

UNIVERSIDAD DE GRANADA
Facultad de Filosofía y Letras

Departamento de Lingüística General
y Teoría de la Literatura

LA EVASIÓN DE DÉDALO:
Teoría y usos poéticos de la metáfora en José Ortega y Gasset,
Juan Ramón Jiménez y Yorgos Seferis

TESIS DOCTORAL
Stylios Karagiannis

Granada 2005

LA EVASIÓN DE DÉDALO:
Teoría y usos poéticos de la metáfora en José Ortega y Gasset,
Juan Ramón Jiménez y Yorgos Seferis

Stylios Karagiannis

Granada, 2005

UNIVERSIDAD DE GRANADA
Facultad de Filosofía y Letras

Departamento de Lingüística General
y Teoría de la Literatura

LA EVASIÓN DE DÉDALO:
Teoría y usos poéticos de la metáfora en José Ortega y Gasset,
Juan Ramón Jiménez y Yorgos Seferis

Aspirante:

Stylios Karagiannis

Tesis doctoral para aspirar al grado
de Dr. por la Universidad de Granada

Directora:

[Dra. Sultana Wahnón Bensusan](#)

Dpto. Lingüística General y Teoría de la Literatura
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Granada

Granada, 2005

**A mis amigos Juan Manuel de la Prada,
Juan de Loxa y Miguel González Gómez.**

INTRODUCCIÓN

En mis estudios sobre la poesía neogriega he observado muchas veces que "los textos literarios [y especialmente los poéticos], hablan acerca del mundo, pero no de un modo descriptivo"¹. En Grecia, en la segunda mitad del siglo XX, tras la "revolución" modernista de la generación de Yorgos Seferis, nuevas posibilidades de ser y de pensar "poéticamente" se abrieron para la ficción y sobre todo para la poesía. Después de la "revolución" de la generación modernista de 1930 podemos afirmar que la razón poética en Grecia apunta al ser humano más bien como "ser fantástico" e "histórico", es decir, "no a la modalidad del ser-dado, sino a la del poder-ser"². La poesía de Yorgos Seferis, según nuestra opinión, apunta al ser humano de un modo parecido al que encontramos en la poesía juanramoniana y en la filosofía raciovitalista de Ortega. Al igual que Ortega, tanto Seferis como Juan Ramón Jiménez, en sus obras poéticas y estéticas, se ocuparon en estudiar el modo en que se relacionan las circunstancias históricas, sociales y personales del ser humano con el Yo poético, y en ver cómo podrían ser expresadas a través del lenguaje poético en relación con la modalidad de un ser *no fijo*, no estable, *no pre-dado*, sino *inestable*, *viviente* y *en vías de su realización*. En la poesía seferiana y juanramoniana -y esto es lo sorprendente-, la realidad histórica, así como la realidad cotidiana del hombre, liberadas ambas de las referencias ostensivas y descriptivas, se representan bajo un nuevo enfoque literario, desplegando un poder de referencia hacia otros aspectos del ser humano en el mundo -los más profundos, por otra parte-; estos aspectos, al no pertenecer a un mundo fijo, preestablecido, ya dado, no pueden ver expresado su significado a través de una *razón descriptiva*, sino mediante una *razón figurativa*, una razón simbólica y metafórica³. En los últimos veinticinco años, y tras la publicación de *La metáfora viva*⁴ de Paul Ricoeur, podemos observar de nuevo, y con una mayor claridad, que en la poesía modernista del siglo XX existen funciones referenciales cuya configuración se expresa a través de una metáfora, lo cual viene a significar la puesta en marcha de un nuevo *frangstellung*⁵ en tomo al problema de los *tropos* y sus relaciones con las nuevas teorías de la comprensión y explicación de las obras literarias.

El lector que posee una formación literaria elemental, al leer y comparar los poemas de Seferis y de Juan Ramón Jiménez, puede observar -al margen de una serie importante de afinidades y paralelismos- dos cuestiones: la primera, que sus metáforas *vivas* son "poemas en miniatura"; la segunda, que sus razones poéticas se construyen con metáforas o "núcleos de significación poética"⁶.

¹ Véase: WAHNÓN, S, "El significado de las metáforas: sobre una teoría de Paul Ricoeur", *Philologica. Homenaje a Ricardo Senabre*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1996, pp. 583-607.

² *Op. cit.*, p. 582

³ Véase la opinión de S. Wahnón (*op. cit.*, pp.582-83) con respecto al proceso *metamorfoseador* en la literatura moderna. En uno de sus últimos aforismos, Juan Ramón Jiménez dice: "Soy un metamorfoseador. Mi escritura es metamorfosis como mi naturaleza y la Naturaleza". Véase: *Ideología*, Ed. A. Sánchez Romelado, Madrid, Anthropos, 1990, p. 753.

⁴ RICOEUR, P., *La métaphore vive*. París, Seuil, 1975. La obra se encuentra traducida al español y al griego moderno. Aquí se citará la versión española: *La metáfora viva*, Madrid, Ediciones Europa, 1980.

⁵ Empleo aquí un término heideggeriano equivalente al castellano "cuestionamiento" y al griego moderno "erotimatotesia". Véase: BAMBACH, C., *Heidegger, Dilthey and the crisis of historicism*, Cornell University Press, 1995, p. 15.

⁶ La idea es de M. Beardsley, de quien la toman prestada Ricoeur y Wahnón. Véase: WAHNÓN, S., *op. cit.*, p. 583.

Mi propósito en este trabajo de investigación es el siguiente: demostrar que José Ortega y Gasset nos ofrece un marco teórico, o los fundamentos para la construcción de una teoría moderna de la metáfora -teoría por un lado muy diferente de la de Aristóteles y muy parecida por otro lado a la de Paul Ricoeur-, al tiempo que nos facilita el poder ver la función así como el significado de la metáfora en la poesía moderna. A tenor de lo dicho, y utilizando la *hipótesis de trabajo* de Paul Ricoeur, en una primera parte analizaremos el marco teórico de la metáfora en la obra orteguiana para pasar a estudiar luego en una segunda parte, la función y el significado de ese *tropo* en algunos poemas representativos de Juan Ramón Jiménez y de Yorgos Seferis, ambos premios Nobel de 1956 y 1963 respectivamente.

Como señala Sultana Wahnón, Ricoeur toma prestada de la *Estética* de Monroe Beardsley la idea de que la metáfora es un poema en miniatura y formula una hipótesis de trabajo muy interesante: "si se puede dar razón satisfactoria de lo que está implicado en estos núcleos de significación poética, también debe ser posible extender la misma explicación a entidades más vastas, como el poema entero"⁷. Con esta hipótesis de trabajo Ricoeur se propone demostrar que "la relación que se da en una metáfora entre el sentido literal y el figurado es una versión reducida de la compleja interacción de significaciones que caracteriza a una obra literaria"⁸.

Ortega, por su lado, sin hacer referencias sistemáticas a la teoría tradicional de la metáfora (al igual que Ricoeur exige una revisión de la misma), nos ofrece algunos fundamentos para la construcción de una teoría moderna de la metáfora, la cual, en nuestra opinión podría ser perfectamente aplicable a los tres grandes géneros: poesía, narrativa y ensayo.

El lector de Ortega puede comprobar cómo las metáforas son los núcleos *decisivos* en la construcción de su lenguaje filosófico, estético y literario. Casi desde sus primeros escritos, el filósofo español mantiene un interés teórico sobre el tema de la metáfora. Todo lo que ha escrito sobre este asunto aparece en un marco cronológico relativamente poco disperso (1905-1925). Sus ideas se encuentran mezcladas con temas filosóficos ajenos a la estilística e incluso en ocasiones a cuestiones de poética. Sin embargo, la metáfora es uno de los fundamentos del estilo literario de Ortega, al tiempo que es el "instrumento expreso" de su "indagación filosófica"⁹. Desde 1905 Ortega considera fundamental el estudio de la metáfora para el análisis de los objetos estéticos. Aunque el joven filósofo no se propuso en ningún momento la elaboración de una teoría sistemática de la metáfora, ya desde los inicios de su trayectoria intelectual comienza a meditar sobre el procedimiento metafórico del estilo literario. Tan sólo una vez, en un ensayo filosófico de 1924 titulado *Las dos grandes metáforas* y escrito con ocasión del segundo centenario de Kant, el tema de la metáfora es abordado de forma directa¹⁰. No obstante, en todos sus textos la metáfora como *tropo* o figura de dicción "trata de acercar realidades en diferentes contextos para propiciar un entendimiento, lo que es un proceso natural"¹¹.

En 1924 Ortega definía la metáfora del siguiente modo: "La metáfora es un procedimiento intelectual por cuyos medios conseguimos aprehender lo que se halla más lejos de nuestra potencia conceptual. Con lo más próximo y lo que mejor dominamos podemos alcanzar contacto mental con lo remoto y más arisco. Es la metáfora un suplemento a nuestro

⁷Véase: WAHNÓN, S., *op. cit.*, p. 583. Véase también RICOEUR, P., *op. cit.*, p. 132.

⁸ WAHNÓN, S., *op. cit.*, p. 583.

⁹ Véase: MARIAS, J., *Ortega. Circunstancia y vocación*, Alianza Editorial. Madrid: 1984, p. 267.

¹⁰ ORTEGA Y GASSET, J., "Las dos grandes metáforas", *Obras Completas II, op. cit.*, pp. 387-400.

¹¹ MARTÍNEZ-DUEÑAS, J.L., *La metáfora*, Octaedro, Barcelona, 1993, p. 21.

brazo intelectual y representa, en lógica, la caña de pescar o el fusil"¹². En esta definición podemos observar que:

1. La propia definición encierra otra metáfora: "...la metáfora [...] representa, en lógica, la caña de pescar...", mediante la cual el filósofo "recalca esa faceta de lo cotidiano, de lo utilitario, de lo instrumental" que siempre aparece en las explicaciones de la metáfora.
2. Como acto de habla o de escritura, la metáfora tiene un marcado *carácter de instrumento*, de medio y no de fin: se utiliza como "un instrumento mental imprescindible".
3. Como suplemento intelectual "se va desplazando cada vez con mayor amplitud de miras hasta llegar a significar más de lo que su principio augura".
4. Su carácter es *representativo*, es decir, la metáfora como *tropo representa no presenta*, no posee *una función demostrativa*; así pues, en todos los casos -y no sólo en usos difíciles o de pretendida complicación estética- la metáfora aporta *un valor nuevo*.
5. Sus usos son los de unas expresiones con conciencia de su duplicidad, es decir, la metáfora se considera como un medio *sui generis* de expresión y también "el medio esencial de intelección".
6. La metáfora ejerce en la ciencia un "oficio suplente" y no, como en la poesía. "un oficio constituyente"¹³.

En las páginas siguientes trataremos de revelar de qué modo concibe Ortega la metáfora científica. El joven filósofo tiene clara en su mente la distinción entre metáfora poética y metáfora científica: el hecho de que se emplee tanto en el arte como en la ciencia no nos debe hacer olvidar que la función de la metáfora es distinta en cada caso. Así pues, la metáfora científica se basa, en opinión de Ortega, en un uso "al revés del instrumento metafórico" puesto que, en lugar de afirmar identidades entre cosas concretas, sostiene identidades entre partes "abstractas de las cosas"¹⁴.

En uno de sus primeros artículos, el titulado "*La Sonata de estío, de Don Ramón del Valle Inclán*", dice de éste: "Incuba las imágenes tenazmente para hacerlas novísimas"¹⁵, y

¹² ORTEGA Y GASSET, J., *op. cit.*, p. 391.

¹³ Véase: ORTEGA Y GASSET, J., *op. cit.*, pp. 387, 390 y 391. Véase también MARTÍNEZ DUEÑAS, J.L., *op. cit.*, p. 22.

¹⁴ ORTEGA Y GASSET, J., *op. cit.*, pp. 388 y 393: "La diferencia consiste no tanto en ellas [es decir. en las actividades intelectuales empleadas en la ciencia y en la poesía] como *en el distinto régimen y finalidad* a que en cada uno de esos órdenes son sometidas. Así acontece con el pensamiento metafórico. Activo donde quiera, *rinde en la ciencia un oficio distinto, y aún opuesto, al que espera de él la poesía*. Ésta aprovecha *la identidad parcial* de dos cosas para afirmar -falsamente- *su identidad total*. Tal *exageración de la identidad*, más allá de su límite verídico, es lo que le da un valor poético. La metáfora empieza a *irradiar belleza donde su porción verdadera concluye*. Pero, viceversa, *no hay metáfora poética sin un descubrimiento de identidades efectivas*. Analícese cualquiera de ellas y se encontrara en su seno, sin vaguedad alguna, esa identidad positiva, diríamos científica, entre *elementos abstractos de las dos cosas*. La ciencia *usa al revés el instrumento metafórico. Parte de la identidad total entre dos objetos concretos*, a sabiendas de que es falsa, para quedarse luego sólo con la porción verídica que ella incluye". (Las cursivas son nuestras).

¹⁵ ORTEGA Y GASSET, J., "La Sonata de estío de Don Ramón del Valle- Inclán" *Obras Completas*, I, *op. cit.*, pp. 24, 25 y 27: Ortega señala que "este placer de unir palabras nuevamente o de una nueva guisa es el elemento

observa que esta técnica muestra influencia de autores extranjeros. Según Julián Marías, "la tendencia española ha sido *la comparación casi alegórica*, fiel a la tradición romana". Podríamos añadir en este punto que "la comparación casi alegórica" de esta "tendencia" hunde sus raíces en la poesía y la narrativa griega, en la épica, la lírica y la retórica clásica". En este artículo Ortega, como *Espectador* y crítico literario, señala que:

1. En la prosa española escasea la imagen.
2. Cuando aparece una suele ser "una comparación integral de toda la idea primera que se casa con toda otra idea segunda".

En su opinión, la lengua y la literatura española habrían sido principalmente *oratorias* y *retóricas*, y en las ocasiones en que aparecía algo interesante y muy distinto. los escritores - como en el caso de Valle-inclán- utilizaban "casi exclusivamente imágenes unilaterales", imágenes nacidas "no de toda la idea, sino de uno de sus lados o aristas"¹⁶. Un año más tarde, Ortega estaba buscando los principios para una teoría de la metáfora, estética y filosófica a un tiempo.

Los escritos en los que Ortega trata el tema de la metáfora son todos anteriores a su "segunda navegación". Así pues, podemos hablar de una teoría *raciovitalista* de la metáfora, cuyos primeros fundamentos se hallan en los ensayos "Renán" (1909) y "El ensayo de estética a manera de prólogo" (1914). En el segundo de estos textos Ortega se enfrenta temáticamente con la metáfora, que trata como cuestión filosófica y literaria. Julián Marías sostiene que "Ortega se propone una teoría de la metáfora. La conexión entre poesía y metáfora es íntima; poco menos íntima, piensa Ortega, es la que hay entre la metáfora y la filosofía... El tema de la metáfora es, así pues, un enorme tema filosófico, no sólo literario: pero, a la inversa, sin filosofía no se puede averiguar qué es metáfora"¹⁷. Sin embargo, en los escritos "Renán", "Ensayo de estética a manera de prólogo" y "Las dos grandes metáforas" no existe en propiedad una "teoría unitaria" de la metáfora, aunque el tema aparece tratado "con la suficiente solidez y trabazón para poder asignarse tal nombre"¹⁸.

Para la redacción de esta primera parte hemos tenido en cuenta, además de los ensayos en los que Ortega trata específicamente de la metáfora, aquellos otros escritos en los que se encuentran algunas referencias más o menos directas al tema¹⁹.

último y [...] dominante" de su estilo noble"; "de aquí que con frecuencia se amanece sin estilo; pero también de aquí nace una *renovación* del léxico castellano y una valoración precisa de los vocablos". La incubación de las imágenes significa trabajo intensivo y elaboración: "Ha trabajado mucho, sin duda, para conocer el procedimiento de composición que da la mayor intensidad y fuerza de *representación* a los adjetivos". Las imágenes se hacen "novísimas" tras una incubación tenaz y a través del uso de metáforas, metonimias, etc. El joven filósofo no define aquí la metáfora, sino que la esboza haciendo alusión a algunas de las metáforas de Valle-Inclán, de quien dice que "emplea casi exclusivamente imágenes unilaterales".

¹⁶ MARÍAS, J., *Ortega, circunstancia y vocación*, *op. cit.*, p. 268; ORTEGA Y GASSET, J.; "La *Sonata de estío* de Don Ramón del Valle-Inclán", *op. cit.*, p. 25.

¹⁷ MARÍAS, J., "Conciencia y realidad ejecutiva", en *Acerca de Ortega*, Madrid, 1956, pp. 255 y ss.

¹⁸ Según C. Chust Jaurrieta ("La metáfora en Ortega", *Boletín de la Real Academia Española*, núm. 51, vol. 43, 1963, p.58), "El tema de la metáfora [en Ortega] aparece así tratado en sus obras; no formando una teoría unitaria, pero sí con la suficiente solidez y trabazón para poder asignarse tal nombre". El trabajo de C. Jaurrieta es un estudio crítico en el que aparecen diversos ejemplos de metáforas orteguianas. Realizado en los años sesenta y, por tanto, desde las perspectivas teóricas de esa década.

¹⁹ Ciriaco Morón Arroyo (*El sistema de Ortega y Gasset*, Madrid, Ediciones Alcalá, 1968, pág. 387), uno de los más importantes críticos de Ortega, considera que son cuatro los textos básicos en los que el filósofo español estudia el tema de la metáfora: "Renán" (1909), "Ensayo de estética a manera de prólogo" (1914), "Las dos grandes metáforas" (1924) y *La deshumanización del arte* (1925). En nuestro trabajo incluimos dos textos más,

Hemos realizado también un recorrido por la historia de la reflexión sobre el fenómeno metafórico (Capítulos I y II) para ver cómo esa reflexión- desde la época de Aristóteles hasta hoy- aunque centrada en los usos literarios de la metáfora, poco a poco se va abriendo paso hacia los planteamientos lingüísticos del tema, hasta desembocar en los complejos análisis filosóficos de Ortega y Gasset, de Ricoeur y de otros que se lo plantean en el “fin de modernidad”, cuando ya se reconoce y estudia la importancia que poseen no solo las metáforas poéticas sino también las *metáforas de la vida cotidiana*²⁰ para nuestra concepción del mundo.

El tercer capítulo de la primera parte se titula “Los fundamentos para una teoría de la metáfora en los escritos juveniles de Ortega (1904-1914); en él se estudiarán sus ideas sobre el fenómeno metafórico (formulada en sus escritos juveniles) la importantísima influencia de Fr. Nietzsche, el tema de la metáfora en la razón científica y poética y en fin el problema del lenguaje filosófico y literario con respecto a las ideas de E. Kant y de otros autores (examina en paralelo con las ideas de Ortega)²¹.

El cuarto capítulo que se titula “Comprensión o el tercer mundo de la metáfora” y el *postscript* o “Epílogo de la primera parte” tendrán el carácter de *nexus* con la segunda parte en la que seguiremos aplicando la teoría orteguiana de la metáfora y otras teorías actuales²² sobre el fenómeno metafórico para interpretar y analizar *en comparación* los enunciados metafóricos con las “células bellas” de las poesías de J.R. Jiménez y de Y. Seferis.

Utilizando la teoría de Ortega sobre la metáfora y el discurso figurado en conexión con las teorías de P. Ricoeur y de otros autores actuales como instrumento interpretativo en la segunda parte del trabajo quisiéramos subrayar que, para conocer a un creador fuerte (poeta o filósofo), es preciso comprender sus metáforas y sus tropos, desentrañar la fuerza y la riqueza de sus palabras, lo que equivale a decir de su ser mismo hecho verbo²³.

“El amor en Stendhal” (1926) e *Idea del teatro* (1946), con el fin de dar una imagen más completa de la evolución de sus ideas sobre la metáfora, pues ese es el objeto de nuestro estudio, teniendo siempre en cuenta en esta primera parte la tensión existente entre el Ortega escritor y el Ortega filósofo. Una opinión parecida es la de Ángel Rosemblat (“Ortega y Gasset: Lengua y Estilo”, *Homenaje a Ortega y Gasset*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1956, pág. 70) quien habla de una “doble” naturaleza en Ortega: la de escritor y la de filósofo. Esta situación implica una *tensión* que se hace más evidente en sus consideraciones teóricas sobre la metáfora que en el resto de los escritos. Para un análisis detallado de algunas de las más importantes imágenes y expresiones metafóricas empleadas por Ortega en su obra, véase SENABRE SEMPERE, Ricardo, “Lengua y estilo de Ortega y Gasset”, *Acta Salmanticensia*, Salamanca, Filosofía y Letras, 1964, Vol. XVIII, pp. 125-212.

²⁰ Véase: BEARDSLEY, M.C., “Metaphor”, *art. cit.*, pp. 284-289; BLUMENBERG, H., *Naufregio con espectador*, Madrid, Visor, 1995, p. 14 y ss.; BOUCHARD, G., *Le procès de la métaphore*, Quebec, Ed. Urtubise, HmN, Ville Lasalle, 1984, p. 75 y ss; LAKOFF, G. y TERNER M., *More than cool reason: a field guide to poetic metaphor*, Chicago: University of Chicago Press, 1989.

²¹ Véase: CANTOR, P., “Friedrich Nietzsche: the use and abuse of metaphor” en D. MIALI, ed., (1982), pp. 71-78; CHAMIZO, P.J., *Metáfora y conocimiento*, Málaga, Analecta Malacitana, Anejo XVI; 1998, pp. 12 y ss.; ARWAZ, M., *Las metáforas en las ciencias del espíritu*, Madrid, 1908, pp. 16 y ss.; MARTIN, J. y HARRE, J., “Metaphor in Science” en D. MIALI (ed.), *op. cit.*, pp. 89-109; JOHNSON, M., *Philosophical Perspectives on Metaphor*, Mineapolis, Minnesota University Press, 1981, p. 25-31 y ss.

²² Véase: RICOEUR, P., *La metáfora viva*, Madrid, Edic. Cristiandad, 2001; TATO, J.L., *Semántica de la metáfora*, Alicante, Instituto de estudios Alicantinos, 1975; SHIBES, W.A., *An Analysis of Metaphor*, La Haya, Mouton, 1971; STANFORD, W.B., *Greek Metaphor*, Oxford, Blackwell, 1936; SACKS, S. (ed.), *On Metaphor*, Chicago University Press, 1979; TYRBAYNE, C.M., *The Myth of Metaphor*, Yale Press, 1962; ROMELADO, E., “Las metáforas y el significado metafórico” en *La Balsa de la Medusa*, 15/17 (1990/91): 59-80.

²³ Véase al respecto el famoso estudio de Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A theory of Poetry*, Oxford: Oxford University Press, 1975; cfr. También: *Poesía y creencia*, Madrid, Cátedra, 1991; KONRAD, H., *Etude sur la métaphore*, París, Vrin, 1958, pp. 24 y ss; RICOEUR, P., “The Metaphorical process as cognition” en M. JOHNSON, (ed.), *Philosophical Perspectives on Metaphor, op. cit.*, pp. 228-247.

La segunda parte se ocupa en primer lugar de la poética, de lo que J.R. Jiménez y Y. Seferis han tenido que decir sobre la poesía, la comunicación, el lenguaje poético, el poema y la metáfora, tanto en general como en su propia obra y en la de otros. Se ha procurado extraer tales puntos de vista y opiniones, sobre todo, de su propia poesía y poética. Estábamos convencidos que las doctrinas estéticas de J. Ortega y Gasset, de J.R. Jiménez y de Y. Seferis podrían resumirse en las siguientes palabras: todo arte resulta, pues, *metamorfosis*, en que la cosa descansa de sí misma, y esa es precisamente su gracia²⁴. Resulta claro que para los tres autores la poesía es “una postura frente a la vida”, la realidad, y por tanto se muestra relativa con respecto a ella. La realidad –según el eminente profesor Ricardo Senabre- y por supuesto según Ortega, Jiménez y Seferis- “es una mujer, gracias a la transmutación metafórica” lo que explica “que la contemplación- entendida, a la manera platónica, como teoría- revista en tantas ocasiones el aspecto de un acercamiento erótico”²⁵.

La conclusión del primer capítulo de la segunda parte es el siguiente: en un mundo “en que la comunicación se ha vuelto tan difícil, que ha dado origen a un arte tan difícil” sí “existe un ser cuyas fuerzas lo empujan a la comunicación, es el poeta”²⁶. Pues bien, el poeta moderno que busca la verdad, “la verdad desnuda” acuñada por Juan Ramón Jiménez²⁷, la “verdad desnuda” que persiguen filósofos tan cercanos a la poesía como Nietzsche y Ortega, se transforma en la pluma de poetas “fuertes” como Y. Seferis “en un estallido de imágenes sensoriales de extraordinaria coherencia”.

A lo largo de la segunda parte de nuestro trabajo en primer lugar veremos que los poetas modernistas de la índole de J.R. Jiménez y de Y. Seferis son “versiones frescas del Demiurgo y sus poesías mejores no son sino unas “creaciones catastróficas”²⁸. En segundo lugar, intentaremos demostrar que “en vez de darnos una historia con un principio un medio y un fin” nos han dejado solo “pocas señales”, “islas microscópicas esparcidas en un mar tranquilo”, islas que “están allí seguramente para mostrarnos que pretendían comunicarse en el fondo”. El estudio de la poética de la metáfora y el de la estructura o estructuración metafórica²⁹ de un poema moderno y “fuerte” (como por ejemplo el poema “Espacio” o “El Zorzal”) se nos revela así, pues, tal como pretendemos demostrar en la segunda parte de esta tesis, como un medio extraordinariamente eficaz y rentable de acceso a la particular organización de su nivel semántico profundo y, en consecuencia, nos sirve *para construir una lectura interpretativa y crítica de las obras*, tendente a poner de relieve su irreductible especificidad. Pero un poema “fuerte” “además no sólo es el resultado de una lógica productiva extraña a la abierta luz de la razón” en lo que ya hemos insistido, sino que también

²⁴ Véase en los siguientes estudios: ORTEGA Y GASSET, J, *Mediaciones sobre la literatura y el arte*, ed. De Inman Fox, Madrid, Castalia, 1988; JIMÉNEZ, J. R., “El arco de la estética”, *Revista de Occidente*, 168 (1995): 5-22; BOUSOÑO, C., “La estética de Ortega: notas de controversia”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, (1974): 53-77; CANO, J.L., “Ortega y la poesía”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 403-405 (1084): 329-339; AZAM, G., “Las ideas estéticas de Ortega o el hombre sin hombre”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 403-405 (1984): 197-203.

²⁵ SENABRE, R., “Introducción” en *Espíritu de la letras*, Madrid, Cátedra, 1985, p. 36; cfr. también: “Lengua y estilo de Ortega y Gasset” en *Acta Salamanticensis*, Salamanca, Filosofía y Letras, Vol. XVIII, (1964): 125-212 e “Imágenes marítimas en la prosa de Ortega y Gasset”, *Archivum*, XVIII, (1963): 216-233.

²⁶ Véase: SEFERIS, Y., *Diálogo sobre la poesía*, trad. De J.A. Moreno Jurado, Madrid, Edic. Jucar, 1989, p. 157; cfr. También: BRIOLET, D., *La langage poétique*, París, Nathan, 1984, p. 32 y ss.

²⁷ Véase al respecto: JIMÉNEZ, J.R., *La obra desnuda*, Sevilla, Anderbarán, 1976; SÁNCHEZ ROMERALO, A., “Juan Ramón Jiménez: el argumento de “la obra”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 376-378 (1981): 473-484.

²⁸ Véase: BLOOM, H., *The Anxiety of Influence: A theory of Poetry*, op. cit., p. 12 y ss.

²⁹ Véanse en paralelo los siguientes estudios: ZEMACH, E., “Essence and the Meaning of Metaphorical Language”, *Poetics Today*, 4 (1983): 259-273; LEVIN, S.R., *The Semantics of Metaphor*, London, J. Hopkins University Press, 1977, p. 28-34 y ss.

es una suerte de “huella Verbal”, la ceniza o la resonancia textual que queda tras la estremecida experiencia de la inmersión especular en el abismo misterioso de las interioridades psíquicas³⁰. Las poéticas de Jiménez y de Seferis conjugan una preocupación común por la forma, derivada de sus inquietudes vanguardistas y modernistas³¹, y por el contenido, que confirma la misma idea de que para ellos el lenguaje poético es el instrumento *par excellence* de comunicación³².

Examinando sus ideas estéticas en paralelo, hemos visto que el mensaje poético se organiza, para ambos, fundamentalmente en torno a dos funciones, *la referencial y la poética*. Resulta claro pues que el reto para poetas como Juan Ramón y Seferis consistió en evitar que la función referencial quedara para la preeminencia de la función poética. Por ello el *lector suficiente* de sus obras poéticas y estéticas percibirá al final sus lecturas un esfuerzo grandioso por conseguir *i kalisti harmonía*, es decir, una adecuación dialéctica entre forma y contenido [*morfi ke periejómeno*]³³.

Las concepciones poéticas de Jiménez y de Seferis, la temática común de sus poemas, nos han hecho leerlos en paralelo para descubrir de nuevo a dos poetas fuertes en los que el lenguaje poético y el lenguaje popular y cotidiano de sus países siempre ha sido el primer motivo de su preocupación intelectual.³⁴

Por eso resulta claro el hecho de que la metáfora y las otras figuras (parcialmente examinadas en este trabajo) ocuparon un lugar muy importante entre sus recursos lingüísticos³⁵. Leyendo una variedad de estudios actuales sobre la metáfora y teniendo como instrumento interpretativo la teoría de Ortega hemos visto que el interés actual por esta figura creadora constante de significado y capaz de violentar nuestro ordenamiento del mundo y, a la vez, seducirnos, es enorme³⁶, porque la metáfora nos permite realizar *la evasión de Dédalo*, es decir, ensanchar los límites de nuestra circunstancia mundana, de nuestra imaginación.

En el último capítulo hemos intentando centrarnos esencialmente en el ámbito de la semántica sin obviar el ámbito de la lingüística actual en la que la metáfora como recurso

³⁰ Véase al respecto: COHEN, H., *El lenguaje de la poesía*, Madrid, Gredos, 1975, pp. 25 y ss.; RUBIO, M., *Estructuras imaginarias de la poesía*, Madrid, Edic. Jucar, 1991, p. 43 y ss.; HESTER, M.B., *The Meaning of Poetic Metaphor*, La Haya: Mouton, 1965, p. 18 y ss.

³¹ Véase: BEATON, R., “From Mythos to Logos: The poetics of George Seferis”, *Journal of Modern Greek Studies*, (1987): 135-152; KARAGIANNIS, S., *O siménon Logos: Vioma ke piitiki praxiston Seferi*, Atenas, Ed. Parusia, 1997, pp. 12 y ss.; BLASCO, F.J., *Poética de Juan Ramón*, Univ. De Salamanca, 1981, p. 18 y ss.

³² Véase: MOUNIN, G., *La communication poétique*, París, Gallimard, 1985, p. 16 y ss.; URRUTIA, J., *Literatura y comunicación*, Madrid, Espasa Calpe, 1992, pp. 43 y ss.

³³ Véase: ECO, U., *Le forme del contenuto*, Milán, Bompiani, 1971, pp. 23 y ss. Y *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*, Bloomington, Indiana University Press, 1978; SEFERIS, Y., *Diálogo sobre la poesía*, op. cit., p. 93, 211; TODOROV, T., “La lecture comme construction”, *Poétique*, 24 (1975): 417-425.

³⁴ Véase al respecto: ANDONÍU, J., *O kósmos tis Gorgonas*, Atenas, E.L.I.A., 1981, pp. 15 y ss.; COKE-ENGUIDANOS, M., *Word and Work in the poetry of Juan Ramón Jiménez*, Oxford, The Dolphin Book, 1967, p. 37-42 y ss.

³⁵ Véase al respecto: ZARDOYA, C., “La técnica metafórica española contemporánea. Juan Ramón Jiménez”, *Cuadernos Americanos*, año XX, núm. 3, México, mayo-junio, 1961, pp. 363-369; VITTI, M., *Fzora ke logos. Isagogi stin piisi tu Yorgu Seferi*, Atenas, Ed. Estia, 1989, pp. 96-97.

³⁶ Véase: NORMAND, C., *Metáphore et concept*, París, Complexe, 1976, pp. 75-77; VAN Noppén, J.P., *Metaphor: a Bibliography of Post-1970*, La Haya: De Gruyter, 1985; MIAL, D., (ed.), *Metaphor: Problems and Perspectives*, N. Jersey: Humanities Press, 1982, pp. 10-17 y ss.

lingüístico se inscribe. Por eso hemos hecho las referencias respectivas a los tratamientos que la metáfora ha recibido –vista desde un punto de vista epistemológico e interdisciplinar³⁷.

La metáfora, la “célula bella” que ha sido objeto de estudio desde la época del Estagirita, centro de atención y término *sine qua non* de la filosofía de la retórica, de la poesía, la poética, la literatura, la psicología, la lingüística, la ecología la psiquiatría, la pedagogía, etc.³⁸, ha generado- como se nota en el apartado de la bibliografía- una producción de libros, de ensayos y tesis doctorales extraordinarias³⁹, y, en consecuencia, una pluralidad y diversidad de opiniones derivadas todas ellas de los distintos puntos de vista y de los distintos métodos⁴⁰ y criterios con que se examina.

Dos milenios y más, de tradición filosófica y retórica y millares de libros de ensayos, lo único que nos permitieron al cabo era elegir una “postura” con respecto al rechazo de la definición de Aristóteles de la metáfora, definición que gira en torno a dos puntos de vista distintos, uno dualista y otro manístico. El primero se basa en los métodos comparativo e interactivo que hemos elegido (porque creemos que según estos se produce una interrelación entre dos significados implicados) y el segundo en el método sustituido.

Teniendo en cuenta los trabajos actuales sobre la metáfora hemos visto que tanto las teorías interactivas como las sustitutivas afirman que esta figura creadora se fundamenta en la semejanza⁴¹. Por eso la mayoría de los estudiosos coinciden en que en toda manifestación metafórica subyace la noción de equivalencia⁴². Como veremos todos los enunciados metafóricos en ambos poetas se sustraen a la lógica de la verdad y, con ello, se supera la no pertenencia del predicado o, si se prefiere, la incompatibilidad semántica⁴³.

³⁷ Véase al respecto: MURPHY, G., “On metaphoric representation”, en *Cognition*, 60 (1990): 173-204; MONEGAL, A., *La metáfora en la teoría*, Valencia, Episteme, 1994, pp. 16-21 y ss.

³⁸ Véanse al respecto ORTONY, A., *Methapor and Thought*, *op. cit.*, pp. 19-41, 42-57, 58-70, 112-123, 124-136, 202-251, 621-632 y subject Index, pp. 670 y ss; HITIKKA, J. (ed.), *Aspects of Metaphor*, Dordrecht, Kluwer, 1994, p. 8-17 y ss; MAILLARD, CH., *La creación por la metáfora*, Barcelona, Anthropos, 1992; KATZ, A. N et al, (eds.), *Figurative Language and Thought*, Oxford, Oxford Univ. Press, 1998, pp. 18-31.

³⁹ Véase en los siguientes estudios: LAUGE HANSEN, H. Y JENSEN, J. (eds.), *La metáfora en la poesía Hispánica (1885-1936)*, Sevilla, Ed. Alfar, 1997. Sobre la teoría orteguiana de la metáfora aparecieron dos tesis doctorales, las siguientes: I) ROIG GARCÍA, R., *La metáfora en Ortega* (tesis doctoral leída en Madrid el 26 de mayo de 1964; vid. *Revista de la Universidad de Madrid*, XIII, núm. 52. 1964. Una mirada más ampliada de las ideas de C. Chust Jaurrieta. II) GALINDO ARLÉS, P., *La metáfora en el pensamiento de Ortega y Gasset*. Valencia: Universidad de Valencia, 2002. Esta apareció en *La Bibliografía Orteguiana 2004*, que no la hemos estudiado hasta ahora porque ha aparecido en la bibliografía recientemente.

⁴⁰ Véase por ejemplo: HOPFE, K., “Vicente Huidobro y la cuestión de la metáfora” y HERRERO, R., “Hacia una propuesta metodológica para la interpretación de la metáfora” en *La metáfora en la poesía hispánica (1885-1936)*, *op. cit.*, pp. 109-122 y 55-70.

⁴¹ Véase: HESTER, M.B., *The Meaning of Poetic Metaphor*, pp. 23-25; DANTO, A.C., “Metaphor and Cognition” en F.R. ANKERSMIT y J.J. MOOIJ, *Knowledge and Language. Vol. III: Metaphor and Knowledge*. Dordrecht: Kluwer, 1993, pp. 21-36.

⁴² Véase: INDURKHYA, B., “Constrained semantic transference: a formal theory of metaphors”, *Synthese*, 68 (1986): 515-551; JAKOBSON, R., “Two aspects of Language: Metaphor and Metonymy” en *European Literary Theory and Practice*, New York, Dell, 1973, pp. 119-129.

⁴³ Véase al respecto en LE GUERN, M., *Metáforas y metonimia*, *op. cit.*, pp. 26-35, 45 y ss; HENRY, A., *Metonymic et métaphore*, París, Klincksieck, 1971, pp. 23-29.

Sin embargo, ambos poetas, cuando hacen afirmaciones de este tipo, solo exigen la complicidad de sus lectores. En resumidas cuentas todas las manifestaciones metafóricas aquí examinadas también desde un punto de vista semántico implican:

- a. Una combinación semántica.
- b. Una combinación sintáctica.

El análisis componencial de los significados de las manifestaciones metafóricas en el último capítulo de la tesis nos permitirá probar las incompatibilidades semánticas. A este respecto hemos utilizado el siguiente método. Para efectuar la descomposición en rasgos semánticos de los significados hemos considerado oportuno partir de las definiciones que nos ofrecen los diccionarios. Estos transmiten, por regla general, una información cognoscitiva de validez universal basada fundamentalmente en el viejo principio de la definición aristotélica por “genus proximum et differentiam specificam”. Sin embargo, no siempre las definiciones nos facilitan explicitar aquellos rasgos que nos permiten hablar de metáfora puesto que existen dificultades en el proceso de la descomposición para extraer la matriz semántica del significado afectado por la metáfora⁴⁴.

Cabe también mencionar aquí la clasificación establecida por B. Pottier con respecto al criterio que hemos utilizado- tomándola como referencia- de enumerar los rasgos semánticos más genéricos, a continuación, los rasgos específicos, y, finalmente, los llamados “rasgos virtuales”⁴⁵.

En paralelo hemos abordado dos conceptos fundamentales en el estudio del lenguaje poético: *la connotación* y *la denotación*. Según Kerbrat-Orecchioni la denotación indica un valor informativo-referencial de un término, regulado por el código; y la connotación, una serie de valores secundarios⁴⁶ estrechamente ligados a los códigos socio-culturales o las circunstancias de época de Jiménez y de Seferis. No cabe duda de que para traer a la luz de la verdad científica el misterioso fenómeno de la metáfora se necesita también el uso del análisis componencial. En paralelo hemos realizado un estudio limitado del lenguaje poético de ambos poetas que estuvieron sujetos a las influencias estéticas de los diversos movimientos e *-ismos* en los que participaron: simbolismo, esteticismo, modernismo⁴⁷; nuestro propósito no es otro que el de señalar desde una óptica semántica y lingüística a la vez algunos de sus recursos fónicos, morfológicos, sintácticos y semánticos, todos ellos catalogados por la retórica y la poética moderna, recursos que contribuyen a resaltar *la función poética*⁴⁸. También hemos insistido sobre las características de las imágenes en las poesías de Jiménez y

⁴⁴ Véase al respecto: PONGS, H., *Das Bild in der Dichtung*, Vol. I, Marburg, 1927, pp. 15-21 y 47-48; JAMES, D.G., “Metaphor and Symbol”, London, Colston Research Society, 1960, pp. 95-103; VIANU, T., *Los problemas de la metáfora*, Buenos Aires, Edeba, 1967.

⁴⁵ Véase al respecto en los estudios de: MARTÍNEZ GARCÍA, J.A., *Propiedades del lenguaje poético*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1975; POTTIER, B., *Semantique générale*, Paris, P.V.F., 1993 y *Theorie et analyse en linguistique*, Paris, Hachette, 1992.

⁴⁶ Cfr. KERBRAT-ORECCHIONI, C., *La connotación*. Presses Universitaires de Lyon, Lyon 1984 y PICOCHÉ, J., *Précis de lexicologie française, l'étude et l'enseignement du vocabulaire* (1977), Paris, Nathan, 1992, p. 100 y ss.

⁴⁷ Véase al respecto los siguientes estudios: LITVAK, L., “Sensuality and Spirituality in Modernismo of Juan Ramón Jiménez”, *Renaissance and Modern Studies*, Vol. XXVI (1981): 83-103; GULLON, R., *Juan Ramón Jiménez y el Modernismo*, Madrid, Aguilar, 1962; CAPRI-KARKA, C., “Love and Symbolic Journey in Seferis Mythistorima”, en *Journal of the Hellenic Diaspora*, núm. 8 (1981): 145-154.

⁴⁸ Véase al respecto. JAKOBSON, R., *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Ariel, 1984, pp. 15-18, 358-360 y ss.; MOUNIN, G., “Les fonctions du langage”, *Word*, 23, 1-2-3-, I, 1967; BÜHLER, K., *Teoría del lenguaje* (1934), Madrid, Revista de Occidente, 1967, pp. 69 y ss.

Seferis, sobre la distinción entre comparación y metáfora y sobre la utilización por ello de una variedad de recursos estilísticos. El modelo descriptivo que hemos utilizado está basado en la naturaleza de los términos que intervienen en los enunciados metafóricos-combinaciones sintagmáticas incompatibles en el nivel semántico- y las relaciones que se crean entre ellos. Según la naturaleza y la estructura de los enunciados metafóricos, hablaremos de metáforas nominales, verbales y adjetivos⁴⁹. Las metáforas nominales presentan una estructura que responde a la fórmula SN R SN2 (entendemos por R el elemento que determina el tipo de relación sintáctica que se establece). Resulta claro que el tipo de relación sintáctica que se establece entre los dos sintagmas nos permitirá hablar de identificación, clasificación y caracterización. Los enunciados metafóricos verbales gravitan en torno al verbo y la relación que se establece entre los dos significados afectados hace evidente una incidencia y dependencia del *metaforizonte* sobre el *metaforizado*⁵⁰. En las *metáforas adjetivas*, el metaforizante, -el adjetivo- caracteriza al metaforizador, el sustantivo. Estos enunciados metafóricos presentan dos tipos de estructuras diferenciadas: Son + Ser + Adj. Y SN + Ad. La relación sintáctica- en ambos casos- implica una caracterización⁵¹. Según los partidarios de la teoría interactiva, la interacción que se produce entre los significados hace que se transfieran al metaforizado todos aquellos rasgos semánticos necesarios para superar la contradicción semántica inicial de la combinación sintagmática en la que se inscribe el enunciado metafórico⁵².

Por último, no queremos cerrar estas líneas sin añadir algunas últimas palabras y expresar nuestro agradecimiento a la catedrática Doña Sultana Wahnón, directora de esta Tesis, y a los componentes del Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura de la Universidad de Granada: Antonio Sánchez Trigueros, Francisco Linares Antonio y Chicharro Chamorro, este último actual director de este departamento. También tengo que expresar un gran agradecimiento al profesor y “embajador” de la cultura neogriega en España M. Morfakidis, a M. Michalakis, al periodista Miguel A. Alejo Alvarez –que ha pasado por el ordenador la tesis ayudándome de forma decisiva- así como al ex- y actual director de la Fundación Juan Ramón Jiménez de Moguer (Huelva) que me facilitaron el acceso a los diversos estudios de la Casa Museo de Juan Ramón Jiménez. La Tesis está dedicada a mis queridos amigos Luis Manuel de la Prada (ex –director de la casa-museo J.R. Jiménez) y Juan de Loxa el poeta y director de la casa-museo de F. García Lorca. Sin su ayuda y gentileza no habría podido realizar este trabajo.

⁴⁹ Véase al respecto: MARTINELLI, E., “Usos verbales Metafóricos” en *Revista Española de Lingüística*, 6, 2 (Madrid, 1976): 369-385; BEUCHOT, M., “Análisis Semiótico de la Metáfora” en *Acta Poética*, 2 (México, 1980): 113-125; cfr. También: WIMSATT, W.K. y BEARDSLEY, M., *The verbal Icon*, University of Kentucky Press, 1954, pp. 24-27, 42-45 y ss.

⁵⁰ Véase: MARTINELLI, E., *Ibidem*; COHEN, L.J., “The semantics of metaphor” en ORTONY, A. (ed.), 1979, *op. cit.*, pp. 64 y ss; FOGELIN, R., *Figuratively Sepaking*, New Haven: Yale University Press, 1988, pp. 25-32 y ss.

⁵¹ Véase al respecto: TAMBA-MECZ, I., *Le seus figuré*, París, PUF, 1981, p. 169 y ss; BOSQUE, I., “Usos figurados de los adjetivos que denotan dimensiones físicas” en *Philologica Hispaniensa in Honorem Manuel Alvar*, T. II, Madrid: Gredos, 1985, pp. 63-80. Cfr. También: SOBEJANO, G., *El epíteto en la lógica española*, Madrid, Gredos, 1956; SHIBES, W.A., *An Analysis of Metaphor*, La Haya: Mouton, 1971.

⁵² Véase al respecto: BLACK, M., *Models and Metaphors*, New York: Ithaca, Cornell University Press, 1962, pp. 18 y ss; BUSTOS, E. DE., *La metáfora: ensayos transdisciplinares*, Madrid, FCE, 2000, pp. 58-61.

PARTE I

CAPÍTULO I

EL MARCO CONCEPTUAL Y LA MORFOLOGÍA DE LA METÁFORA

1.- Orígenes: Ideas heredadas

1.1- *La metáfora en la poética y retórica clásica.*

En la retórica clásica la metáfora “tiene como unidad de referencia fundamental a la palabra”⁵³. En este ámbito teórico y literario “la metáfora se clasifica entre las figuras de discurso que constan de *una sola palabra*, al tiempo que se define como tropo por semejanza”⁵⁴. Esta concepción, que tiene como precursor a Aristóteles, se define como una nueva idea, un hecho nuevo que se lleva a efecto con el fin de percibir semejanzas. En la *Poética* leemos: “metáfora es la traslación de un nombre ajeno, o desde el género a la especie, o desde la especie al género, o desde una especie a otra especie, o según la analogía”. “Entiendo –escribe el Estagirita– por desde “el género a la especie” algo así como “mi nave está detenida”, pues estar anclada es una manera de estar detenida, Desde la especie al género: “ciertamente, innumerables cosas buenas ha hecho Odiseo”, pues “innumerable” es mucho, y aquí se usa en lugar de “mucho”. Desde una especie a otra especie, como “habiendo agotado su vida con el bronce”, pues aquí “agotar” quiere decir “cortar” y “cortar” quiere decir “agotar”; ambas son, en efecto, maneras de quitar”⁵⁵. La definición de Aristóteles contiene, en primer lugar, una alusión a cierto alejamiento de la expresión cotidiana, así como, en segundo lugar, un acercamiento de potencia humana más fértil, de la imaginación que busca relaciones en el desplazamiento de significado. Esta idea queda clara en el siguiente fragmento donde se comprende el proceso metafórico como *procedimiento de traslación* y se alude a su *función estética*: “Además, no hay que traer las metáforas de lejos, sino de cosas que son del mismo género y especie, al dar nombre a lo que tiene, y resulta claro, en cuanto se dice, que corresponde al mismo género, como en el famoso enigma: “vi a un hombre que con fuego bronce sobre un hombre pegaba”, porque la oración no tiene nombre, pero ambas cosas son aplicación de algo, y así se dijo “pegar” para la aplicación de la ventosa. En general, de enigmas bien contruidos se pueden sacar metáforas adecuadas, porque las metáforas implican el enigma, de donde es evidente que está bien traída. [...] Las metáforas hay que sacarlas de ahí, de cosas hermosas: o por el sonido, o por la significación, o para la vista o algún otro de los sentidos”⁵⁶. De acuerdo con la tesis de que “la metáfora es la aplicación a una cosa de un nombre que es propio de otra”, ese tropo se considera ante todo como “un

⁵³ Véase: WAHNON, S., “El significado de las metáforas: sobre una teoría de Paul Ricoeur”, *op.cit.*, p. 583

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ ARISTÓTELES, *Poética*, (ed. trilingüe de Valentín García Yerba, Gredos, Madrid, 1974. 21, 1457 b, 6-9, p. 205.

⁵⁶ *Op. cit.*, pp. 183 y 184.

fenómeno léxico que se produce en el nivel de la palabra y en su *función nominativa*". La transferencia de significado, que se concibe básicamente "como un desplazamiento de la referencia", puede presentar diversas modalidades. En la teoría aristotélica, aparte de la metáfora, se consideran también las desviaciones ontológicas o categoriales (sobre todo las que más tarde se clasificarán como tropos diferentes de la metáfora –por ejemplo, la metonimia y la sinécdoque)⁵⁷. Como señala Martínez-Dueñas, "el tropo recibe tratamiento distinto y complementario" en la *Poética* y en la *Retórica*, puesto que "la *Poética* va dirigida al entendimiento de la obra literaria", mientras que la *Retórica* tiene como fin ayudar al entendimiento común, es decir, "considerar en cada caso lo que cabe para persuadir"; ambas obras se ocupan del lenguaje, y "el funcionamiento del fenómeno metafórico recibe la misma explicación, aunque en ámbitos diferentes y con distintas intenciones"⁵⁸. La elaboración y comprensión de algunas metáforas conlleva, según Aristóteles, la captación de similaridades ocultas: "la habilidad para utilizar la metáfora entraña una percepción de las similaridades"⁵⁹. El filósofo estagirita considera el símil, en cuanto *comparación explícita* como una figura muy próxima a la metáfora⁶⁰, idea que se radicalizará después con Quintiliano y con Cicerón: "la metáfora es una forma abreviada de símil, condensada en una palabra"⁶¹. Según Guadaño, "de este modo se introdujo la idea, recogida por diversos autores a lo largo de la historia de la retórica, de que existe una equivalencia subyacente entre el esquema propio de la metáfora (*A es B*) y del símil (*A es como B*)". En esa traducción o equivalencia la metáfora pierde su contenido en beneficio de la literalidad del enunciado comparativo. Hay que señalar aquí que la función –y el origen– del uso de la metáfora es la de *proporcionar placer estético* al entendimiento. Sin embargo, en Aristóteles esta función no está desligada por completo de su valor como instrumento *heurístico* o cognoscitivo, como sucede después en la *Institutio Oratoria* de Quintiliano, y en la tradición medieval.

Según Lausberg, la metáfora entra en alguna clasificación dentro de los *tropos por salto*, al mostrar la significación de la palabra sustituida y la de la palabra que sustituye. Por eso se habla de la metáfora como *brevior similitutio* (definición de Quintiliano) transmitiendo así el valor de la brevedad. Lausberg añade que la explicación a través de la comparación es sólo una explicación de la equiparación mágica primitiva entre la designación metafórica y lo designado, "una reliquia primitiva de la posibilidad mágica de identificación que ha quedado despojada de su carácter religioso y mágico, y se ha convertido en un juego poético". De este modo adquiere un valor especial, de resonancias mágicas, que el poeta utiliza⁶². La diferencia es sobre todo cuestión de la metáfora: la poesía se basa en gran medida en la metáfora porque se ocupa de actos de *mimesis* persiguiendo una expresión "única". Al contrario, la lógica y la

⁵⁷ Véase: DE BUSTOS GUADAÑO, E., *Metáfora*, op. cit., p. 95.

⁵⁸ MARTÍNEZ-DUEÑAS, J.L., *La Metáfora*, op. cit., p. 14.

⁵⁹ ARISTÓTELES, *Poética*, cap. 22, p. 214.

⁶⁰ ARISTÓTELES, *Retórica*, cap. III, 1406 b.

⁶¹ Véase: LAUSBERG, H., *Elementen der Lieterarischen Rhetorick*, Munich, 1963 (Versión española: *Elementos de retórica literaria*, Gredos, Madrid, 1975, p. 117) y *Handbuch der Literarischen Rhetorik* (Versión española: *Manual de retórica literaria*, Gredos, Madrid, 1968, 3 vols., p.61).

⁶² LAUSBERG, H., *Manual de retórica literaria*, op. cit., p. 62. Richards en su obra rechaza la idea de comparación, insistiendo sobre el carácter vivo, matizado, variado, de las relaciones entre conceptos expresados de una sola vez por la metáfora, la cual sería *interacción* más que *sustitución*, y tanto técnica de invención como de ornamento.

retórica tienen como fin *la claridad* y la persuasión. Está claro que en el pensamiento de Aristóteles la diferencia entre el uso literal de las palabras y el uso poético resulta fundamental. En diversos pasajes de la *Retórica*, el filósofo trazó una serie de normas relativas al empleo de la metáfora; refiriéndose al lenguaje poético, afirma que el *buen uso* es una muestra de la genialidad del poeta. Su preocupación por el efecto de los resultados se aprecia en el siguiente fragmento: “Así pues, el uso en cierto modo *ostentoso* de este modo de expresarse es ridículo, y *la medida es necesaria en todas partes de la elocución*; en efecto, quien use metáforas, palabras extrañas y demás figuras sin venir a cuento conseguirá lo mismo que si buscase adrede un efecto ridículo”⁶³. Desde la época de Aristóteles, las poéticas han venido dando normas e intentando explicar los mecanismos de funcionamiento del texto poético, su comunicación y su valor. Desde la época de los poetas líricos hasta la época romántica de Shelley y Coleridge,⁶⁴ llegando hasta hoy, surge “desde dentro” *una cuestión de moral literaria* que gira en torno a la idea de que *los usos del lenguaje poético han de regularse al crear un estilo determinado* y también a la idea de que en el lenguaje científico la metáfora *debe suprimirse si quiere evitarse la ambigüedad*. En los *Tópicos* (158 b, 17) el Estagirita nos advierte: “si en la discusión dialéctica hay que evitar las metáforas, es obvio asimismo que no hay que usar metáforas ni expresiones metafóricas en la definición” y que “en todos los casos en que un problema resulta difícil de atacar, hay que suponer que necesita una definición o que ha sido expresado en sentido metafórico”.

Frente a la abundancia del lenguaje figurado en Platón, Aristóteles predicó la necesidad de una extrema sobriedad; su oposición a lo metafórico es constante y formal, y se halla en muchos lugares de la *Retórica*. Mucho se ha discutido su tesis de que “todo lo que se dice mediante metáforas es oscuro”. Como veremos, algunos filósofos de tendencia aristotélica, como Locke y Hobbes, rechazaron los usos de la metáfora (aunque utilizándolos a la vez) en el discurso filosófico; en cambio, los filósofos de inclinación platónica defendieron estos usos, y sus trabajos se hallan llenos de metáforas y otros tropos (por ejemplo, Kierkegaard, Nietzsche, Ortega)⁶⁵. Antes de Aristóteles, Platón no se ocupó explícitamente de examinar qué era la metáfora, ni tampoco el lenguaje figurado; no obstante, proliferan en sus obras

⁶³ Véase: ARISTÓTELES, *Poética*, (ed. trilingüe de Valentín García Yerba) Gredos, Madrid, 1974, p. 211; MARTÍNEZ-DUEÑAS, J.L., “La metáfora”, pp.31 y 32. Según Dueñas, “el valor intrínseco de la metáfora no se reduce a su existencia como tropo, sino a su realización virtual en el verso, en la elocución, en el entendimiento de la belleza del arte del lenguaje”. La tradición clásica grecolatina “inspira ese cimiento poético” que se traduce en la poesía, en la literatura en general, y que convive “con la expresión de la que se ocupa la retórica” (p. 32).

⁶⁴ COLERIDGE, S.T., *Biografía literaria*, Poems and Prose selected by Kathleen Raine, Penguin Books, London, 1957, pp. 225-310; HAWKES, Terence, *Coleridge on Shakespeare*, Penguin Books, London, 1969, pp.10-48 y ss.

⁶⁵ Véase: POOLE, R., *Kierkegaard. The Indirect Communication*, University Press of Virginia, London, 1993, pp. 8-57 y ss. Según Poole, en los escritos de Kierkegaard existe una retórica de *comunicación indirecta*, rasgo primordial de los filósofos-poetas, una retórica de la “trace, de difference, de supplément” muy parecida a la de Jacques Derrida, con la cual se opuso el filósofo –precursor del existencialismo moderno- a la metafísica de la presencia de los hegelianos daneses (pp. 5-7). Ortega hace referencia al estilo indirecto de Kierkegaard en su ensayo *Las dos grandes metáforas* (Obras Completas, *op. cit.*, vol. II, p. 388). Partidario de la comunicación indirecta en el discurso filosófico escribe: “El pensamiento filosófico, más que ningún otro, tiene que cambiar constantemente, finamente, del sentido recto al oblicuo, en vez de anquilosarse en uno de los dos. Cuenta Kierkegaard que un circo comenzó a arder. El empresario, no teniendo otra persona más a mano, encargó al payaso que comunicase la noticia al público. Pero el público, al oír la trágica nueva de labios del payaso, creyó que se trataba de una broma más y no abandonó el recinto. El incendio cundió, y el público pereció víctima de insuficiente agilidad mental”.

tanto las metáforas como las expresiones figuradas. Hay también un uso abundante de términos que describen operaciones como “imaginar”, “comparar una cosa con otra”, etc. A menudo, Platón utiliza la palabra *εικων* (imagen). Así mismo, habla de *apeikazein* (comparar). El verbo *metaferein* (metaforizar) no aparece en sus obras con el valor que tuvo posteriormente *metaferein onomata* (cfr. *Critias*, 13 A); sino con el significado de traducir un nombre de una lengua a otra, de acuerdo con el sentido original del término: transportar (una carga) de un lugar a otro. Las palabras “imagen” y “comparar”, según Pierre Luis, aparecen en numerosos pasajes de *Gorgias* (493 D; 517 D; 493 B, C) de *Phaidro* (92 B, 99), en la *República* (II, 377 C; III, 404, D, E; IV, 429 D; V, 464 B). No obstante en ninguno de estos pasajes se presenta una teoría, o una idea determinada que permita saber exactamente: 1) qué es la metáfora, 2) por qué se considera legítimo su uso en filosofía y 3) en qué se distingue de la mera comparación o del símil. Si se recurre a los términos anteriormente citados, *εικων* y *απεικάζειν* (en el *Lexicon Platonicum*, de F. Ast-I, 1835) queda confirmado el abundante uso metafórico⁶⁶. Platón no considera, pues, la metáfora –ni el lenguaje figurado en general– como un procedimiento ilegítimo para la exposición del saber filosófico. Se ha señalado por parte de algunos críticos que la metáfora cumple en sus *Diálogos* una función análoga a la del mito. Pierre Luis, por su parte, opina que el mito en Platón puede ser considerado incluso como la coronación de la metáfora, la cual se sirve de la comparación; la metáfora, pues, se encontraría en un término medio entre la comparación (instrumento subalterno) y el mito (culminación de la expresión figurada). De ahí la dificultad, según Pierre Luis, de trazar unos límites precisos y de saber cuáles son exactamente las metáforas platónicas. El citado crítico considera que, para llegar a un claro conocimiento de la cuestión, es necesario, ante todo, forjarse una mejor y más precisa definición de la metáfora que la proporcionada por Aristóteles en la *Poética* y la *Retórica*.

Ya hemos dicho que para el Estagirita –que fue el primero en indagar la naturaleza de ese *tropo*– ésta consiste “en dar a una cosa un nombre que corresponde a otra cosa, produciendo una *transferencia* (epi-forá)”, “en transferir a un objeto el nombre que es propio de otro”⁶⁷. La transferencia tiene lugar:

- 1 Del género a la especie [“Aquí se ha detenido mi barco”], puesto que, según su opinión, el “estar anclado” es un modo especial del más general “estar detenido”; llama, pues *metáfora* a lo que después será una sinécdoque *genus pro specie*.
- 2 De la especie al género: [“ciertamente *miles* y *miles* de empresas gloriosas ha llevado a cabo Odiseo”], donde “miles y miles” está en el lugar del genérico “muchas”; se trata de una sinécdoque *species pro genere*.
- 3 De la especie a la especie: [“luego que con el arma de bronce le *sacó* la vida”] donde se pasa de “quitar” a “sacar”; ésta es una metáfora basada en la semejanza entre el acto de quitar y el de sacar; los dos significados tienen rasgos o

⁶⁶ Véase al respecto: PIERRE, L., *Les métaphores de Platon*, Seuil, Paris, 1945, pp. 4-28 y ss; FERWEDA, R., *La signification des images et des métaphores dans la pensée de Platon*, Paris, 1965, pp. 36-55 y ss; STANFORD, W.B., *Greek Metaphor, Studies in Theory and Practice*, Blackwell, Oxford, 1936, pp. 4-27 y ss; BERG, C., *Metaphor and Comparison in the Dialogues of Plato*, Oxford, 1903, pp. 4-16, 22-43 y ss.

⁶⁷ Véase: PIERRE LUIS, *op. cit.*, pp. 57-59; ARISTÓTELES, *Poética*, 21, 2-5 1457 b: “*Metaforá... estin onómatos alotríou epiforá...*”; *Retórica*, 1402 a –b 21; RICOEUR, P., *La metáfora viva, op. cit.*, pp. 28-30;

propiedades comunes que pueden explicarse como la zona de intersección de dos conjuntos, el metaforizante y el metaforizado.

- 4 *Por analogía*: se trata de la metáfora de cuatro términos, descrita en un esquema proposicional que ha servido de fundamento a la mayor parte de las teorías posteriores: “Se tiene una metáfora por analogía cuando, entre cuatro términos, el segundo (B) mantiene con el primero (A) la misma relación que el cuarto (D) mantiene con el tercero (C); podrá usarse entonces, en vez del segundo término (B), el cuarto (D), o bien, en vez del cuarto (D), podrá usarse el segundo (B) [...]. Ejemplo: la “vejez” (B) es a la “vida” (A) lo que la “tarde” (D) al “día” (C); por ello podrá decirse que “tarde” (D) es la “vejez del día” (B+C) y [...] que la “vejez” (B) es la “tarde de la vida” (D+A) o el ocaso de la vida” (*Poética*, 21, 1457 b).

En este pasaje y en la *Retórica* (1407 a) Aristóteles dice que entre la vejez y la vida existe la misma relación que entre la tarde y el día: “El poeta, pues, dirá de la tarde, como hace Empédocles, que es la vejez del día; de la vejez, que es la vejez del día; de la vejez, que es la tarde de la vida o el “ocaso” de la vida”⁶⁸ (*Poética*, 21, 7, 1457 b). Según A. Henry, bajo la opción paradigmática vejez-tarde subyace una relación analógica estructurable en un esquema que explica el mecanismo lingüístico que actúa a nivel profundo:

$$\begin{array}{ccc} \text{Vejez} & & \text{tarde} \\ \hline & = & \hline \text{vida} & & \text{día} \end{array}$$

En la metáfora *la vejez es la tarde de la vida*, de los siguientes enunciados:

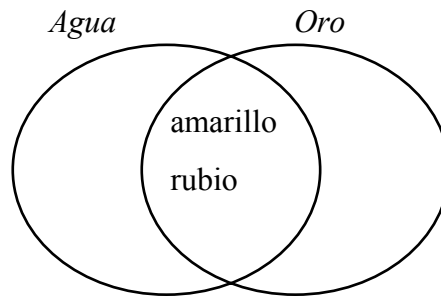
1. La vejez es el fin de la vida.
2. La tarde es el fin del día, deriva la analogía desarrollada.
3. La vejez es el fin de la vida como la tarde es el fin del día.

Henry señala que la equiparación *vida-día* comporta la equiparación *vejez-tarde* y la posibilidad de la transferencia semántica con la eliminación del término común a los dos enunciados profundos. El *Frangstellung* de A. Henry coincide en muchos puntos con el de Ortega. Sostiene que en la metáfora “el intelecto *solapa* los campos semánticos de dos términos que pertenecen a campos asociativos distintos (e incluso en muchas ocasiones bastante alejados el uno del otro), finge ignorar que hay un solo rasgo común (rara vez hay más), y efectúa la sustitución de los términos”⁶⁹. Así, en la metáfora de Juan Ramón Jiménez

⁶⁸ Véase al respecto: MORTARA CARAVELLI, B., *Manual de Retórica*, *Op. cit.*, pp. 183 y 184; FERRATER MORA, J., “Metáfora” en *Diccionario de Filosofía*, p. 2205; según Umberto Eco, la metáfora es “el artificio que permite hablar metafóricamente” (“Introduzione” en QUENEAU, R., *Esercizi di stilo*, Einaudi, Turín, 1983, pp. 142 y 155-157).

⁶⁹ HENRY, A., *Métonimie el Métaphore*, Klincksieck, París, 1971, p.81; Henry concreta su investigación interpretando el “mecanismo de creación” de metáforas. En el esquema proporcional aristotélico

*agua de oro*⁷⁰ tenemos dos campos sémicos –los relativos a *agua* y a *oro*– con rasgos, componentes o semas bastante diferentes, excepto uno –el color– que puede permitirnos el desplazamiento semántico: *oro* ◀ color “amarillo” (y no “blanco”); *agua* ◀ color “rubio” o “purpúreo” (y no “azul” o “de plata” o “negro”). El rasgo común amarillo-rubio permite la formación de la metáfora.



◀ hierro

En agua de ◀ luz

◀ oro

las metáforas de hierro, luz y oro no indican, como es obvio, un referente, sino un significado traslaticio, es decir, distinto del literal.

$\frac{A}{B} = \frac{C}{D} \Rightarrow \frac{\text{bios}}{\text{ghras}} = \frac{\text{ημέρα}}{\text{espéra}}$

vinculando CB (“ghras ημέρας”) y/o AD (“espéra o dysmaí biou”) [véase *Poética*, 21, 7, 1457 encuentra “un doble mecanismo metonímico” (vejez-vida, tarde-día) o una operación “prelingüística”, o “sublingüística” que se actualiza después y se encarna en la expresión verbal. La metáfora se basa en este mecanismo que explicara por vez primera Aristóteles, que es “la síntesis de una doble metonimia en cortocircuito”. Henry distingue: 1) metáforas de *cuatro términos* en las que el metaforizante (que se indica por la relación A/B) y el metaforizado (C/D) están explícitos: *La vida del tren* (C) *entre dos ciudades* (D) *es el guión* (A) entre dos palabras (B); 2) metáforas de *tres términos*, en las que se omite más frecuentemente B: *Entre la ciudad imperial y la ciudad electoral* (D), *nuestra civilización ha puesto el guión* (A), que es la vía del tren (C); 3) metáforas de *dos términos*, en las que están explícitos A-D o bien A-C, dos combinaciones que podemos ver en el siguiente ejemplo: *Las garzas* (A) *de tu voz* (D) [...] *desde la zarza ardiente* (A) *de tus labios* (C), en el que se hallarían implícitos, en la primera metáfora, B (pájaro) y C (palabras), y, en la segunda, B (esplendor de las llamas) y D (el rojo). Véase también MARCHESE, A., y FORRADELLAS, J., *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Ariel, 7ª ed., Barcelona, 2000, pp. 257 y 258.

⁷⁰ Véase: JIMÉNEZ, J.R., *Libros de poesía*, Aguilar, Madrid, 1959, pp. 437 y 438.

1.2. *Metáfora y metonimia en la tradición retórica.*

Desde la época de Aristóteles hasta hoy todos los tratamientos coinciden en que la metáfora, como la metonimia y la sinécdoque, realiza un *desplazamiento* de significado⁷¹. Ya hemos tenido ocasión de ver en los ejemplos anteriormente citados que, en la metáfora, el mecanismo de desplazamiento semántico puede producirse a través de un término intermedio que tiene una serie de propiedades inherentes que son comunes a los dos términos que hacen de punto de partida y punto de llegada de la metáfora (X e Y). Jakobson afirma que “el desarrollo de un discurso puede tener lugar según dos directrices semánticas diferentes: un tema conduce hasta otro bien por semejanza, bien por contigüidad. La denominación más apropiada para el primer caso sería *directriz metafórica*, para el segundo *directriz metonímica*, porque cada uno de ellos encuentra su expresión más sintética en la metáfora y en la metonimia, respectivamente”⁷². Para Jakobson en la metáfora faltan dos términos que tienen entre sí una relación paradigmática de semejanza: la expresión *cabellos rubios* puede ser asociada a la idea del *oro*, con lo cual tiene lugar la metáfora “cabellos de oro” (los dos elementos son externos, cada uno con respecto al otro)⁷³. Jakobson incluye la sinécdoque dentro de la metonimia y establece una clara diferencia con la metáfora: “En poesía, la metáfora, y en prosa la metonimia, es la línea de menor resistencia, y, por consiguiente, el estudio de los tropos poéticos se dirige principalmente hacia la metáfora”. Su conclusión es que la inclusión de uno u otro tropo tal vez tenga que ver con una u otra forma de expresión, ya que la poesía suele asociarse *con la similitud* y la prosa con la contigüidad⁷⁴. En los casos específicos de la prosa poética, la respuesta a la pregunta de si tendrá ésta más metáforas que metonimias es la siguiente: “la utilización de cualquier figura o tropo no es más que una tesitura del hablante o un asunto de contexto, aunque haya algunas figuras y algunos tropos que puedan acomodarse con mayor efecto al rigor del verso”⁷⁵. En su estudio *The metaphoric and metonymic poles* (1956), Jakobson identifica dos polos, el metafórico y el metonímico, entre los cuales se desenvuelve la actividad lingüística: “El acto lingüístico – sostiene Jakobson– implica la selección de determinadas entidades lingüísticas y su combinación en unidades lingüísticas más complejas. Esto se aprecia con claridad en el nivel léxico: el hablante escoge las palabras y las combina en proposiciones según el sistema sintáctico que utiliza; las proposiciones, a su vez, se combinan en los períodos”⁷⁶. El hecho de que Jakobson halle en el principio de la semejanza el fundamento de la poesía resulta interesante por las consecuencias que de ello se derivan en lo que se refiere al paralelismo; interesa menos que caracterice la prosa como sede de las relaciones de contigüidad. En todo caso, y para los estudios de la poesía moderna, es importante que haya establecido una

⁷¹ La definición de Aristóteles contiene una alusión a cierto *alejamiento* de la expresión cotidiana, así como un acercamiento de la imaginación que busca, sobre todo en la poesía, relaciones en el desplazamiento del significado.

⁷² Véase a este respecto la cita de MARCHESE, A., y FORRADELLAS, J., en el *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, p. 257.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ Véase: JAKOBSON, R., “The metaphoric and metonymic poles” en JAKOBSON, R., y HALLE, M., (eds.) *Fundamentals of Language*, Mouton, La Haya, 1956, p.96.

⁷⁵ Véase: MARTÍNEZ-DUEÑAS, J.L., *La metáfora*, *op. cit.*, p. 96.

⁷⁶ Véase: JAKOBSON, R., *Ensayos de lingüística general*, Seix Barral, Barcelona, 1981, p. 24. JAKOBSON, R., “Two Aspects of Language: Metaphor and Metonymy”, *European Literary Theory and Practice*, Dell, New York, pp. 119-129.

relación entre el procedimiento metonímico y el metafórico sobre la base de una teoría rigurosa de la estructura lingüística⁷⁷. El problema de la distinción entre metáfora y metonimia, o entre metonimia y sinécdoque, no nos interesa aquí. Desde un punto de partida lingüístico y morfológico, nos interesa mucho más conocer las formas gramaticales mediante las cuales puede ser expresada la metáfora.

Clasificando las metáforas por su forma gramatical podemos hacer una distinción entre, por un lado, metáforas *nominales*, y, por otro, metáforas *verbales*. Las metáforas *nominales* poseen distintas estructuras:

- a. La sustitución del nombre: *su luna de pergamino* (=pandero) / *Preciosa tocando viene* (F. García Lorca).
- b. La cópula: *Tu vientre es una lucha de raíces* (Lorca).
- c. La aposición: *Sí, tu niñez: ya fábula de fuentes* (Guillén y Lorca), *cielo de fuente* (J.R. Jiménez);
- d. La construcción con el genitivo: *canto al jardín azul de tus pulmones* (Fernández Moreno), *con tu carga chorreosa de tesoros* (J.R. Jiménez).

La metáforas verbales pueden concernir sólo al verbo (*La voz de muchacho naufragaba en la gangosa respuesta de los negros* –Mújica Laínez) o al nexos sustantivo-verbo (*y decora las aguas de tu río/ con hojas de mi otoño enajenado* –Lorca). Los adjetivos metafóricos son abundantísimos en la literatura, incluso en el lenguaje común (*barba florida, mirada angelical, ataque fulminante, borracho colosal, tardía primavera* –J.R. Jiménez)⁷⁸.

Según A. Henry, es preciso clasificar las metáforas, no por su forma gramatical, sino por el número de términos expresos, que pueden ser cuatro, tres, dos o uno. La metáfora de

⁷⁷ Véase: LE GUERN, M., *La metáfora y la metonimia*, op. cit., p. 16. Véase también MORTARA GARAVELLI, B., *Manual de Retórica*, op. cit., p. 178.

⁷⁸ Véase: LE GUERN, M., *La metáfora y la metonimia*, op. cit., pp. 22 y 23: a) “La metáfora-verbo exige que, en la información contenida por el mensaje, sean suprimidos algunos elementos de significación del sujeto o del complemento. Con relación a la metáfora-sustantivo, su carácter específico es, pues, un grado menor de antonimia respecto al contexto”; b) “...la metáfora verbal se opone a la metáfora nominal por el hecho de que los elementos de significación suspendidos a nivel de la denotación no son de igual naturaleza: mientras que la metáfora del sustantivo hace intervenir una suspensión sémica que incide sobre los elementos que Greimas llama *semas nucleares*, la metáfora del verbo, así como la del adjetivo, pone en acción lo que podría llamarse una suspensión clasemática que incide sobre los temas contextuales o clasemas. Apelando a esta perspectiva, puede darse cuenta del contragolpe sufrido por el sustantivo ligado al verbo el que incide la metáfora”. Algunos autores opinan que la estructura gramatical de la metáfora (que es, en cualquier caso, una realización léxico-gramatical en la que opera un cierto grado de presuposición) puede presentarse en tres tipos distintos: metáfora *nominal*, *predicativa*, *oracional*. (Véase LEVINSON, S., *Pragmatics*, Cambridge University Press, Cambridge, 1983, pp. 10-52 y ss.). Como señala M.J. Powel (“Meaning in Speech Act Theory”, *Philosophy and Rhetoric*, 18, 1985, pp.133-157), el significado de la metáfora *depende*: 1) de la *oración* y 2) de la *expansión del significado* del enunciado hasta el punto de que se haya llegado a afirmar la *total independencia semántica* del *proceso metafórico* (p. 154). R. Lowenberg insiste en que la comprensión de la metáfora depende de la asunción de una codificación compartida articulada en los siguientes apartados: a) en la distinción entre el conocimiento del lenguaje y su uso; b) en la distinción entre el conocimiento lingüístico y lo que no es; c) en la dependencia de la competencia lingüística, de la teoría lingüística (véase LOWENBERG, R., “Identifying metaphor”, *Foundations of Language*, nº 12, 1974-1975, pp. 315-338).

cuatro términos se constituye por la relación de equivalencia (recuérdese el ejemplo de Aristóteles)

$$\frac{A}{B} = \frac{C'}{D'}$$

Una metáfora de tres términos son los versos de Lorca: *El diamante de una estrella /Ha rayado el hondo cielo*. Según Aristóteles y Henry⁷⁹, en estos versos se produce la analogía (el término D es contextual)

$$\frac{\text{estrella}}{\text{diamante}} = \frac{\text{hondo cielo}}{\text{cristal}}$$

Muy común en la poesía es la metáfora de dos términos (A,C', o bien, A,D'). Por ejemplo, el sintagma *el fuego del amor* tiene como esquema sublingüístico la equivalencia

$$\frac{\text{fuego}}{\text{ardor}} = \frac{\text{amor}}{\text{pasión}}$$

La metáfora *las nieves de la cabeza* se analiza con términos expresos A y D, según el siguiente esquema:

$$\frac{\text{nieve}}{\text{montaña}} = \frac{\text{cabellos blancos}}{\text{cabeza}}$$

En el soneto “Ninfeas”⁸⁰ de Juan Ramón Jiménez vemos cómo en los dos primeros versos (*En el lago de sangre de mi alma doliente, /del jardín melancólico de mi alma llorante*) se establece la analogía naturaleza-alma: Estamos ante dos metáforas superpuestas, *alma* Ⓣ *lago*, *alma* Ⓣ *jardín*, que crean el escenario romántico del poema; un jardín interior y un lago interior. En estos dos versos, la metáfora primaria *alma* Ⓣ *jardín con lago* funciona como una superestructura de la cual derivan los elementos-símbolos arquetipos de la literatura finisecular (cisnes y ninfeas) que implican belleza y pureza.

Y, para completar esta sinopsis de las ideas tradicionales y actuales sobre la morfología de la metáfora, hay que decir que la metáfora de un solo término requiere el auxilio explicativo del contexto. Algunas veces, dentro de la estructura de una estrofa, los semas de un sintagma se transfieren a los versos que siguen formados por metáforas. Así sucede en la penúltima estrofa del poema “Triste amor” de Juan Ramón Jiménez:

Yo pasaré triste y solo
las largas noches de enero,
entre el frío de la vida
y la nieve de mi pecho.

⁷⁹ Véase: HENRY, A., *Métonimie el métaphore*, Klincksieck, Paris, 1971, pp. 81,82, 93, 94, 95.

⁸⁰ Véase: JIMÉNEZ, J.R., *Primeros libros de poesía*, Aguilar, Madrid, 1953, p. 1467.

Aquí el procedimiento está muy próximo a la *sillepsis*, tropo o figura sintáctica llamada también *ad sensum*, la cual consiste en hacer concordar un término de la frase con otro lógicamente (o semánticamente) y no según las reglas gramaticales (uso de una palabra en sentido literal y figurado)⁸¹.

⁸¹ JIMÉNEZ, J.R., *Libros de poesía, Op. cit.*, p. 79; Véase el ensayo de RIFFATERRE, M., “Syllepsis”, *Critical Inquiry*, nº 6 (4), 1980, pp. 628-638. En el apartado XXI de su estudio, Michel Le Guern define la silepsis como “el empleo de un término que comporta dos significados al mismo tiempo: uno que corresponde al plano de la comunicación lógica y otro al de la imagen asociada. La silepsis puede además combinarse con la metonimia...”. Litré, por su parte, define la silepsis como “figura por la que una palabra es empleada a la vez en sentido propio y en sentido figurado” (véase Michel Le Guern, p.123). Dumarsais la llama “silepsis oratoria” para distinguirla de la gramatical, que se define así: “figura de gramática por la que la elocución responde más bien a nuestro pensamiento que a las reglas gramaticales”; la silepsis oratoria “es una especie de metáfora o comparación, por la que una misma palabra es tomada en dos sentidos en la misma frase, uno propio y otro figurado”. (Véase *Tratado de los tropos*, II, 11, trad. española cit., p. 267). Véase también LE GUERN, *op. cit.*, pp. 123-128. Un ejemplo de silepsis: *Finalmente todas las dueñas le sellaron y otra mucha gente de la casa le pellizcaron* (Miguel de Cervantes).

1.3 *Metáfora y comparación*

Tras esta consideración del marco tradicional y de la morfología de la metáfora, quisiéramos entrar a analizar en pocas palabras el tema de la *comparación* y sus relaciones con la metáfora, que desde la época de Aristóteles hasta hoy no han sido sencillas, y que no se dejan reducir a las dimensiones de los enunciados o a la presencia/ausencia del signo explícito de la comparación, la conjunción *como*. Según Pier M. Bertinetto, “la diferencia entre la comparación y la metáfora [...] no se rige por supuestos formales, sino pragmático-cognitivos en sentido estricto”. La comparación, observa Bertinetto, “se funda en la percepción estática de las afinidades (y de las diferencias) que unen dos entidades”, mientras que la metáfora “se basa en un mecanismo de naturaleza eminentemente dinámica, que produce una forma de fusión o, mejor, de co-presencia, entre las entidades comparadas”⁸². Por su parte, Henry nos ha demostrado que varios tipos de comparación no pueden condensarse en metáforas⁸³. En la expresión “una biblia *floreceda* de miniaturas góticas” hay implícita una *comparación* (las miniaturas parecen flores / la biblia está adornada con miniaturas como flores, etc.); sin embargo, el procedimiento por el que se llega a la metáfora no es simplemente la supresión de los elementos que harían explícita la comparación. Esto mismo puede también observarse en muchas expresiones de uso cotidiano: “es un pozo de sabiduría”, “*brillaba* por su inteligencia”, “la serpiente monetaria”, etc., en los que esta reducción es imposible de aplicar tal como la proponen los manuales tradicionales. Nótese aquí que fue la retórica latina la que entendió de esta manera la relación entre el símil y metáfora (la expresión *similitudo brevior* se debe a Quintiliano)⁸⁴. Volviendo al *corpus* aristotélico, observamos que la comparación se considera como una especie de metáfora (véase el ejemplo de “león” como metáfora de “guerrero”). No obstante, mientras que la comparación es *explícita* (se dice, por ejemplo, que Aquiles *luchó como un león*), la metáfora es *implícita* (se dice que Aquiles *era* un león). Pierre Luis ha señalado que no basta, en efecto, hacer de la metáfora una comparación sintetizada; hay que añadir que, mientras que la comparación aparece como algo externo, la metáfora *es interna a la frase* y forma parte de ella, no pudiendo ser eliminada ni sustituida. Por lo tanto, la metáfora en este sentido no explica, sino que describe. En el caso de Platón, cuando se trata de examinar sus metáforas, se hace difícil aislarlas enteramente de la comparación, del mito y de las imágenes⁸⁵. Umberto Eco ha observado que las definiciones al uso (“transferencia del nombre de un objeto a otro en virtud de una analogía”; “sustitución de un término recto por uno figurado”, etc.) bordean a menudo la tautología. Eco señala que los

⁸² Véase: BERTINETTO, P.M., “Come vi pare. La ambiguetá di *come* e i rapporti tra paragone e metafora” en LEONI, F., y PIGLIASCO, M.R. (eds.), *Retorica e scienze del linguaggio. Atti del X Congresso Internazionale di Studi della Società di Linguística Italiana* (Pisa), Bulzoni, Roma, 1979, pp. 135-170, (p.160); “On the Inadequateness of a Purely Linguistic Approach to the Study of Metaphor”, *Italian Linguistics*, 4, 7-85 y “Metafora, co(n) testo e intertesto: per una caratterizzazione della metafora poetica” en GOLDIN, D. (ed.), *Simbolo, metafora, allegoria. Atti del IV Convengo italo-tedesco* (Bressanone, 1976) Liviana, Padua, 1980, pp. 239-277.

⁸³ HENRY, A., *Métonimie et métaphore*, op. cit., pp. 71-76.

⁸⁴ Véase: LAUSBERG, H., *Manual de Retórica*, Gredos, Madrid, 1960, pp. 61 y 62; ATKINS, J.W.H., “Literary Criticism in Antiquity”, 2 vols., Cambridge, 1934, pp. 45-64 y ss; QUINTILIEN, *De Institutione Oratoria Libri Duodecim*, Leipzig, 1798-1834 (versión española: *Instituciones Oratorias*, trad. de Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier, Joaquín Gil, Buenos Aires, 1944, VIII, VI, 18: “in totum autem metafora brevior est similitudo). Según Le Guern, la edición de 1527 (de París) dice: *brevior quam similitudo* (la metáfora es más breve que la similitud), “consideración, sin duda, exacta, pero de alcance bastante limitado” (Véase LE GUERN, M., op. cit., pp. 62-63).

⁸⁵ PIERRE, L., *Les métaphores de Platon*, op. cit., pp.46-47.

debates seculares acerca de lo que se ha considerado *tropo de tropos*, figura fundamental, género del que todas las otras son especies, parecen una serie de variaciones en torno a unas pocas tautologías y quizá en torno a una sola: “la metáfora es el artificio que permite hablar metafóricamente”⁸⁶.

Hoy día la mayoría de los críticos opina que, de todos los hechos retóricos, la metáfora es el que se presta mejor a un reconocimiento intuitivo, sin necesidad de nociones teóricas previas (tesis sobre todo de Ortega y Bergson). Es bien sabido que cualquier hablante está dispuesto a aceptar como “posibles” –a condición de entenderlos en sentido figurado– enunciados que considera inaceptables e incluso absurdos en situaciones lingüísticas “normales”. Nótese, por último, que la metáfora y el uso figurado se convierten en una sola cosa: la especie acaba por coincidir con el género. El mecanismo metafórico, “que parece a la vez universal y hermenéuticamente enigmático, ha resistido centenares de intentos de explicación: los ha resistido en el sentido de que ninguna de las explicaciones propuestas cubre todos los casos sin dejar residuos, ya que el fenómeno ha desbordado los límites y las competencias de las disciplinas individuales que lo afrontaron”.

⁸⁶ ECO, U., “Introduzione” en QUENEAU, Raimond, *Esecizi di stilo*, Einaudi, Turín, 1983, pp. 142-143 y “The Scandal of Metaphor”, *Poetics Today*, 4, 18 (1985), pp. 217-258. Eco en su obra *Las formas del contenido (Le forme de contenuto*, Bompiani, Milán, 1971, pp. 14-264 y ss.) sostiene que la metáfora es una “cadena” de metonimias (En la metáfora barroca de Lope: *surca del mar de amor las rubias ondas*, según Eco, la conexión entre *mar* y *cabellos* se establecería metonímicamente, porque el sema “rizado” (explícito en el ambivalente “ondas”) unifica los dos sememas. Sin embargo, en su *Tratado de semiótica general* (Lumen, Barcelona, 1977) parece haber cambiado de opinión. Coincidiendo con Jakobson –para quien la metáfora es una sustitución por semejanza y la metonimia una sustitución por contigüidad–, afirma que “la semejanza no concierne a una relación entre significante y cosa significada, sino que se presenta como identidad sémica”.

1.4 Evolución de la teoría aristotélica

Resumiendo las teorías aristotélicas, habremos de señalar que:

1. En la *Retórica* se subraya el carácter cognoscitivo de la metáfora (que “nos instruye” y nos hace conocer “mediante géneros”).
2. En la *Poética* se hace hincapié en que la capacidad para construir metáforas es indicio del talento natural para saber *apreciar* las semejanzas.

Después de Aristóteles, las definiciones usuales contenían “virtualmente la teoría de los tropos, o figuras de palabras”⁸⁷. Los tratados que privilegiaban la elocución a costa del resto de las partes de la retórica insistieron en la función *decorativa* de la metáfora. En la Edad Media –cuando la idea de la Revelación divina de la verdad, influyendo de un modo negativo, oscureció el valor cognoscitivo del lenguaje– la metáfora, por una parte, “se asimila a la alegoría” y, por otra, “se confunde con el símbolo”. Consecuencia: se analiza como “embellecimiento” y se separa de la metonimia y de la sinécdoque. En el siglo XVII se enfatiza la “brevedad” de la metáfora, entendida como “agudeza”, esto es, la concentración de más de un sentido en la misma expresión: la brevedad es causa de novedad y ésta de “maravilla”, que es una reflexión atenta que deja el concepto impreso en la mente. Al nuevo significado, oculto en el sentido literal y habitual, se llega mediante el trabajo y la habilidad del que resuelve un enigma: la metáfora “voz enigmática, oscuramente clara, que habla calladamente para hacer al oyente adivino” cuando “las nociones están tan lejanas que es menester descender muchos peldaños en un momento para alcanzarlas”. La idea de que en una palabrilla se refleja una multitud de nociones de diferentes géneros es obvia en el siguiente fragmento de E. Tesauro: “Prata amoena sunt, no me presentarías más que el reverdecer de los prados; pero si dijeras Prata rindet, me harías ver que la tierra es un hombre animado, que el prado es su rostro, y la amenidad, la risa gozosa. De este modo, *de una palabrilla aparecen reflejadas todas estas nociones de diferentes géneros*: tierra, prado, amenidad, hombre, ánimo, risa, alegría”⁸⁸.

En resumidas cuentas, las definiciones tradicionales de la *metáfora* (de *metaphérein* – “transportar”–, lat. *Metaphorá* y, por calco, *translatio* de *transfere*, – “transportar”–, de donde se deriva *traslación*, trasladado) se inclinan hacia la siguiente definición –que sigue de cerca la de Lausberg- y es congruente con la concepción de los tropos como figuras de sustitución (*immutatio*) que afectan a palabras individuales o *in verbis singulis*: *metáfora* =

⁸⁷ Véase: WAHNÓN, S., *op. cit.*, p. 584.

⁸⁸ Véase: MORTARA GARAVELLI, B., *Manual de Retórica*, *op. cit.*, p. 181; TESAURO, E., *Il canocchiale aristotelico, o sia Idea dell’arguta e ingegnosa elocuzione che serve a tutta l’arte oratoria, lapidaria e simbolica esaminata co’ principi del divino Aristotele*, 5ª reimpresión, Turín, Zavatta, 1670. En 1642, Baltasar Gracián, advirtiendo de la necesidad de combinar el grado de belleza y el acierto en usarla, escribe: “Puedese decir de los conceptos lo que de las figuras retóricas: ni todo el cielo es estrellas ni todo el cielo es vacíos; sirven éstos como de fondos para que campeen más los altos de aquéllas, y altérnanse las sombras, para que brillen más las luces” (Véase *Agudeza y arte de ingenio*, edición, introducción y notas de E. Correa Calderón, 2 tomos, Castalia, 1987, p. 230). La tradición mantiene la idea del cambio de significado como el fundamento del tropo. Como señala S.W. Howel (*Eighteenth Century British Logic and Rhetoric*, Princeton, N. Jersey, Princeton University Press, 1971, p. III), en la época de Gracián y John Ward un tropo se concibe como “el paso de una palabra con su significado propio a otro significado *with advantage*”.

sustitución de una palabra por otra cuyo sentido literal posee cierta semejanza con el sentido literal de la palabra sustituida⁸⁹.

La metáfora es, pues, la expresión de una idea utilizando el nombre de otra cuando entre ambas se da una relación de semejanza. En la tradición forense romana la metáfora se utilizaba para crear una imagen mental *viva* (recuérdese aquí el título de la obra de P. Ricoeur): *rei ante oculos ponendae causa*. Por tanto, la idea de la identidad se combina con la idea de la semejanza, o la noción de símil-analogía⁹⁰. Según Vickers, la retórica forense romana derivó hacia un marcado estilo en el que la “declamación” y el “gesto” eran fundamentales; de ahí que la metáfora contribuyera a esa *grandilocuencia efectista*⁹¹. Tras la caída del Imperio Romano, encontramos codificaciones en las que la metáfora aparece claramente explicada e incluida en los tropos. Según San Isidoro de Sevilla, “los gramáticos aplican el nombre griego de *tropo* a lo que en latín se interpreta como *giro estilístico*. Se realiza trasladando el significado propio de una palabra a otra que no le pertenece. Resulta por extremo difícil registrar los nombres de todos ellos, pero Donato los redujo a trece. La “metáfora” consiste en la utilización traslaticia de una palabra, como cuando hablamos del “oleaje de las mieses” y de “las perlas de las vides”, cuando no encontramos ni olas ni piedras preciosas, términos éstos que transferimos de otros contextos”⁹². Como señala Lausberg, al diferenciar entre figuras y tropos, se sigue la distinción entre expresiones con referencia estructural y expresiones con cambio de significado. La insistencia en el traslado de significado marca la identidad del discurso metafórico, al tratarse de una figura en la que el significado y la comprensión del mismo constituyen el proceso en sí, tanto en su codificación como en su descodificación⁹³. En la *Britania de Veda el Venerable* (codificación de los conocimientos retóricos del siglo VIII, tratado sobre el estilo bíblico en el que aparecen todas las figuras y los tropos de la Santa Biblia con el fin de explicar su significado y enseñar su utilización) encontramos una precisa definición de la metáfora: “*Metaphora est rerum verborum seguido translatio*”⁹⁴. En esta definición la metáfora es entendida como una transferencia de cosas y de palabras, es decir, como un cambio de significado en el que el ámbito semiótico es amplio. En un discurso especializado como es el discurso bíblico la preocupación por las metáforas *vivas* revela una línea de pensamiento en torno al texto, su expresión y fuerza de representación⁹⁵. Todo esto puede relacionarse de manera general con algo que ya ha sido señalado por diversos autores, como Schelling, Lausberg y E. Cassirer, esto es, la relación mitológica de las deidades en diferentes sistemas religiosos en cuanto a su representación literaria. Vickers concluye que el conjunto de figuras retóricas podría considerarse como una realidad mimética que deriva de la vida; hay que clasificar todos los estados emocionales que son desviaciones del comportamiento normal⁹⁶. En este intento hay un acto hermenéutico y un fuerte deseo de explicar las representaciones verbales como

⁸⁹ Véase: LAUSBERG, H., *Manual de Retórica Literaria*, op. cit., p. 127.

⁹⁰ MARTÍNEZ-DUEÑAS, J.L., *La metáfora*, op. cit., p. 15.

⁹¹ MARTÍNEZ-DUEÑAS, J.L., op. cit., p. 15.

⁹² Véase la edición de José Oroz Reta de, *Etimologías* (Madrid, B.A.C., 1982, pp. 337-339).

⁹³ LAUSBERG, H., *Elementos de retórica literaria*, Gredos, Madrid, 1975, p. 95.

⁹⁴ Véase: MARTÍNEZ-DUEÑAS, J.L., *La metáfora*, op. cit., p. 17.

⁹⁵ MARTÍNEZ-DUEÑAS, J.L., op. cit., p. 17.

⁹⁶ VICKERS, B., *In Defense of Rhetoric*, op. cit., p. 296.

esfuerzos de organizar la vida; y la metáfora, según Ortega, la organiza copiando las transferencias en un traslado de significado⁹⁷. Según Max Müller –quien ve la mitología religiosa como un producto del lenguaje-, en los Vedas la metáfora no ha encontrado todavía su radical equívoco: la palabra “como”. En la frase “la ribera avanza mugiendo pero no es un toro” la analogía avanza realmente hacia un auténtico traslado del significado, y hasta que éste no tiene lugar, los significados discurren en paralelo, con vocación de identidad, pero sin encontrarse⁹⁸. El salto semántico de *Daedalus* se produce por esa relación que consigue la identidad: “lo mimético, el traslado de las palabras y las cosas, el radical equívoco, el acercamiento de lo distante a lo semejante”⁹⁹. La metáfora, según Ortega, evita realidades. El indio Liolet para evitar la realidad de tocar con las manos el animal sagrado, se pone en cuclillas y cruza las manos bajo las nalgas; de este modo puede comer porque, en esta posición, las manos son metafóricamente unos pies. En este tropo de acción hay una metáfora previa a la imagen verbal que se origina en el afán de evitar la realidad¹⁰⁰. En la edición de *Art of Rhetorique* de Thomas Wilson (1553) la metáfora, según Th. J. Derrick, se encuentra relacionada con la idea de cambio de significado, de cambio de nombre y de símil. Wilson se ocupa de lo relativo a la expresión, la elocución y la memoria del enunciado, procesos que incluyen la metáfora como recurso vivo y expresivo; esto revela la preocupación del momento por un dominio de los recursos de la lengua y su efectividad. La lista de obras y autores de la época que se dedican al estudio de figuras y tropos es innumerable. Farnaby, John Clarke, Luis Vives, Fray Luis de Granada, Arias Montano, Ramus, Macropedius y el anónimo autor de *Parterre de la Rhetorique* de 1659, entre otros, son los más representativos tratadistas de los tropos¹⁰¹. R. Tuve dice que el filósofo y maestro de la retórica Peter Ramus (1512-1572) ejerció acaso la más formativa, aunque indirecta, influencia sobre la naturaleza de la metáfora en aquella época, lo cual –sostiene Tuve– resultó beneficioso en lo que respecta a la poesía metafísica de su época. La metáfora se hizo, de algún modo, más lógica, puesto que los poetas se esforzaron en relacionar el intelecto en la poesía con la lógica; el ramismo significaba que la poesía pudiera tomarse como fundada en la lógica, como un discurso racional. Para Ramus, no había ninguna diferencia entre las metáforas relativas al sentimiento y las metáforas relativas a un pensamiento racional. Las metáforas, para los ramistas, son argumentos, puesto que las leyes de la lógica son las leyes del pensamiento. La retórica tradicional, clasificando la metáfora entre los tropos, definía éstos como “figuras por medio de las cuales se hace que una palabra tome un significado que no es propiamente el significado preciso de la palabra”¹⁰². La metáfora definida por Du Marsais se considera como “una figura por medio de la cual se transporta –por así decirlo– el significado propio de una palabra a otro significado que

⁹⁷ Véase: ORTEGA Y GASSET, J., “Ensayo de estética a manera de prólogo”, *Obras Completas, op. cit.*, vol. VI, p. 261.

⁹⁸ Véase: MÜLLER, M., *Lectures on the science of language*, Scribner, Armstrong and Co., New York, 1875, pp. 372-376; se refiere a *Language and Myth* de Ernest Cassirer, p. 103 y ss.

⁹⁹ MARTÍNEZ DUEÑAS, J.L., *op. cit.*, p. 18.

¹⁰⁰ ORTEGA Y GASSET, J., *La deshumanización del arte e ideas sobre la novela, Obras Completas, op. cit.*, vol. III, p. 378.

¹⁰¹ MARTÍNEZ DUEÑAS, J.L., *op. cit.*, p. 19.

¹⁰² Véase: DU MARSAIS, C., *Des tropes ou des différents sens dans lesquels on peut prendre un même mot dans une même langue*, Dabo-Butschert, Paris, 1730, 1825 (Versión española: *Tratado de los tropos*, trad. de J. Miguel Alea, 2 vol., Aznar, Madrid, 1800, pp. I, 22).

*solamente le conviene en virtud de una comparación que reside en la mente*¹⁰³. Du Marsais estableció claramente las diferencias entre las otras dos figuras, la *sinécdoque* y la *metonimia*, que se unen a menudo en su obra *Traité des Tropes* (“la sinécdoque es una especie de metonimia...”).

2.- Ideas Nuevas

La retórica tradicional admitió una clasificación que oponía a la metáfora la metonimia, la sinécdoque y la *metalepsis*. Según Michael Le Guern, “esta clasificación ha sido admitida generalmente hasta la publicación de una *Rhetorique Générale* por J. Dubois, Fr. Edeline y otros autores, que coincidieron en la idea de que “la metáfora se presenta como el producto de dos sinécdoques”¹⁰⁴. El hecho “de relacionar así la metáfora y la sinécdoque crea una oposición muy clara entre ésta y la metonimia, que, a su vez, se identifica, al menos parcialmente, como un cambio de sentido no percibido como sinecdótico ni como metafórico”¹⁰⁵. La oposición binaria establecida tradicionalmente entre el grupo metonimia-sinécdoque y la metáfora queda así “reemplazada por una oposición entre tres elementos”¹⁰⁶. Este sistema da, según Le Guern, “la impresión de que la distancia entre metáfora y sinécdoque es menor que la distancia entre sinécdoque y metonimia”. Esta teoría no parece compatible con los resultados obtenidos por R. Jakobson. En *Essais de linguistique generale* Jakobson proporciona una base científica a la oposición entre metonimia y metáfora, sin establecer diferencia alguna entre sinécdoque y metonimia. En la observación clínica de los casos de afasia, donde “toda forma de trastorno afásico consiste en alguna alteración más o menos grave”, se suprimen las relaciones “de similaridad” y “de contigüidad” respectivamente; y así, “la metáfora resulta imposible en la alteración de la similaridad”, mientras que la metonimia resulta imposible “en la alteración de contigüidad”. En pocas palabras, en la teoría lingüística de las metáforas que nos ofrece Jakobson, el proceso metafórico concierne a la organización *sémica*, mientras que el proceso metonímico sólo modifica la relación referencial¹⁰⁷. En la estructura de la metáfora la relación entre el término metafórico y el objeto que éste designa habitualmente queda destruida. En la máxima de Pascal “*El nudo de nuestra condición forma sus pliegues y vueltas en este abismo*”, la palabra “nudo” no designa un nudo; lo mismo ocurre con las palabras “pliegues” y “vueltas”, que no designan los pliegues ni las vueltas, y con la palabra “abismo”, que no designa un abismo. Reduciendo esta frase a la única información lógica que lleva en sí, obtendríamos la frase “la complejidad de nuestra condición tiene sus elementos constitutivos en este misterio”. La palabra “abismo”, señala Le Guern, “no designa la representación mental de un abismo, de donde se pasaría al concepto de misterio”; designa directamente el misterio “por medio de

¹⁰³ *Op. cit.*, por versión esp., II, p. 1.

¹⁰⁴ LE GUERN, M., *La metáfora y la Metonimia*, *op. cit.*, p. 15.

¹⁰⁵ *Op. cit.*, p. 15.

¹⁰⁶ *Op. cit.*, p. 15.

¹⁰⁷ Véase: LE GUERN, M., *op. cit.*, pp. 16-17; JAKOBSON, R., “Two Aspects of Language and Two Types of Aphasia Disturbances” en *Fundamentals of Language*, Mouton, La Haya, 1956; trad. esp. de Carlos Piera: *Fundamentos del lenguaje*, parte II, “Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de trastornos afásicos”, 2ª ed., Ayuso, Madrid, 1973, p. 133.

aquellos de sus elementos de significación que no son incompatibles con el contexto”¹⁰⁸. En cualquier caso, la metáfora “a condición de que sea viviente y produzca imagen, aparece inmediatamente como extraña a la isotopía del texto en el que está inserta”¹⁰⁹. Le Guern concluye que la interpretación de la metáfora es posible gracias “únicamente a la exclusión del sentido propio, cuya incompatibilidad con el contexto orienta al lector o al oyente hacia el proceso particular de la abstracción metafórica”. La incompatibilidad “semántica” juega el papel “de una señal que invita al destinatario a seleccionar entre los elementos de significación constitutivos del lexema a aquellos que no son incompatibles con el contexto”¹¹⁰. Ya hemos dicho que la metáfora o *traslación* consiste en dar a un objeto el nombre de otro con el cual tiene alguna semejanza o, como sostienen algunos autores, es una comparación implícita y abreviada, puesto que saca particularmente su fuerza de la comparación que siempre la acompaña.

I.A. Richards rechaza, con razón, la idea de comparación; en su innovadora obra *The Philosophy of Rhetoric* insiste, al igual que P. Ricoeur, con sutileza y vigor, sobre el carácter vivo, matizado y variado de las relaciones entre conceptos expresados de una sola vez por la metáfora, la cual le parece que es más que sustitución¹¹¹ de palabras, y tanto técnica de invención como de ornamentación¹¹². Richards sostiene que el carácter específico de la metáfora se encuentra al obligar a abstraer a nivel de la comunicación lógica cierto número de elementos de significación, permitiéndonos poner de relieve los elementos mantenidos; a un nivel distinto de la pura información, y por medio de la introducción de un término extraño a la isotopía del contexto, provoca la evocación de una imagen asociada que percibe la imaginación y que ejerce su impacto sobre la sensibilidad sin el control de la inteligencia lógica¹¹³. La opinión contraria mantiene Ortega, señalando -como veremos más adelante- que la naturaleza de la imagen introducida por la metáfora le permite escapar de él¹¹⁴. Sin

¹⁰⁸ LE GUERN, M., *op. cit.*, p. 18.

¹⁰⁹ LE GUERN, M., *op. cit.*, p. 19.

¹¹⁰ *Op. cit.*, p. 19.

¹¹¹ RICHARDS, I.A., “A Symposium on Emotive Meaning” en *The Philosophical Review*, nº 2, 1948, pp. 132-146.

¹¹² RICHARDS, I.A., *The Philosophy of Rhetoric*, *op. cit.*, pp. 53 y ss.

¹¹³ Richards parte del principio de que todas las “nociones” son universalmente *relativas*; son válidas dentro de los contextos de los fenómenos culturales donde aparecen (véase *The Philosophy of Rhetoric*, *op. cit.*, pp. 10-12).

¹¹⁴ La teoría de la *interacción* aparece hoy en día en diversos autores, pero sobre todo, con mayor elaboración, en la ya clásica obra de Richards. Para el crítico inglés, la metáfora es más un mutuo préstamo entre pensamientos, una transacción entre contextos, que un simple desplazamiento de palabras. Entre la cosa dicha (*vehicle*) y la cosa pensada (*tenor*) se produce, según Richard, una ósmosis, de tal modo que “la copresencia de ambos produce una significación [...] que no es alcanzable sin su *interacción*” (*op. cit.*, p. 100). En el poema “To Marguerite” de Matthew Arnold, *tenor* es el mundo de los hombres que viven solitarios, y *vehicle* las islas: “la copresencia de ambas produce la auténtica noción de la metáfora, que no es alcanzable sin su *interacción*” (*op. cit.*, p. 100). El *tenor* y el *vehicle*, junto con rasgos absolutamente desemejantes pueden poseer rasgos comunes. Lo importante es el proceso de la producción de la metáfora. Cuando se produce la metáfora, nos fuerza a ver no sólo los parecidos, sino igualmente las diferencias. Richards señala que “hablar sobre la identificación o fusión que la metáfora produce es casi siempre engañoso y pernicioso. En general, hay muy pocas metáforas en que las disparidades entre el *tenor* y el *vehicle* no sean tan eficaces como las semejanzas. Generalmente, será alguna semejanza el fundamento perceptible del cambio, pero la peculiar modificación del *tenor* que el *vehicle* efectúa es obra de su desemejanza en mayor medida que de su semejanza” (véase *op. cit.*, p. 127). Richards difiere hondamente de Ortega; como señala Fernando Lázaro Carreter, “entre otras cosas, a él se debe la consideración de la metáfora no como un fenómeno que se produce entre palabras, sino como un hecho que acontece en el discurso y en función de los contextos, ya que los vocablos no poseen un significado propio (ni, por tanto, figurado), sino únicamente contextual”. Si *tenor* y *vehicle*, lo pensado y lo dicho, “son las dos mitades del tropo

embargo, si no intentamos distinguir aquello que corresponde a la *denotación* y lo que corresponde a la *connotación*, es imposible llegar a una explicación satisfactoria de la metáfora. A esto mismo se refieren las palabras de Richards en el siguiente fragmento: “Cuando empleamos una metáfora, en la formulación más sencilla, tenemos dos ideas de cosas diferentes que actúan al mismo tiempo y que van *contenidas en una sola palabra, y una sola frase*, cuya significación es una resultante de su interacción”¹¹⁵. Para Richards la metáfora no es únicamente una transferencia de palabras; es una “interacción” de ideas: una es el “tenor” (es decir, el “meaning”, la noción) y la otra es el “vehículo” (*vehicle*, el significado que el diccionario atribuye). La metáfora surge de la unión de *tenor* + *vehicle* y, a menudo, son más importantes las diferencias que las afinidades entre los componentes¹¹⁶. Con las metáforas, dice Company, se labra, viste y alumbraba la oración como si se salpicase de estrellas. Si las Sagradas Escrituras de la Biblia contienen una mayor elocuencia, más riqueza poética, más belleza de todo género, de lo que podría reunirse tomando las de todos los demás libros que se han compuesto a lo largo de todos los siglos y en todos los idiomas, se debe principalmente a las metáforas espléndidas y sublimes de que están en muchas partes esmaltadas. Siendo la metáfora uno de los tropos más frecuentes y que más adornan la

que han de juntarse para producirlo y, como consecuencia, en el resultado actúan por igual lo que las asemeja y lo que las separa”, antes José Ortega había afirmado que la metáfora declara, entre A y B, “su identidad radical” con igual fuerza que “su radical no-identidad” (*op. cit.*, VI, p. 259); y que aprovecha la identidad parcial para extenderla a la totalidad (*op. cit.*, II, p. 393). Fernando Lázaro concluye que “a despecho de la diferencia en el uso de términos -por parte de Ortega y de Richards- tan equívocos en sus contextos respectivos como *identidad, semejanza, etc.*, parece claro que el primero se había anticipado al segundo”, en primer lugar, “en considerar la metáfora como *interpretación*, y como *sustitución* o como mera *comparación elíptica*” y, en segundo lugar, “en cuanto fenómeno basado en una fuerte actividad -actúa como un verbo, dice Ortega-y no en una mera observación de rasgos inertes” (véase LÁZARO CARRETER, F., *De poética y poéticas, op. cit.*, p. 125).

¹¹⁵ RICHARDS, I.A., *The Philosophy of Rhetoric, op. cit.*, p. 93.

¹¹⁶ Véase a este respecto: HAWKES, T., *Metaphor*, cap. 5: “Algunos aspectos del siglo XX”, pp.86-93 y ss; RICHARDS, I.A., *Coleridge on Imagination, Op. cit.*, Routledge and Kegan Paul, London, 1934, 1962³. Richard nos recuerda la frase de Johnson: “Metáfora es cada una de las palabras que nos aportan dos ideas en vez de una” (*The philosophy of Rhetoric*, p. 116). Ricoeur observa que la noción del término “tenor” se conserva dentro del siguiente texto de Berkeley citado por Richards: “I do... once for all desire whoever shall think it worth his while to understand... that we would not stick in this or that phrase, or manner of expression, but candidly collect my meaning from the whole sum and *tenor* of my discourse, and laying aside the words as much possible, consider the base notions themselves...” *op. cit.*, pp. 4-5. (Véase *La metáfora viva*, estudio tercero, pp. 97-112). Para el estudio de la metáfora como *tenor* + *vehicle* y su significado en I.A. Richards, véase: a) MARTÍNEZ-DUEÑAS, J.L., *La Metáfora, Op. cit.*, p. 60; b) FERNÁNDEZ, G.B., “Identificación de la metáfora sobre la base de los mundos posibles”, *Discurso: Revista de semiótica y teoría literaria*, nº 7, Asociación Andaluza de Semiótica, 1991 (pp. 19-35). Según Fernández, Richards establece la primacía del discurso con respecto a la palabra y califica de “superstición” al acto que atribuye una “significación propia” a las mismas, por cuanto éstas adquieren su sentido dentro del discurso del que forman parte. De este modo, la asignación de significados se establece en la interacción de la palabra con el contexto al que define como “un haz de acontecimientos que vienen juntos, incluyendo las condiciones requeridas tanto como lo que podemos aislar en calidad de causa como de efecto”. Fernández señala que “en el marco de esta teoría, la metáfora, al igual que las palabras, es la parte faltante de sus contextos respectivos”; c) PERELMAN C., y OLBRECHTS-TYTECA, L., *Tratado de Argumentación*, pp. 610, 616; d) LOWENBERG, I., “Truth and Consequences of Metaphors”, *Philosophy and Rhetoric*, 6, invierno 1976, pp. 30-46; e) BONTEKOE, R., “The Function of Metaphor”, *Philosophy and Rhetoric*, vol.20, nº 4, 1987, pp. 209-223; d) WAHNÓN, S., *El significado de las metáforas: Sobre una teoría de Paul Ricoeur*, pp. 589-590. Siguiendo a Ricoeur, Wahnón observa que Richards: 1) restablece “los derechos del discurso frente a los de la palabra”; 2) “condena la noción de sentido propio en virtud de una teoría contextual del sentido resumida en el teorema contextual de la significación”; 3) “para Richards, la creencia de que las palabras poseen una significación propia es un residuo de brujería, un vestigio de la teoría mágica de los nombres”; 4) “...en opinión de Richards, la metáfora, lejos de ser una desviación en relación con el uso ordinario del lenguaje, se convierte en el principio omnipresente de toda acción libre: no sería un poder adicional del lenguaje, sino su forma constitutiva”.

oración, ha menester el poeta y el filósofo gran arte para su empleo o, por lo menos, para evitar los abusos a los que fácilmente se presta su uso¹¹⁷.

Ya hemos señalado que para algunos filósofos, como Hobbes y Locke, la metáfora constituye una clase de abuso verbal que ha de suprimirse del discurso propio de la expresión del conocimiento. Esta es una idea propiamente moderna pero, según nuestra opinión –que compartimos con Ortega–, peligrosa y dogmática. Se resume en la siguiente tesis: *la dimensión retórica del discurso, su virtualidad persuasiva, ha de residir, no en la forma verbal, sino en la sustancia lógica*. La tesis contraria es la sostenida por Gianbatista Vico: la metáfora constituye un elemento *medular* del lenguaje, *su auténtica esencia*. En los *Principi della scienza nuova*, la metáfora se entiende como forma original del lenguaje. Ortega, Bergson y Nietzsche repitieron la tesis de Vico sosteniendo que el hablar figurado es *anterior* a la expresión racional del pensamiento, como resultado de la transposición de las características humanas a las cosas inanimadas. Vico afirma que el origen del lenguaje se encuentra en la metáfora, el instrumento cognitivo primigenio, mediante el cual los hombres asimilan las experiencias del mundo de la vida. La idea de Vico de que el mito primitivo no es sino una forma de metáfora extendida será repetida después por autores de tendencia historicista o evolutiva, como Herder y Cassirer, y por poetas como T.S. Eliot. Vico insiste en que los seres humanos, sus acciones y hechos, son lingüísticamente identificados en un concreto, y particular al mismo tiempo, *contexto discursivo*. Según D.M. Gross “like Cicero’s ideal jurist, Vico’s hero employs motivated words and realises possibilities available to common sense”. La teoría de la metáfora de Vico “is both “constructivist” –language has the power to make things- and “humanist”– it must do so in a form appropriate to history and culture”. La teoría de Ortega es importante para nosotros porque cómo dice Gross, “challenges the proper/figurative distinction championed in the philosophy of language and adds a pragmatic dimension to contemporary views of metaphor at work” en la teoría literaria¹¹⁸.

Precedentes de la versión romántica (de Wordsworth y Coleridge) de la tesis de que la metáfora es central en todos los tipos de lenguaje se pueden rastrear en realidad en Pascal. En sus *Pensamientos* se pone ya el énfasis en la autonomía e irreductibilidad del significado metafórico; “autonomía en cuanto el significado de la metáfora es independiente de las acepciones literales de sus elementos componentes, e irreductibilidad en cuanto que el significado metafórico no se puede verter mediante paráfrasis literales”. De acuerdo con Vico y Pascal, el excedente expresivo de la metáfora la convierte en el medio ideal para transmitir lo inefable o el mensaje de Dios. Como ya han demostrado Richards y T. Hawkes, en el pensamiento crítico y literario de los teóricos del romanticismo inglés (Wordsworth y, sobre todo, Coleridge), la metáfora representa la capacidad sintética de la imaginación y su poder

¹¹⁷ Véase: MORÉN LA CRUZ, E., *Fundamentos de cultura literaria*, Tipograf. Católica, 2ª ed., Barcelona, 1912, p. 108.

¹¹⁸ Véase: HAWKES, T., *Metaphor*, “El aspecto romántico”, cap. 4, donde se encuentran tratadas las ideas de Shelley, Herder y Vico, sobre la poesía, la imaginación y el discurso figurado, *Op. cit.*, pp. 57-62; Véase también M. GROSS, D., “Metaphor and Definition in Vico’s New Science”, *The International Society For the History of Rhetoric, Rhetorica*, vol. XIV, nº 4 (Autumn, 1996), pp. 359-81.

para dar formas vivas a las realidades humanas (capacidad que se contrapone a la analítica de la razón lógica)¹¹⁹.

Este puñado de ideas de la tradición lingüística y filosófica que resuenan en muchas concepciones vigentes sobre la metáfora se ha considerado necesario para la mejor comprensión de las ideas de Ortega, puesto que algunas de estas ideas se repiten en sus escritos. El filósofo español, defensor, del “nombre auténtico” de las cosas humanas en su obra *Origen y epílogo de la Filosofía*, intentando demostrar el modo según el cual la *materia* en Aristóteles recibía el nombre de madera, señaló que por “culé”, “se entiende, la madera por excelencia, la última y universal madera o materia”. Nuestra voz *materia* “no es sino la madera metaforizada”. Según su opinión, para “reavivar” el significado del término técnico ya constituido, resucitamos la *situación vital* del pensador que por primera vez “vio ante sí la nueva cosa”¹²⁰. En la misma obra, comentando el nombre griego *alétheia*, dice: “Este nombre primigenio de la filosofía es su verdadero o auténtico nombre y, por lo mismo, su nombre poético. El nombre poético es aquél con que llamamos las cosas en nuestra intimidad, hablando con nosotros mismos, en secreta *endofasia* o hablar interno”. Y añade: “Es increíble que la lingüística general ignore todavía que las cosas tienen, en efecto, un nombre auténtico y crea que esto es incompatible con el carácter esencialmente mudadizo y hecho de casi puros accidentes que es el lenguaje”¹²¹. Observamos que en este pasaje defiende la idea de Vico de que el hablar figurado o poético es anterior a la expresión racional del pensamiento. Ortega define la metáfora como “un *procedimiento intelectual* por cuyo medio conseguimos aprehender lo que se halla *más lejos de nuestra potencia conceptual*”. Con “lo más próximo y lo que mejor denominamos” —escribe— “podemos alcanzar contacto con lo *remoto* y más *arisco*”. Opina que “es la metáfora *un suplemento a nuestro brazo intelectual y representa, en lógica, la caña de pescar o el fusil*”¹²². Y señala: “No se entienda por esto que, merced a ella, trasponemos los límites de lo pensable. Simplemente *nos sirve para hacer prácticamente asequible lo que se vislumbra en el confín de nuestra capacidad. Sin ella habría en nuestro horizonte mental una zona brava que en principio estaría sometida a nuestra jurisdicción, pero de hecho quedaría desconocida e indómita*”¹²³. “Como la metáfora ejerce en la ciencia un *oficio suplente*, sólo se la ha atendido desde el punto de vista de la poesía, donde su oficio es *constituyente*. Pero en estética la metáfora interesa por su *fulguración deliciosa de belleza*. De aquí que no se haya hecho constar debidamente que la metáfora *es una verdad, es un conocimiento de realidades*. Esto implica que *en una de sus dimensiones la poesía es investigación* y descubre hechos tan positivos como los habituales en la exploración científica”¹²⁴. En la definición anterior tenemos que:

¹¹⁹Véase: PASCAL, B., *Pensées: Pensamientos sobre la verdad de la religión cristiana* (trad. de Juan Domínguez Berrueta), Aguilar, Madrid, 1974. Recuérdese la célebre máxima: “El hombre sólo es una *caña*, la más débil de la naturaleza; pero es una caña que piensa”; en *Pensées* se realiza “la fusión del tema y del foro en una fórmula inolvidable; PERELMAN C., y OLBRECHTS-TYTECA, *Tratado de Argumentación, Op. cit.*, p. 617.

¹²⁰ Véase: ORTEGA Y GASSET, J., *Origen y epílogo de la Filosofía*, Revista de Occidente, Madrid, 1867, pp. 97-105.

¹²¹ *Op. cit.*, p. 92.

¹²² En la definición de Ortega se aprecia la influencia de *Pensées*. Véase *Obras Completas, op. cit.*, vol.2, p. 391 y ss.

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ *Ibidem*.

1. La metáfora tiene un marcado carácter de medio, no de fin, y como tal medio se utiliza en la filosofía y la poesía. La definición de Ortega encierra otras metáforas; a partir del “brazo intelectual” se derivan dos metáforas sobre la metáfora como “prolongación”: la caña de pescar y el fusil.
2. Se entiende que el pensamiento metafórico está pendiente en todos y cada uno de los campos donde opera el intelecto humano (filosofía, poesía, discurso cotidiano); lo único que ocurre es que “rinde en la ciencia un oficio distinto, y aun opuesto, al que espera de él la poesía”¹²⁵.
3. Se hace una distinción entre el pensamiento directo o conceptual y el pensamiento indirecto o científico. Se hace hincapié en el hecho de que sería un error grave tomar el pensamiento indirecto como si fuera directo. Por otro lado, en la filosofía, obligados a pasar continuamente del modo *recto* al modo *oblicuo*, necesitamos el instrumento metafórico.
4. En la versión de 1924 se incluye que un segundo uso de la metáfora en la ciencia tiene que ver con el hecho de ser ésta, además de un medio de expresión, un medio *esencial de intelección*. Necesitamos la metáfora para lograr pensar algunos *objetos difíciles*. No se trata, advierte Ortega, de *transgredir* los límites de lo pensable, sino de hacer pensable el límite, el confín: en esa tierra de nadie donde el concepto no llega, crece *la débil flor de la metáfora*¹²⁶.
5. Ortega señala que la metáfora representa, no presenta (que es algo demostrativo); la metáfora siempre aporta un valor nuevo, y no siempre en usos difíciles o de pretendida complicación intelectual o estética. A veces se trata de elementos cotidianos o asimilados culturalmente que llegan a utilizarse con un valor de metáfora, con un valor de representación y de suplemento para explicar ideas, conceptos y realidades que a veces quedarían incompletos¹²⁷. Y ello ocurre muy frecuentemente, como sostienen Lakoff y Johnson¹²⁸.
6. Con respecto a la estética y la poesía, la metáfora nos interesa “por su fulguración deliciosa de belleza”.

Cuando Ortega dice que “en una de sus dimensiones la poesía es investigación” y descubrimiento de hechos imaginativos “tan positivos como los habituales en la explotación científica”, está diciendo que la palabra y la verdad poética –y, privilegiadamente, dentro de ella la “metáfora poética”– pueden verse e interpretarse como lugar de reflexión autónoma de las condiciones de construcción de todo conocimiento (poético y estético). Según Ortega, –y de la misma opinión son Juan Ramón y Seferis–, el efecto poético aparece siempre como resultado de una voz propia o individual que está en contra de las voces de la “koiné”¹²⁹. De

¹²⁵ *Op. cit.*, p. 393.

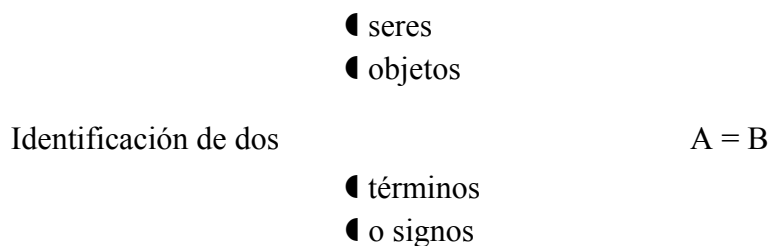
¹²⁶ *Ibidem*.

¹²⁷ MARTÍNEZ-DUEÑAS, J.L., *La Metáfora*, *op. cit.*, p. 22.

¹²⁸ Véase: LAKOFF, G., y JOHNSON, M., *Metaphors We Live By*, The University of Chicago Press, Chicago, 1980, pp. 30-48 y ss.

¹²⁹ Véase: JIMÉNEZ, J.R., *Libros de poesía*, Aguilar, Madrid, 1959, p. 553: “Que mi palabra sea / la cosa misma / creada por mi alma nuevamente”; ABRIL, G., “Metaforismos”, *La balsa de la Medusa*, n.º. 15-16-17, 1990/91, pp. 81-99 (p. 88).

ahí las interpretaciones del fenómeno poético (expresivistas o intimistas –como las de Ortega y Juan Ramón). Pero, al mismo tiempo, según Nietzsche, no tiene sentido ni valor estético la imagen poética que no aluda a otras voces, perspectivas y valores. No hay “palabra poética absolutamente pura (libre de impureza, de mixtura) que no sea bilingüe”¹³⁰. Ya sabemos que la lengua poética simbolista o modernista se basa en sugerencias, matizaciones, ambivalencias, evocaciones, dobles o múltiples sentidos y aspectos ambivalentes sobre la realidad. En la poesía de Seferis la mayoría de las metáforas corresponden al eje de selección, y dependen de la similitud entre las cosas que no son normalmente contiguas. Juan Ramón Jiménez y Seferis, herederos de los poetas románticos y simbolistas del siglo XIX, se acostumbraron a utilizar la metáfora como el elemento poético de sus lenguas literarias con la creencia de que el lenguaje poético depende de una metafísica de la presencia, y se basa en sugerencias, alusiones, ambivalencias y ambigüedades. No hay duda de que la metáfora se arraiga en la realidad, siendo en la poesía sobre todo una construcción imaginativa que intensifica “lo vivo, lo complejo: lo ancho de una implicación”¹³¹. La definición de Preminger se encuentra muy cercana a la de Ortega. La relación metafórica se ha descrito hasta hoy “como la comparación, el contraste, la analogía, la similitud, la yuxtaposición, la identidad, la tensión, el choque, la fusión”¹³². Así se revela como una lista de significantes que quedan algunas veces fuera del análisis (lingüístico, semiótico o pragmático) difíciles de explicar. Hay definiciones actuales imposibles de aplicar para todas las metáforas. Por ejemplo, la definición de J. Gardes Tamire y M. Claude Hubert, para quienes la metáfora “est parfois définie comme une comparaison abrégée: Cet enfant est lent comme un escargot. Cet enfant est un escargot”, definición ésta que no podría ser aplicada para todas las metáforas, puesto que, según los tratadistas (que hablan de “símil” o comparación, por una parte, y de metáfora, por otra), “comparación” y “metáfora” no son lo mismo¹³³. Respecto a esta cuestión, Rafael Lapesa es muy explícito: “En toda comparación hay siempre dos términos; uno es aquello de que se habla, y otro aquello con que se compara. [...] Si suprimimos el primero, el símil se convierte en metáfora: en el lenguaje usual, *ser listo como un lince* se reduce a la metáfora *ser un lince...*”¹³⁴. Con esta explícita observación se da en la metáfora una identificación según el siguiente esquema:



¹³⁰ Véase: ABRIL, G., “Metaforismos”, *op. cit.*, p. 88; Véase también MORENO MONTORO, M., “El concepto de la metáfora en Nietzsche”, *La balsa de la Medusa*, nº. 15-16-17, 1990/91, pp. 135-143.

¹³¹ PREMINGER, A., WARNKE, F.J., y HARDISON J.R., O.B.: *Princeton Encyclopaedia of Poetry and Poetics*, Macmillan, London, p. 490.

¹³² *Ibidem*.

¹³³ Véase: GARDES-TAMIRE, J., y HUBERT, M.C., *Dictionnaire de critique littéraire*, Armand Colin / Masson, Paris, 1996, pp. 117-120.

¹³⁴ LAPESA MELGAR, R., *Introducción a los estudios literarios*, Anaya, Madrid, 1968.

entre los cuales existe sólo una *parcial semejanza*. Esta identidad (A↔B) constituye el carácter esencial de la metáfora. Las dos definiciones que se exponen a continuación son parecidas y hacen referencia a la problemática planteada por R. Lapesa:

- I. Métaphore: “Figura de significación o tropo *qui joue sur des relations entre signes*, y es la manifestación simbólica del lenguaje”¹³⁵.
- II. Metáfora: Tropo mediante el cual se presentan como idénticos dos términos distintos. Su fórmula más sencilla es *A es B (los dientes son perlas)*, y la más compleja, o *metáfora pura*, responde al esquema *B en lugar de A* (sus perlas en lugar de sus *dientes*). Según Fernando Lázaro, que se basa en las observaciones de Aristóteles, resulta claro que puede una palabra haber sido en el pasado metáfora –o expresión de ésta– y dejar de serlo después, por convertirse el metafórico en significado real. En estos casos tenemos una metáfora “lingüística” o “léxica”. Tal ocurre con las metáforas de la lengua cotidiana (metáforas usuales)¹³⁶. Por otro lado, tenemos la metáfora “literaria” que pertenece al habla “como modalidad individual” de un escritor, poeta o hablante. Lo que –a mi ver– distingue las metáforas “usuales” o “del significado real” de las metáforas “literarias” consiste en que en las segundas el elemento “decisivo” es una modalidad (*tropi-kótita*, del sustantivo griego *tropos*) individual.

En la *Poética* de Aristóteles hemos visto que la metáfora se define como *transposición* de un nombre *extraño (allótrio)* “al de otra cosa”, lo que por la vía de la praxis de *epi-tesis* se opone a “ordinario”, a “corriente” (*kyrion*). En la *Poética*, Aristóteles hace una valoración de la elocución distinguiendo entre lo usual y lo extraño (*asynithisto*), entre lo vulgar y lo noble. En primer lugar, se define lo usual como “lo que usan todos en un lugar determinado”, y después la metáfora en términos de *desviación*: “La excelencia de la elocución consiste en que sea clara *sin ser baja*. Ahora bien, la que consta de vocablos usuales es muy clara, pero baja; [...] Es noble, en cambio, y alejada de lo vulgar, la que usa voces peregrinas; y entiendo por voz peregrina la palabra extraña, la metáfora, el alargamiento y todo lo que se aparta de lo usual” (*Poética*, 1458 a, 18-23). En este fragmento Aristóteles nos está diciendo una serie de cosas de gran importancia, que serán luego repetidas por Ricoeur, Ortega y otros autores modernos:

1. La excelencia en la expresión (poética, oradora, científica) es siempre *clara sin ser baja*.
2. Las metáforas “usuales” son claras pero sin valor poético (bajas).
3. Las metáforas que son excelentes (nobles) se alejan de lo vulgar y son construidas a partir de voces peregrinas.
4. Dentro de la estructura de una metáfora existe siempre un extrañamiento mágico que se encuentra en una relación vigente con el don del genio (talento).

¹³⁵ GARDES-TAMIRE, J., y HUBERT, M.C., *op. cit.*, p. 117.

¹³⁶ LAZARO CARRETER, F., *Diccionario de términos filológicos*, Gredos, Madrid, 1968, p. 275.

5. La metáfora que es excelente significa, pues:

- ± voz peregrina
- ± palabra extraña
- ± desviación o alargamiento
- ± rechazo de lo usual y de lo vulgar

Por último, el Estagirita nos dice que, en el caso de una elocución excelente, la trascendencia de la expresión noble contrasta con la inmanencia de la expresión vulgar. En opinión de Ortega, la nobleza tanto en la vida como en la acción literaria nos obliga a hacer un esfuerzo de autosuperación¹³⁷. Bajo una expresión “noble”, y desde un punto de vista ético-estético-, podemos apreciar en la metáfora, la argumentación, la metonimia, la alegoría, etc., la voluntad del poeta o hablante de superar la fijeza de la lengua dada. En todo caso, las metáforas que se caracterizan como “nobles”, “excelentes” o “carismáticas” son palabras o expresiones *extrañas*. El uso metafórico de las palabras significa un “uso de términos raros, rebuscados, alargados, abreviados”¹³⁸. Lo dice claramente Aristóteles: la nobleza, la excelencia de la elocución, es un alargamiento, un alejamiento de lo vulgar y todo lo que se aparta de lo usual. La *otra palabra* –la que diferencia a la metáfora de otras figuras- *viene de otro lugar*. A este respecto, Ricoeur señala que la *phorá* (*φορά*)

phorá

A ●—————> B

es una “modalidad de cambio –cambio según lugar–”. La palabra metafórica “está en lugar de una palabra no metafórica que se habría podido emplear (si es que existe); la metáfora es entonces doblemente extraña: porque hace presente una palabra tomada de otro campo, y porque sustituye a una palabra posible pero ausente”¹³⁹. Según S. Wahnón, “desde este punto de vista, la desviación sería siempre una sustitución, y la metáfora una modificación libre a disposición del poeta”¹⁴⁰. Solemos en muchos casos confundir las metáforas con los símbolos y las imágenes; sin embargo, existe una diferencia radical entre metáfora e imagen. Las metáforas se dan conforme a lo ya dicho; en la estructura de una metáfora existe una identidad de términos que, según Aristóteles, radica en el genio, en la imaginación creadora del poeta o del hablante. Las imágenes, en cambio, son comparaciones explícitas (comparaciones en las que están expresos los términos de las mismas). El Estagirita sostiene que en los usos metafóricos las palabras están a disposición del poeta, están ya allí; él las utiliza poéticamente, metafóricamente (las traslada de uno a otro lugar mediante la praxis de *metaforá*, de *meta-tesis*, que es una desviación). Todas las metáforas vivas o poéticas “á des degrés divers” comportan una parte de un enigma “et d’impertinence”¹⁴¹, siendo funciones *cognitivas* y, al mismo tiempo, *argumentativas*.

¹³⁷ ORTEGA Y GASSET, J., “Teoría del clasicismo”, *Obras Completas, op. cit.*, vol. I, p. 74.

¹³⁸ WAHNÓN, S., *op. cit.*, p. 583.

¹³⁹ RICOEUR, P., *La metáfora viva, op. cit.*, p. 35.

¹⁴⁰ WAHNÓN, S., *op. cit.*, p. 585.

¹⁴¹ Véase: GARDES-TAMIRE, J., y HUBERT, M.C., *Dictionnaire de Critique Littéraire, op. cit.*, p. 119.

Antes de entrar a discutir las tesis de Ortega sobre la metáfora, sería útil para completar su marco conceptual hacer aquí una breve referencia a las ideas de Paul Ricoeur, quien “somete a una importante revisión la teoría clásica de la metáfora”¹⁴² y se acerca al *frangestellung* innovativo del filósofo español. Más adelante, al final de la primera parte de nuestro trabajo, nos referiremos a las ideas de I.A. Richards, M. Black, Jorge Luis Borges, y otros, que complementan el cuadro teórico de este tropo ofreciéndonos la posibilidad de entender mejor la función de los tropos en el lenguaje figurado y poético.

I) *Las tesis de Paul Ricoeur*

Paul Ricoeur, en los años setenta, llevó a cabo un riguroso análisis de las más interesantes teorías sobre la metáfora, distinguiendo entre teorías *sustitutivas* y comparativas, por un lado, y las interactivas por otro. Ricoeur observó que “entre la teoría de Aristóteles y la teoría ornamental del tropo propia de los tratados de figuras, se despliega toda una serie de postulados que constituirían el modelo implícito de la tropología”¹⁴³. Esta serie la reconstruye del siguiente modo:

- A. Postulado de lo propio y lo figurado: algunos nombres pertenecen a determinadas clases de cosas; esto se llama sentido propio de los nombres. Ricoeur contrapone a éstos la metáfora y los demás tropos, que son “sentidos impropios o figurados”.
- B. Interesante es su referencia al postulado de préstamo: “la laguna semántica o léxica se rellena recurriendo a un término extraño (*allogría* en Aristóteles).
- C. Aún mayor interés presenta el postulado de la *desviación*; la desviación se produce por una asociación de semejanza (el término extraño se aplica al objeto en cuestión, pero esto comporta una desviación –bien del sentido impropio o figurado, bien del sentido propio del término advenedizo).
- D. Postulado de la sustitución: la semejanza posibilita la sustitución; el nuevo término sustituye a una palabra *ausente* que no existe o que no se quiere emplear, pero que habría podido emplearse en su sentido propio. Esta sustitución se hace –sobre todo en poesía- *por elección* cuando existe la palabra propia adecuada, y se habla entonces de tropo en sentido estricto. Cuando la sustitución es forzada por una verdadera laguna en el vocabulario de la lengua en cuestión, se habla de *catacresis*.
- E. Postulado del carácter paradigmático del tropo: la *razón* de la transposición como resultado es la síntesis interna o la relación que existe entre el sentido figurado de la palabra sustitutiva y el sentido propio de la palabra ausente. Esta razón de la transposición o *meta-taxis* constituye, según Ricoeur, un *paradigma* para la sustitución de los dos términos: *al poder sustituirse un término por otro* las metáforas son *traducibles*. En el caso de la metáfora, la estructura paradigmática se basa en la semejanza. Podríamos decir, empleando las palabras del propio Ricoeur, que cada metáfora *viva* es única y, al mismo tiempo, el resultado de un “voir comme” *que*

¹⁴² Véase: WAHNÓN, S., *op. cit.*, p. 588.

¹⁴³ *Op. cit.*, p. 586.

nace de la subjetividad de aquel que la construye. La metáfora juega un papel revelador, y respecto a la *función heurística*¹⁴⁴ constituye, dentro de la poesía del barroco, dentro de las corrientes simbolista y surrealista “une part d’énigme”: *le coeur d’eau noire du soleil* (R. Char, *Force clemente*).

- F. Postulado de la paráfrasis exhaustiva: explicar o comprender un tropo consiste en encontrar *la palabra apropiada ausente*, en restituir el término propio que ha sido sustituido por otro impropio. La paráfrasis que restituye así el sentido propio es, por lo tanto, exhaustiva: no deja nada sin explicar (papel explicativo). De todos estos presupuestos se derivan, según Ricoeur, otros dos, que son los que caracterizan el enfoque *propiamente retórico* de la metáfora y, en general, de los tropos.
- G. Postulado de la *información nula*: el uso figurado de las palabras no implica ninguna información nueva. Es evidente que, si se puede restituir la palabra sustituida y, por tanto, puede *darse una paráfrasis exhaustiva de la metáfora*, entonces la metáfora no transmite ninguna información.
- H. Postulado de la función ornamental: si el tropo no enseña nada, entonces su finalidad es *agradar decorando el lenguaje*, dando “colorido” al discurso y “vestido” a la expresión desnuda del pensamiento.

En lo que se refiere a las teorías *interactivas*, éstas sostienen que la metáfora se produce por *un balanceo de sentido* entre la palabra en la que se focaliza la metáfora y el resto del enunciado. Según Ricoeur, la afección que provoca la metáfora sobre todo el enunciado genera una *tensión* “dadora de sentido” que resulta de una “operación intelectual irreductible a sus partes”, con lo cual se hace imposible la traducción sin pérdida de su contenido cognitivo. Las teorías *interactivas* afirman:

1. El privilegio del enunciado y no del término.
2. Que el desvío se inscribe dentro del marco de la predicación total.
3. Que la semejanza compromete al enunciado.
4. Que la sustitución se reemplaza por una *tensión* “dadora de sentido”.
5. Hay innovación semántica y producción de conocimiento. La teoría de Ricoeur pone de relieve la noción de desvío, el cual se produce porque las dos interpretaciones del enunciado metafórico entran en conflicto¹⁴⁵.

No hay duda de que algunas de las ideas resumidas en este capítulo se repiten en el intento de resolver el enigma de la metáfora. Hay autores para quienes la metáfora es un accidente lingüístico marginal (con funciones comunicativas y ajenas al ámbito del conocimiento)¹⁴⁶. Para otros –como Ortega– encarna la auténtica naturaleza del lenguaje y del

¹⁴⁴ Véase: GARDES-TAMIRE, J., y HUBERT, M.C., *Dictionnaire de Critique Littéraire*, op. cit., p. 118.

¹⁴⁵ Citado por WAHÓN, S., “El significado de las metáforas: sobre una teoría de Paul Ricoeur”, pp. 587-588. Véase además: RICOEUR, P., *La Metáfora Viva*, el cap. “La decadencia de la retórica: la teoría de los tropos”, estudio segundo, op. cit., pp. 114-116; FERNÁNDEZ, G.B., “Identificación de la metáfora sobre la base de los mundos posibles”, *Discurso*, n.º. 7, p.31; BONTEROE, R., *The Function of Metaphor*, op. cit., pp. 208-214.

¹⁴⁶ Véase a este respecto: BUSTOS GUADAÑO, E. de, *Metáfora*, op. cit., pp. 93-94; SARDUY, S., *Escritos sobre un cuerpo*, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1969, p. 55: Si la metáfora es todavía *culpable* es sólo por el

pensamiento, y es el fenómeno central del que debe dar cuenta la teoría literaria y la pragmática del lenguaje¹⁴⁷. Sin embargo el interés por *la pragmática, la ambigüedad* y la poética de la metáfora sigue siendo fuerte. Entre otras consideraciones algunos autores insisten que en la metáfora no aporta nada a la función referencial, señalando que la diferencia entre la poesía y la religión estriba en que la poesía no afirma nada mientras que la religión afirma la verdad de los símbolos que utiliza¹⁴⁸. Defendiendo la tesis de que en los escritos del primer Ortega se encuentran *los fundamentos* para una teoría *innovadora* de la metáfora digna de ayudarnos a penetrar en el misterio del discurso figurado (poético y filosófico), en los siguientes apartados intentaremos ver cuáles son sus ideas básicas sobre este asunto y si constituyen una propuesta para la comprensión del fenómeno poético.

pecado original del lenguaje, es decir, por su irredimible opacidad, “humana conditio”; ROMERO, E., “Las metáforas y el significado metafórico”, *La balsa de la Medusa*, n.º. 15-16-17, 1990/91, pp. 59-73.

¹⁴⁷ LYONS, J., *Semantics (I y II)*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 16-53 y ss; COOPER, D., *Metaphor*, Blackwell, Oxford, 1986, pp. 8-24 y 31-45; HESSE, M., “Models, Metaphor and Truth” en ANKERSMIT, F.R., y MOOIJ, J.J.A. (eds.), *Knowledge and Language III*, Kluwer, Dordrecht, pp. 49-66; INDURKHYA, B., “Constained semantic transference: A formal theory of metaphor”, *Synthese*, 68, 1986, pp. 515-551; JOHNSON, M. (ed.), *Philosophical Perspectives on Metaphor*, Minnesota University Press, Minneapolis, 1981, pp. 4-27 y ss.

¹⁴⁸ Véase a este respecto: PAPROTTÉ, W., y DIRVEN, R., (eds.), *The Ubiquity of Metaphor*, North Holland, Den Haag, pp. 10-64 y ss; NOPPEN, J.P., y HOLS, E., *Metaphor: A Bibliography of Post-1979 Publications*, J. Benjamins, Amsterdam, 1985.

CAPÍTULO II

METÁFORA Y FILOSOFÍA

1. Metáfora y filosofía

En su famoso ensayo *La deshumanización del arte*, Ortega y Gasset se refiere al *tabú* ofreciéndonos un dato de importancia, puesto que cinco años atrás se había publicado el libro de Heinz Werner *Die Urspruenge der Metapher* (Leipsing, 1919), un maravilloso estudio sobre las fuentes de la metáfora¹⁴⁹. El empeño del joven Ortega en profundizar en un tema tan enigmático como la metáfora es una muestra más de que la historia de las relaciones entre la filosofía y el discurso figurado, desde la época de Nietzsche hasta hoy, está llena de altibajos. A lo largo de la “era moderna” algunos filósofos han tendido a emplear metáforas para expresar sus ideas; otros, como Hobbes o Hume se han detenido a considerar si un lenguaje metafórico es o no legítimo en filosofía; hay también quienes se han dedicado a examinar la estructura y las formas del lenguaje metafórico. Los filósofos, como es el caso de Schopenhauer, que han mostrado una tendencia a usar metáforas como medio para expresar sus ideas consideraban que su uso era legítimo en filosofía. Tan sólo unos pocos, con Nietzsche a la cabeza, han llegado a afirmar que los pensamientos filosóficos son construidos a través de metáforas y expresables tan sólo metafóricamente. Por su parte, los filósofos que critican el lenguaje metafórico no dejan de considerarlo como sospechoso. Hobbes, por ejemplo, en su célebre obra *Leviatán* critica el lenguaje metafórico en virtud de su nominalismo, utilizando... ¡una multitud de metáforas!¹⁵⁰. Hume, por su lado, a causa de su empirismo, rechaza los usos de la metáfora en filosofía¹⁵¹. Paul de Man en su ensayo *The Epistemology of Metaphor* observa que Locke en su *Essay Concerning Human Understanding* censura el empleo de la metáfora¹⁵². Locke, repudiando los *excesos* retóricos

¹⁴⁹ El filósofo neokantiano Ernst Cassirer se refiere al estudio de H. Werner haciendo hincapié en su importancia para el moderno pensamiento estético y filosófico. Cassirer considera –al igual que Ortega– que la metáfora, es decir, “la descripción de un concepto a través de los términos de otro se basa en una serie de móviles bien definidos, los cuales tienen su origen en la teoría cósmica de carácter mágico y más concretamente en algún nombre o palabra *tabú*”. Véase WERNER, H., *Die Urspruenge der Metapher*, Leipsing, 1919, pp. 74 y ss. y CASSIRER, E., *Language and Myth*, Harper and Brothers, London, 1946, pp. 101-115.

¹⁵⁰ Hobbes, por un lado, rechaza la metáfora porque es origen y fuente de confusiones y sobre ella no se puede construir ninguna ciencia; sin embargo, por otro lado, es uno de los mayores creadores de metáforas en toda la filosofía política occidental. Hobbes intentó crear una ciencia política rigurosa, basada en conceptos claramente definidos y no en imágenes, a pesar de ser él mismo el creador de metáforas y de la alegoría más importante del Estado absolutista, alegoría por la que hoy resulta más conocido que por el desarrollo de su ciencia. Como observa W. Benjamin, en Hobbes se disocia el “Barroco verbal” (de la palabra y la ciencia) frente al “Barroco figural” (de la metáfora). Véase *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990, pp. 197 y 211. Véase HOBBS, T., *Leviatán. La materia, forma y poder de un Estado eclesiástico y civil*. (Traducción, prólogo y notas de C. Mellizo), Madrid, Alianza Editorial, 1996, pp. 13 y 14. Véase también González, J.M., *Metáforas del poder, op.cit.*, pp. 27-42. Ortega, como W. Dilthey, critica toda idea del poder político fundamentado en una metáfora mecanicista, idea ésta que germinará después de la época de Hobbes en las concepciones de la ciencia social como física de la sociedad. Véase DILTHEY, W., *Hombre y mundo en los siglos XVI y XVII*, México, FCC, 1947, p. 381.

¹⁵¹ Véase: “La metáfora” en FERRATER MORA, J., *Diccionario de filosofía*, 3, Alianza Editorial, 4ª ed., Madrid, 1982, p. 2206.

¹⁵² DE MAN, P., “The Epistemology of Metaphor”, *Critical Inquiry* 5:1, 1978, p. 15.

en filosofía e intentando reprimir los influjos de la fantasía sobre la expresión científica, señalaba: “Puesto que el ingenio y la fantasía hallan más fácil acogida en el mundo que el pensamiento seco y el conocimiento real, *los lenguajes figurados* y las alusiones en el lenguaje difícilmente se interpretarán como una imperfección o abuso, si queremos hablar de las cosas como son, debemos conceder que el arte de la retórica –dejando aparte el orden y la claridad–, la aplicación artificial y figurada de las palabras que ha inventado la elocuencia, no hacen sino insinuar ideas falsas, mover las pasiones y, con ello, confundir el juicio”¹⁵³. Locke y los partidarios de su empirismo intentaron superar el dilema de si las metáforas ilustran el pensamiento filosófico o si, por el contrario, *lo configuran desviándolo*. De Man observa que este dilema se encuentra en toda la filosofía del Iluminismo y resulta azaroso afirmar hoy que a “ningún filósofo” se le ocurriría censurar el empleo de la metáfora¹⁵⁴. Sin embargo, el uso o no uso –o el uso más o menos abundante– de un lenguaje metafórico en filosofía no implica hoy necesariamente una opinión favorable o adversa al uso de la metáfora. Se pueden emplear metáforas sin estimar necesariamente que éstas resulten indispensables o fundamentales, del mismo modo que se pueden usar expresiones idiomáticas en un lenguaje natural, sin que ello nos lleve a opinar que los pensamientos filosóficos se expresan mejor a través de un lenguaje con abundancia de expresiones idiomáticas.

La cuestión del uso o del no uso de las metáforas posee una larga historia. Estas dos tendencias se observan ya en Platón y en Aristóteles; el segundo, frente a la abundancia de lenguaje figurado en Platón, predicó una extrema sobriedad, proporcionando –como veremos en los siguientes apartados– una de las primeras teorías sobre la naturaleza de la metáfora. En la *Retórica*, Aristóteles, refiriéndose al lenguaje poético, trazó una serie de normas para el buen uso de la metáfora, que es una muestra del genio; sin embargo, la metáfora en el lenguaje científico y filosófico debe suprimirse si quiere evitarse la ambigüedad y la equivocidad. Así pues, Aristóteles nos advierte, en primer lugar, que “si en la discusión dialéctica hay que evitar las metáforas, es obvio asimismo que no hay que usar metáforas ni expresiones metafóricas en la definición” y, en segundo lugar, que “en todos los casos en que un problema resulta difícil de abordar, hay que suponer que necesita una definición o que ha sido expresado multívocamente o en sentido metafórico”¹⁵⁵. Según la opinión de Ortega, el Estagirita rechazó las metáforas de Platón considerando que algunos términos que su maestro había empleado como rigurosos no eran más que metáforas. No hay duda de que la oposición, que es constante y formal y se halla en muchos otros lugares de la *Retórica*, se encuentra en la raíz de la oposición de los filósofos empiristas, que han sido parcos en el uso de metáforas¹⁵⁶. Podríamos decir, repitiendo las palabras de S. T. Coleridge, que los filósofos o nacen platónicos, o nacen aristotélicos. Schopenhauer, Nietzsche y Ortega se podría afirmar que son filósofos de inclinación platónica, puesto que emplearon con éxito y frecuencia la metáfora.

¹⁵³ LOCKE, J., *An Essay concerning Human Understanding*, ed. John W. Jolton, vol. 2 (London y New York, 1961), libro 3, cap. IV, pp. 87 y 88 y cap. X, pp. 105 y 106.

¹⁵⁴ MAN DE, P., *op.cit.*, pp.16-17 y ss.

¹⁵⁵ ARISTÓTELES, *Retórica*, 1404 b, 32; 1405 b, 20; 1407 α, 5-7. (Edición del texto con apartado crítico, traducción, prólogo y notas de Antonio Tovar). Centro de Estudios Constitucionales, Madrid, 1985. Edición griega: *Τοπικά*, Kaktos, Atenas, 1983 (Tópicos: 158 b 17).

¹⁵⁶ Véase: ARISTÓTELES, *Retórica*, *op. cit.*, 1407 b 32; 1458 α 7, b 13 y 18; 1461 α 31. En 139 b 34 el filósofo señala que “todo lo que se dice mediante metáforas es oscuro”. Véase también FERRATER MORA, J., *op.cit.*, p. 2205.

Los platónicos, y sobre todo Plotino, se inclinaron por el empleo de la metáfora más a modo de símil o comparación que con vistas a la expresión formal de su pensamiento. En cambio, los escolásticos, y especialmente aquellos que más se inclinaron hacia el aristotelismo, eludieron la metáfora en la medida de lo posible¹⁵⁷.

Durante la “era moderna” la cuestión de la expresión metafórica no ha preocupado excesivamente a los filósofos, no obstante el predominio de las cuestiones epistemológicas. Teniendo en cuenta las críticas que al lenguaje metafórico hacen Locke, Hobbes y Hume, puede decirse que, por lo común, se ha estimado en poco la metáfora y el lenguaje figurado. Sin embargo, a pesar de la general hostilidad hacia la metáfora en filosofía durante la época del triunfo del racionalismo moderno, no pocas de las “viejas” metáforas persistieron en la literatura filosófica, transformándose en algunos casos en nuevas. Recordemos tan sólo *las metáforas del poder* empleadas por Hobbes en su *Leviatán* o las metáforas del “teatro”, del “palacio del espíritu”, o las metáforas relativas a la Naturaleza y la Verdad de Francis Bacon¹⁵⁸. En el siglo XX, y después de la época de Ortega, se han manifestado algunas opiniones importantes acerca del papel de la metáfora y del lenguaje figurado en general en filosofía. Los positivistas, al igual que sus antecesores del siglo XIX, han rechazado la legitimidad del uso metafórico en el análisis filosófico, considerando que la metáfora pertenece al lenguaje emotivo, el cual no enuncia nada y se limita a expresar estados psicológicos del hablante. Algunos autores, como I.A. Richards, influidos por las ideas del neopositivismo inglés y norteamericano, han advertido que, aunque puede usarse el lenguaje metafórico, hay que advertir contra su interpretación “literal”¹⁵⁹.

Con el desarrollo de la llamada “filosofía analítica” y de la “filosofía del lenguaje” ha crecido el interés por la cuestión de la metáfora y, por consiguiente, por el problema de su uso legítimo en filosofía. Sin embargo, “aunque el discurso figurado y, en particular, la metáfora, han constituido un motivo permanente de reflexión teórica en los círculos de los estudiosos de la retórica y teoría literaria moderna, la importancia que ésta ha adquirido en las últimas cuatro décadas es absolutamente espectacular”¹⁶⁰, no sólo en cuanto a la proliferación de publicaciones sobre el particular, sino también en lo que se refiere a la variedad de su procedencia. Toda la producción de textos sobre la metáfora se caracteriza, en primer lugar, por la pluralidad y, en segundo lugar, por la heterogeneidad de enfoques bajo los cuales se considera. Ámbito acotado de las reflexiones de retóricos y filósofos en siglos pasados, el estudio de la metáfora tras la publicación del libro de Paul Ricoeur ha desbordado los límites disciplinares para introducirse en el *Frangstellung* de diversas disciplinas, como la antropología, la psicología, la pragmática, la sociología, la teoría de la ciencia, e incluso la argumentación política. Los autores Paprotté y Dirven hacen referencia a la *ubicuidad* de la

¹⁵⁷ Véase: FERRATER MORA, J., *op.cit.*, p. 2205.

¹⁵⁸ Véase: GONZÁLEZ GARCÍA, J.M., *Metáforas del poder*, Alianza Editorial, Madrid, 1988, *op.cit.*, “Metáfora e imagen en la filosofía política: el extraño caso de Thomas Hobbes”, pp. 27-42. BLUMBERGER, H. En su excelente “Paradigmen zu einer Metaphorologie”, (*Archiv für Begriffsgeschichte*, 6, 1960): 7-142 y 302-5, criticando las ideas de Bacon, dice que la verdad, según el filósofo inglés, se supone que “se esconde”, “se retira”, “se conquista”, etc...

¹⁵⁹ RICHARDS, I.A., *Principles of Literary Criticism*, 2ª edición, London, 1929, pp. 10 y ss. Véase también del mismo autor *The Philosophy of Rhetoric*, Oxford University Press, 1936, pp. 8-42 y ss.

¹⁶⁰ DE BUSTOS GUADAÑO, E., “Metáfora”, *Filosofía del lenguaje II. Pragmática* (edición de Marcelo Dascal), Trotta, Madrid, 1999, pp. 93-114.

metáfora, es decir, a su “capacidad” para aparecer en todos los campos teóricos, formando las estructuras de diversas marcas conceptuales¹⁶¹.

A lo largo de la primera parte de este trabajo hay referencias a una multitud de perspectivas y tradiciones intelectuales que contribuyeron a convertir la metáfora en un atractivo *objeto de reflexión*. Tras explorar la fisonomía conceptual del problema que suponía la metáfora para la filosofía tradicional, medieval, moderna y, sobre todo, para la filosofía raciovitalista de Ortega, haremos referencia a todas aquellas ideas tradicionales y modernas propuestas para su explicación.

Entre los muchos filósofos que se han ocupado de la metáfora en la época que señalan las trayectorias intelectuales de los filósofos vitalistas, existencialistas, fenomenologistas, neopositivistas y analíticos, se encuentran, entre muchos otros no menos importantes, Nietzsche, Bergson, M. Heidegger, I. A. Richards, Max Black, P. Ricoeur, W. M. Urban, M. Mac Iver, Ph. Wheelright, Tyrbayne, R. Jakobson, D. Davidson, J. Derrida, Martin Foss, Chr. Brooke-Rose, M. Hesse, etc. En sus obras sobre el tema de la metáfora y del discurso figurado en general, así como en la obra de Ortega, encontramos las diversas razones que han concurrido para dotar a la metáfora de su importancia actual, razones que son sobre todo de índole histórica. La mayoría de los escritores modernos defendieron, como Ortega, la autonomía e irreductibilidad del sentido metafórico, así como la capacidad de la metáfora y de los otros tropos para ser depositarios de conocimiento. M. Black, por ejemplo, centra su análisis en un nivel propiamente lingüístico¹⁶², pero su estudio ha tenido una influencia evidente en las perspectivas que han adoptado otras disciplinas, como la teoría de la ciencia o la psicología cognitiva. En la década de los sesenta, reaccionando contra el neopositivismo, diversos autores destacaron el papel de los modelos y las metáforas en la progresión y transmisión del conocimiento científico. Frente a la tesis positivista, que equiparaba el significado cognitivo de un enunciado con su método de verificación, M. Hesse, siguiendo las ideas de M. Black, puso de relieve la importancia cognitiva de las metáforas científicas, suscitando el tema de la *función social* que posee la elaboración y comprensión de las metáforas¹⁶³. Con el advenimiento de la revolución cognitiva en el campo de la psicología y su repercusión en la filosofía, el interés por la metáfora ha aumentado sensiblemente. Dentro de ese marco teórico, bajo el prisma del cognitivismo, se ha visto en la metáfora el instrumento psicológico central mediante el cual se podría ampliar y estructurar nuestro conocimiento del mundo. G. Lakoff y M. Johnson en este campo teórico han querido mostrar cómo buena parte de nuestra experiencia cotidiana del mundo, de la vida y de nuestras

¹⁶¹ PAPROTTÉ, W., y DIRVEN, R. (Eds), *The Ubicity of Metaphor*, Den Haag, North Holland, 1985, pp. 12-27 y ss.

¹⁶² Véase: BLACK, M., *Models and Metaphors, Studies in Language and Philosophy*, Ithaca (N.Y.), Cornell University Press, 1962, pp. 39-41, cap. III: “Metaphor”, cap. XIII: “Models and Archetypes”. En palabras del propio Black “cuando hablamos de una metáfora relativamente sencilla nos referimos a una oración –o a otra expresión– en que se usen metafóricamente *algunas* palabras, en tanto que las demás se empleen en forma no metafórica” (*op. cit.*, p.38). Véase también WAHNON, S., *op.cit.*, pp. 591-93 y RICOEUR, P., *op.cit.*, pp. 58-124 y ss.

¹⁶³ Véase: HESSE, M., *Models and Analogies in Science*, University of Notre Dame Press, Quebec, 1966, pp. 4-12 y ss. y “Models, metaphors and truth” en ANKERSMIT, F.R., y MOOIJ, J.J.A. (eds.), *Knowledge and Language III*, Kluwer, Dordrecht, pp. 49-66; *The structure of Scientific Inference*, University of California Press, Berkeley, 1974, pp. 1-12 y ss.

relaciones interindividuales se encuentran estructuradas metafóricamente¹⁶⁴. Las tesis de Ortega sobre el lenguaje metafórico y figurado son una consecuencia de su teoría raciovitalista y de sus ideas sobre el papel de la intuición y la fantasía como actos de penetración dentro de la fluencia de lo real y de la inteligencia en cuanto facultad mecanizadora y espacializadora. Como H. Bergson, Ortega es de la opinión de que la inteligencia utiliza el lenguaje simbólico, pero también el lenguaje del sentido común –que se ha considerado en superposición al de la inteligencia-; la intuición, en cambio, así como la fantasía, emplean el lenguaje metafórico. Los dos filósofos creen que la metáfora no es un modo de acceder al fondo de la realidad, aunque resulta inevitable cuando no se encuentran otros medios de penetrarla; es, en cambio, un método cuya utilización requiere la labor de la fantasía y de la intuición. Como ya sabemos, la intuición en la filosofía bergsoniana surge como resultado de un esfuerzo intelectual; a su vez, la intuición se comunica sólo a través de la inteligencia. Ortega y Bergson coinciden en opinar que la captación imaginativa e intuitiva de la realidad es expresada mediante el lenguaje figurado¹⁶⁵. Bergson en su obra *La pensée et le mouvant* escribe:

“las comparaciones y las metáforas sugerirán aquí lo que la [inteligencia] no conseguirá expresar. No será un rodeo; no será más que un ir directamente hacia el fin. Si se hablara constantemente en un lenguaje abstracto, pretendidamente científico no se daría del espíritu más que su imitación por la materia, pues las ideas abstractas han sido extraídas del mundo exterior e implican siempre una representación espacial. Y, sin embargo, se creería haber analizado el espíritu. Las ideas abstractas por sí solas nos invitarían, pues, aquí, a representarnos el espíritu según el modelo de la materia y a pensarlo por transposición, es decir, en el sentido preciso del vocablo, por metáfora. Pero no nos dejemos engañar por las apariencias: hay casos en los cuales el lenguaje figurado es el que habla conscientemente en sentido propio, y en que el lenguaje abstracto habla inconscientemente de un modo figurado. Tan pronto como abordamos el mundo espiritual, la imagen, si sólo intenta sugerir, puede darnos la visión directa, en

¹⁶⁴ Véase a este respecto: LAKOFF, G., “The contemporary theory of metaphor” en *Ortony* (1993), *op. cit.*, pp. 202-251; LAKOFF, G., y JOHNSON, M., *Metaphors We Live By*, University of Chicago Press, Chicago, 1980, caps. 1, 2, 3, 9, 11, 13, 16, 17, 20, 23, prólogo y post-scriptum, pp. 8-290; JOHNSON, M., *Philosophical Perspectives on Metaphor*, Minnesota University Press, Minneapolis, 1981, pp. 10-48 y ss.

¹⁶⁵ Véase: BERGSON, H., *Oeuvres. Édition du centenaire*, PUF, París, 4ª ed., 1984, pp. 532, 645-685, 1359, 1420 y ss; ALDO ROVATTI, P., *Como la luz tenue. Metáfora y Saber*, Gedisa Editorial, 2ª ed., Barcelona, 1999, pp.89-109. Según M. Serres (véase *Le Passage de nord-ouest*, Minuit, París, 1980, pp.40-48), Bergson, en su obra *La pensée et le mouvant*, en la página 1312, opone al carácter “musical” del conocimiento intuitivo la metáfora de las perlas, como ejemplo de la representación intelectual: “Entonces nosotros alineamos uno junto al otro los estados que hemos hecho devenir distintos, como las perlas de un collar que necesitan, para permanecer unidas, de un hilo; ese hilo no es ninguna de ellas; es una entidad vacía, una simple palabra”.

tanto que el término abstracto, que es de origen espacial y que pretende expresar algo, nos deja casi siempre en la metáfora”¹⁶⁶.

En efecto, para el pensador francés la forma de la inteligencia se ha modelado sobre un cierto modo de acción y se deduce de ella: por eso no piensa las cosas mismas, sino sus relaciones, e introduce la unidad en la multiplicidad de los fenómenos, que divide y une afirmando y negando. Bergson defiende la intuición directa de lo real o la “simpatía por la cual nos transportamos al interior de un objeto para coincidir con lo que tiene de único y por consiguiente de inexpresable”¹⁶⁷ y capaz de alcanzar la vitalidad más allá de sus concreciones materiales.

Como sabemos, Ortega coincide en parte con la concepción del entendimiento del pensador francés. Como Bergson, se impone un punto de partida en la experiencia: la razón ha de ser vital y la experiencia el punto de partida del conocimiento¹⁶⁸. Sabemos también que Ortega habla de la experiencia de la vida como interacción de un yo y su mundo. Más allá de intuición, simpatía o coincidencia, ve, al igual que Dilthey, en la vivencia de la propia situación ante el mundo el fundamento último de la verdad y de la acción auténtica. El yo artístico es entendido por Ortega desde su radical “ejecutividad”¹⁶⁹. Bergson justifica el uso de la metáfora destacando el papel de la intuición, mediante la cual se construye el hombre su lenguaje figurado. El ser ejecutivo capta intuitivamente la realidad a través del lenguaje figurado. En la filosofía bergsoniana la metáfora, ante todo, es especialmente apropiada para el mundo espiritual¹⁷⁰, mientras que en Ortega este mundo es el mundo de un yo *ejecutivo, pragmático*. Y los dos filósofos opinan, al igual que Nietzsche, que, en primer lugar, hay casos en los cuales el lenguaje figurado es el que habla conscientemente en sentido propio y que, en segundo lugar, el lenguaje científico o abstracto habla “al fondo” inconscientemente de un modo figurado¹⁷¹. En el caso de Bergson la metáfora debe sugerir y no describir,

¹⁶⁶ BERGSON, H., *La pensée et la mouvante. Oeuvres*. Ed. De centenaire, PUF, París, 1963, p. 1370.

¹⁶⁷ BERGSON, H., *op.cit.*, p. 1395.

¹⁶⁸ ORTEGA Y GASSET, J., “Ensimismamiento y alteración” en *Obras completas, op.cit.*, vol. V, p. 342; *En torno a Galileo*, Vol. V, p. 32; *El hombre y la gente*, Vol. VII, p. 101; *La idea del principio de Leibniz y la evolución de la teoría deductiva*, p. 274.

¹⁶⁹ El punto de partida de la filosofía, según Ortega, no puede ser otro que el yo, pero este yo tiene que ser aprehendido de un modo previo a todo prejuicio teórico; lo primero que capta cada yo, que es un “aquí” y un “ahora”, es la vida como ejecutividad y acción permanente. Por otro lado, la cosa o el mundo que nos rodea, en lugar de entenderse desde el concepto eleático de ser estático, sustancial y autosuficiente, ha de ser entendida en su relación con el yo como ser ejecutivo o como campo pragmático. Véase *Obras Completas, op.cit.*, vol. VI, p. 32; vol. IX, p. 639; vol. V, p. 530. Para Ortega, así como para Bergson, el ser es precisamente el preconcepto que hay que desmontar, el obstáculo que ha condenado al fracaso a muchas filosofías, incluso el “gran gato pardo”. La metáfora aquí acentúa la urgencia, la necesidad del cambio del punto de partida de la filosofía moderna. Véase *La idea del principio de Leibniz...*, vol. VIII, *op. cit.*, p. 272.

¹⁷⁰ En *Matiere et mémoire (Oeuvres, op.cit.)*, p. 284 y ss.), Bergson defiende, al igual que Ortega, que existe una diferencia entre mundo exterior y mundo interior. Mi ser aquí (espacial) es una perspectiva limitada con un *halo infinito*. También mi experiencia subjetiva (temporal) corresponde a una percepción consciente limitada. La afirmatividad de lo real es válida si nos situamos en una perspectiva compleja, la de lo real en sí mismo.

¹⁷¹ Bergson, para indicar la inadecuación de un concepto o de una noción, dice, como Nietzsche, que se trata tan “solo” de una metáfora. Pero, al mismo tiempo, insiste en que la *intuición es superior a la reflexión* precisamente en cuanto se halla en condiciones de abandonar el lenguaje conceptual por una descripción por medio de imágenes. Tanto Bergson como Nietzsche saben que la fijeza de la reflexión vuelve a atravesar una y otra vez la metáfora, que de ese modo se vacía, se endurece, debiendo ser reemplazada por una nueva imagen capaz de reactivar el poder creativo de la ficción. En *La pensée et le mouvante (en Oeuvres, op. cit.)*, p. 1285) Bergson expone que “la intuición es algo más que una idea; para que pueda ser transmitida habrá por cierto que

mientras que en la filosofía raciovitalista *debe representar*. Los dos coinciden en que las contraposiciones entre materia, espíritu, espacialidad y temporalidad hacen posible la siguiente paradoja de la razón: el lenguaje simbólico-abstracto puede ser metafórico cuando intenta expresar la realidad del espíritu, que sólo la metáfora puede *sugerir* o *representar*¹⁷². La idea fundamental de que parte Ortega es que en la ciencia la metáfora ejerce un *oficio suplente* y no, como en la poesía, un *oficio constituyente*.

acompañarla con ideas. Pero preferentemente se dirigirá a las ideas más concretas, a las que se hallan todavía rodeadas por una franja de imágenes. *Comparaciones y metáforas sugerirán lo que alcancemos a expresar*. No será una desviación; será, en cambio, un dirigirse rectamente al objetivo [...]. Hay casos en los que es el lenguaje de las imágenes el que habla conscientemente a lo propio, mientras el lenguaje abstracto es el que habla, inconscientemente, a lo figurado”.

¹⁷² Bergson emplea a menudo el término “paradoja” en sentido peyorativo. La metáfora porta siempre consigo una sombra. Su filosofía se mueve justamente dentro de la imposible defensa de una frontera claramente delineada entre lo falso y lo verdadero: la “claridad” de segundo grado que querría defender la plenitud de lo vivido contra la inadecuación de la expresión. En *La pensée et le mouvant* (*Oeuvres...*, *op. cit.*, pp. 1370 y 1371) Bergson, como Ortega, dice que el arte figurativo supone la idea de una verdad sin sombras. En ocasiones puede descorrerse el velo, pero los poetas y los artistas agregan otras *nuevas* haciéndonos ver cosas jamás vistas, ampliando la experiencia. Arte, y poesía sobre todo, *desplazan la sombra*, manteniéndola, sustituyendo así la idea de una verdad “diferente” sin sombras.

2. La metáfora en la poesía

En la segunda parte de este trabajo intentaremos demostrar que *la metáfora poética va del menos al más*. La inclusión de la metáfora en el discurso poético y su consideración poética “enfatan la dicotomía del tropo como estructura lingüística –fenómeno verbal- y como fuerza de expresión sus efectos, que trascienden lo meramente estructural”¹⁷³.

En la poesía juanramoniana la metáfora tiende a ser *asociada con la imagen*, y la imagen crea una *fuerza simbólica* propia, que lleva a producir una amplia significación, como se ve en el siguiente texto, fragmento del poema “Las tardes de enero”, del que cito los primeros nueve versos:

Va cayendo la noche; la bruma
ha bajado a los montes el cielo;
una lluvia menuda y monótona
humedece los árboles secos.

El rumor de sus gotas penetra
Hasta el fondo sagrado del pecho,
Donde el alma dulcísima esconde
Su perfume de amor y recuerdos.

¡Cómo cae la bruma en el alma!¹⁷⁴

En este fragmento se interioriza un fenómeno natural y se transforma la vivencia poética de la tristeza del yo lírico en acción poética. La continuidad del ámbito exterior al estado anímico interior crea la expresión metafórica “cae la bruma en el alma”. La tristeza del yo lírico se acentúa en el verso noveno. La expresión metafórica es asociada con las imágenes anteriores, pero la tristeza del yo poético está condicionada por causas internas, puesto que el carácter simbólico de la bruma nocturna se ve a lo largo de las estrofas siguientes, donde el yo poético como “yo ejecutivo” describe poéticamente su sentimiento de desolación ante la vida, sentimiento que viene explicado por la expresión metafórica “cae la bruma en el alma”. De esta manera la imagen del verso noveno crea una fuerza simbólica que comunica al lector el sentimiento de desolación del sujeto poético, un sentimiento que se produce gradualmente. En ocasiones, la metáfora en la poesía juanramoniana llega a convertirse en un esquema de repetición en cuanto a su empleo como símbolo –sobre todo si se convierte en arquetipo– y realiza la labor de crear unos símbolos universales, tras pasar por varias etapas o cumplir diversas funciones en su papel de símbolo, que puede ir de imagen central en un poema a arquetipo, pasando por símbolo personal, símbolo de vitalidad ancestral y símbolo cultural

¹⁷³ Véase: MARTÍNEZ-DUEÑAS, J.L., *La metáfora*, op.cit., p. 34.

¹⁷⁴ JIMÉNEZ, J.R., *Primeros libros de poesía*, Aguilar, Madrid, 1959, p. 87.

(véase el poema “Balada triste del pájaro de agua”¹⁷⁵). Según Wheelwright todo ello se relaciona, dentro del estudio poético de la metáfora con el nivel interpretativo¹⁷⁶.

En la poesía de Yorgos Seferis las conexiones entre símbolos, imágenes y metáforas – las cuales mantienen una estrecha relación con su orientación simbolista y modernista– nos obligan a reconocer que el elemento del análisis interpretativo de sus poemas no es sólo representativo, puesto que sus símbolos, de origen metafórico, se convierten en una auténtica representación que genera sus propios campos semánticos. Esto mismo se observa también en la poesía de Juan Ramón, donde se abre un campo semántico por representación con *las mujeres como flores, rosas, etc., los jardines del amor, los cielos de la tristeza, las primaveras, los mares, los ríos, y otras fuerzas de la naturaleza que arrastran una asociación de significados que las convierten en arquetipos*¹⁷⁷. En nuestro trabajo, la metáfora, al ser tomada como un elemento poético, no es sólo un cambio de significado, sino un cambio que supone un *salto estético*. La metáfora en la poesía de madurez de Seferis se convierte en algo aparte, apropiándose de todo lo que de ella se dice, pues incorpora toda una serie de cualidades que aparecen en su entorno, en su contexto poético. *Vivencia, acción poética*¹⁷⁸ y texto poético se identifican con el *ser ejecutivo*, el *ser creador*, en el siguiente poema – poética, donde la poesía, en su creación y en su lectura final “desde dentro”, por una parte, y en su estudio e interpretación, por otra, aglutina esa referencia múltiple de la metáfora de “rígido espejo”, que se puede resumir como imagen, símbolo y mito poético, con todas esas significaciones difícilmente separables:

VIII

El papel en blanco rígido espejo
Sólo devuelve lo que eres.

El papel en blanco habla con tu voz
tu propia voz
no con la que te agrada;
tu música es la vida
esa que has derrochado

¹⁷⁵ JIMÉNEZ, J.R., *op. cit.*, pp. 750 y 751.

¹⁷⁶ Véase: WHEELWRIGHT, P., *The Burning Fountain*, Bloomington, Indiana university Press, pp. I-XII y 16-28 y ss.; *Metaphor and Reality*, Bloomington, Indiana University Press, 1964, pp. 29-94 y ss. Véase también JAMES, D.G., “Metaphor and Symbol” en *Metaphor and Symbol*, London, Golston Research Society, 1960, pp. 95-103. Según James la razón poética no afirma nada, mientras que la razón religiosa afirma la verdad de los símbolos que utiliza. Philip Wheelwright en sus estudios sitúa la metáfora en el centro del lenguaje y acentúa su *modus operandi*, es decir, la “aproximación” en una cosa “mediante” otra (Véase *Metaphor and Reality*, p. 29).

¹⁷⁷ Véase, por ejemplo, el soneto “Ninfeas” o los poemas “Balada triste del pájaro de agua” y “Sol fugaz” (*Primeros libros de poesía*, p. 1210):

[La rosa como

⇒ sol rezagado

⇒ lumbre de pereza

⇒ melodía cobarde

y la primavera como

⇒ cristal alucinado y balbuciente].

¹⁷⁸ Véase nuestro estudio sobre la poesía seferiana con el título *La razón significante: vivencia y acción poética en Yorgos Seferis*, Parusía, Atenas, 1997, pp. 4-160.

.....

Tu vida es lo que has dado
ese vacío es lo que has dado
un papel en blanco

(Fragmento del poema VIII-“Tres poemas secretos”)¹⁷⁹

La metáfora en la poesía modernista del siglo XX y en su salto de significado o *argumento de Daedalus*, depende precisamente de esa relación de distancia que se dio en llamar *tensión*, relación que, según Wheelwright, es el fundamento mismo de la poesía modernista, puesto que *sin ella* el lenguaje poético está muerto semánticamente. Wheelwright enfatiza el papel de la tensión afirmando que “tension is the basis of poetry” y “[without tension] the language would be semantically dead”¹⁸⁰. Cabe decir aquí que la *tensión* es una capacidad general e inherente del lenguaje y no un uso de éste, es decir, el lenguaje, en cuanto sistema de sistemas, y no el uso poético, es el que genera esa tensión omnipresente en todas las actividades lingüísticas¹⁸¹. Lo que sí ocurre en el poema anterior de Seferis es que el elemento poético precisa esta capacidad del lenguaje de una forma más concisa o concentrada, y esto forma parte del discurso poético en sí mismo, que concreta y tensa el significado. En el poema, al interpretar la metáfora del “rígido espejo” entendemos que el ideal de la creatividad literaria –que no es más que la utilización de la creatividad del lenguaje– se identifica con las experiencias vitales del sujeto artístico, del ser ejecutivo. El papel en blanco *rígido espejo* sólo devuelve lo que ha sido a lo largo de toda su vida el sujeto poético, es decir, la confianza en la poesía, que se identifica con una creencia basada en la supremacía de lo poético¹⁸², frente a otros usos o actos del ser ejecutivo. Lo importante es que

¹⁷⁹ Véase: SEFERIS, Y., *Poesía completa*, (Traducción con Introducción y Notas de Pedro Bádenas de la Peña), Alianza Tres Editorial, 2ª edición, 1989, p. 223.

¹⁸⁰ WHEELWRIGHT, P., *op. cit.*, p. 48.

¹⁸¹ Alex Preminger en su definición de la metáfora (Véase *Princeton Encyclopaedia of Poetry and Poetics*, Macmillan, London, 1965, p. 490) dice que “la relación metafórica se ha descrito como la comparación, el contraste, la analogía, la similitud, la yuxtaposición, la identidad, *la tensión*, el choque, la fusión”. La metáfora, según este autor, es una *relación verbal* condensada en la que una idea, imagen o símbolo puede, por la presencia de una o más ideas, imágenes o símbolos, intensificar lo vivo, lo complejo o lo ancho de una implicación” (p.490). La metáfora en la poesía seferiana se revela como una lista de significantes que han quedado hasta hoy fuera del análisis literario y crítico de su obra poética difíciles de explicar. Utilizando las palabras de Percy Bysshe Shelley (Véase su ensayo “Defence of Poetry” en *Obras en Prosa* (2 vols.), Introducción de R. H. Shepherd, London, 1906, vol. II, pp. 1-38), podríamos añadir aquí que el lenguaje poético de Seferis es “vitalmente metafórico” puesto que “señala las relaciones entre las cosas anteriormente no percibidas y perpetúan su percepción hasta que las palabras que la representan se hacen, a través del tiempo, signos para partes o clases de pensamiento antes que cuadros de pensamientos íntegros”. En los dos últimos apartados veremos que la metáfora se encuentra arraigada en una percepción especial, el poder psicológico o imaginativo del poeta moderno.

¹⁸² En los ensayos de S.T. Coleridge, la poesía se identifica con una creación basada en la supremacía de lo poético. Ortega, Seferis y Juan Ramón Jiménez en sus definiciones *of poetry* coinciden con Coleridge: la poesía “is not the proper antithesis to prose *but to science*. Poetry is opposed to science, and prose to metre. The proper and immediate object of science is the acquirement, or communication, of truth; the proper and immediate object of poetry is *the communication of immediate pleasure*”. En el poema “El papel en blanco” de Seferis hay –utilizo aquí las palabras de Coleridge– una “pleasurable emotion” o “that peculiar state and degree of excitement, which arises in the poet himself *in the act of composition*”. El símbolo del papel en blanco o del rígido espejo se caracteriza por la translucidez de lo especial en el individuo (el sujeto poético). Coleridge observa que los símbolos en la poesía participan de la realidad que vuelven inteligible; enunciando el todo “se quedan como

el salto cualitativo de la metáfora “el papel en blanco rígido espejo...” nos interesa no sólo como elemento decisivo y formador del lenguaje poético sino, sobre todo, en su asociación *claramente estética*. En la poesía modernista de Juan Ramón Jiménez y de Y. Seferis “*objeto estético*” y “*objeto metafórico*” son –como pretendemos demostrar– “una misma cosa”, pues no le falta razón a Ortega cuando insiste en otra parte de su obra en que la metáfora es el objeto estético elemental o la “célula bella” de la poesía moderna¹⁸³. La reducción de Ortega representa la idea de un principio comunicativo poético que fundamenta el desarrollo poético en el metafórico; claro que para estimar el valor de las palabras de Ortega hay que buscarlo en esas identificaciones de procedimientos artísticos y empleos de la metáfora como elementos imprescindibles y principales que nos ofrece la poesía modernista de su época. Su frase “la poesía es hoy el álgebra superior de las metáforas”¹⁸⁴ alude al hecho de que para su época el máximo entendimiento y la mayor realización y aparición de la metáfora se encuadra en la poesía (en sus usos especializados y casi ritualizados, como sucede algunas veces en la poesía juanramoniana). Empleando la metáfora de la ciencia más complicada y “difícil”, el filósofo español enfatiza el “abstracto”, que algunas veces es lo más característico de la poesía moderna. Al igual que el álgebra, piensa Ortega, la poesía se construye después de la experiencia única de St. Mallarmé con *signos especiales*. Todo esto concuerda como en el ejemplo del poema de Seferis. La vida identificada con los actos creativos de un ser solitario, los principios estéticos, los elementos, los signos, la representación del conocimiento empírico. En resumidas cuentas, mediante el uso de las metáforas, tenemos representaciones poéticas con signos que generan algo interesante: un cambio en el significado, una visión alternativa desde la perspectiva del “Daedalus” del discurso¹⁸⁵. Y todo ello depende de la visión retórica de la transferencia de significado, de la unión de dos elementos distintos, como ejemplifican los primeros versos del poema de T. S. Eliot “The Love Song of J. Alfred Prufrock”:

Let us go then, you and I
When the evening is spread out against the sky
Like a patient etherised upon a table.¹⁸⁶

Según Brian Vickers, la metáfora o *translatio* produce un cambio en el significado o una visión alternativa cuando una palabra “is transferred from one thing to another”, para lograr “*illumination*” y “*emotional emphasis*”, como en el fragmento antes citado. En este

partes vivas dentro de esas unidades, de las cuales son sus representantes...” Coleridge enfatiza una percepción especial de lo poético destacando, como Seferis, *el papel del signo como parte* y, adicionalmente, la idea de que la metáfora se encuentra arraigada en la realidad. Véase a este respecto: COLERIDGE, S.T., *The Penguin Poetry Library*, Poems and Prose selected by Kathleen Raine, Penguin Books, London, 1957, pp. 225-228; *Biografía Literaria*, Everman’s Library, London, 1956, cps. VI, XIV, XV y ss.; *Coleridge on Shakespeare* (edición de Terence Hawkes), Penguin Books, 1969, pp. 64-66; RICHARDS, I.A., *Coleridge on imagination*, 3ª ed., London, 1962, pp. 64, 65, 83, 231-239.

¹⁸³ ORTEGA Y GASSET, J., *Prólogos* (1914-1943). *Obras Completas, op.cit.*, vol. VI, p. 257.

¹⁸⁴ ORTEGA Y GASSET, J., *La deshumanización del arte* (1925), *Obras Completas, op.cit.*, vol. III, p. 372.

¹⁸⁵ Véase: NEMETZ, A., “Metaphor: The Daedalus of Discourse” en *Thought*, 33 (1958), pp. 417-442; BEARDSLEY MONROE, C., “The metaphorical Twist” en *Philosophy and Phenomenological Research*, 22 (1961-1962), pp. 293-307.

¹⁸⁶ Véase: ELIOT, T.S., *Collected Poems*, Faber & Faber, London, 1963, p. 36.

poema, la metáfora de “*evening*” se presenta con un grado notable de *foregrounding*¹⁸⁷. Sin embargo, surge un problema en el nivel del lenguaje figurado cuando esa transferencia que busca *luz y emoción* no es tan luminosa, bien por el contexto, bien por la interpretación o por claves extraverbales. Lo que nos interesa en la poesía son, sin duda, las metáforas “vivas” y “creativas”, las “poéticas”, las *células bellas*¹⁸⁸. El principio de diferenciación es, según Ortega, el de la *célula bella*. En las metáforas *vivas* de la poesía moderna buscamos y encontramos lo estético, la innovación, la vida nueva de las palabras. Tras las investigaciones de P. Ricoeur y las observaciones de E. Coseriu, sabemos ya que lo que algunos autores llaman metáforas “muertas” o lingüísticas no son más que metáforas tradicionales y fijadas en la lengua, *un hecho de norma*¹⁸⁹. Por otro lado, hay que señalar que el estudio de la metáfora dentro de la expresión poética moderna, y como parte del discurso literario, llega a entenderse como algo distante y distinto, algo aparte de la lengua; así es como se cree en la existencia de una lengua especial, la literaria, y no se tiene suficientemente en cuenta que la gramática es siempre la misma, lo que permite las diferencias en los usos. También, según la opinión de Wellek, hay que contar con el *hecho poético* –con ese discurso (como en el caso de “Tres poemas secretos” de Seferis) casi inaccesible y real a un tiempo–, hecho que participa de diversas realidades humanas, para explicar la función y el tratamiento de la metáfora como “función total” de la literatura imaginativa¹⁹⁰.

En resumen: los usos poéticos de las metáforas en la poesía modernista de Juan Ramón Jiménez y Y. Seferis aprovechan claramente los niveles estructurales, los componentes lingüísticos, en todas sus posibilidades; y una de sus posibilidades es ese salto hacia la libertad de *Daedalus*, ese salto cualitativo de las estructuras gramaticales a los principios retóricos, cuando la gramática se integra en otros tipos de significación. Lo que resulta obvio tras las investigaciones de Paul de Man es que el principio gramatical y retórico de la metáfora queda claro en la poética y en la retórica de la literatura aunque haya intentos de apropiación conceptual¹⁹¹. El problema reside en cómo integrarlo, puesto que las metáforas *poéticas* se caracterizan por un grado elevado de especificidad textual, lo cual las distingue de las metáforas convencionales. Para finalizar, hay que tener en cuenta que el estudio de la metáfora cambia en relación con los contextos¹⁹² y, especialmente en el caso de la poesía

¹⁸⁷ VICKERS, B., *In defence of Rhetoric*, Oxford University Press, Oxford, 1988, p. 496. Véase también HAWKES, T., *Metaphor*, *op. cit.*, cap. V, (“algunos aspectos del siglo XX”), pp. 90-133.

¹⁸⁸ Geoffrey N. Leech señala que la revivificación de las metáforas “muertas” o de las metáforas “del fondo” es parte inseparable del arte del poeta, el cual nos ofrece –recordando las palabras de S. Mallarmé– “un sens plus pur aux mots de la tribu”. Véase a este respecto: LEECH, G.N., “Linguistics and the Figures of Rhetoric” en Rogers Fowlers, *Essays on Style and language*, London, 1966, p. 134 y ss y *A linguistic Guide of English Poetry*, London, 1969, pp. 24-26; Véase también: BAYM, M.I., “The present State of the Study of Metaphor” en *Books Abroad*, vol. XXXV, n° 3 (1961), pp. 215-219; BARFIELD, O., *Poetic Diction*, London, 1928, pp. 27-42; HULME, T.E., *Speculations*, London, 1924, pp. 134 y 135: “Sólo con nuevas metáforas el lenguaje poético puede ser exacto”.

¹⁸⁹ COSERIU, E., *Principios de semántica estructural*, Gredos, Madrid, 1977, p. 44.

¹⁹⁰ Véase el capítulo XV de *Theory of Literature* de WELLEK, W. Y WARREN, A., (Penguin Books, 1963.) que se refiere a la metáfora, al símbolo y al mito. (Existe una versión neogriega).

¹⁹¹ Véase: DE MAN, P., *Allegories of Reading*, New Haven, Yale University Press, 1979, pp. 5 y 6.

¹⁹² Según P. de Man, las metáforas son más *tenaces* que los hechos. Sus usos poéticos aprovechan claramente el nivel estructural, el componente lingüístico, en todas sus posibilidades; y una de esas posibilidades es ese salto cualitativo de la estructura gramatical al principio retórico. De un modo escéptico, el propio P. de Man dice: “The existence of grammatical structures, *writhing and beyond the unit of the sentence*, in literary texts is undeniable. The question remains *if an how figures of rhetoric can be included in such a taxonomy*” (p. 7). (Las

juanramoniana, la consideración y el estudio de los procesos metafóricos dependerán igualmente de diferentes elementos, como el ritmo, el metro, el tono poético general; esto significa que el análisis y el entendimiento metafóricos no pueden quedar reducidos a una explicación sintáctica y a algunas observaciones semánticas o pragmáticas. El análisis debe ser *total* y se deben considerar todos los demás elementos que hacen del poema una obra poética. La ventaja, como ha señalado Ortega, reside:

1. En el reconocimiento de los elementos formales de la metáfora.
2. En la comprensión de su presencia como *procedimiento intelectual* o como reducción y condensación de significados.

En cualquier caso, un acercamiento poético a las metáforas de Juan Ramón Jiménez y de Yorgos Seferis, para que sea provechoso, tiene que pasar –como indica Ortega–, en primer lugar, por un riguroso estudio de la lengua, el componente material del poema, y, en segundo lugar, por los diversos niveles de integración (niveles métrico, estilístico, sintáctico). Analizando e intentando comprender, con la ayuda de la teoría orteguiana, las metáforas *vivas* de Jiménez y Seferis tan sólo quisiéramos evitar un error: el error que se comete cuando se pretenden entender algunos procesos metafóricos, determinados como creaciones innovadoras, separadas de los mecanismos lingüísticos de su producción y ajenas al lenguaje como realidad social y sistema de sistemas¹⁹³.

La metáfora aprovecha la identidad parcial¹⁹⁴ que, en ciertos rasgos susceptibles de ser abstraídos de ellos, poseen ciertos objetos, para afirmar –falsamente– su identidad total. Tal exageración de la identidad total, más allá de su límite verídico, es, según Ortega, la que le otorga su poder poético. Utilizada como “la caña de pescar” o como “un suplemento a nuestro

cursivas son nuestras). Con respecto al estudio de las metáforas poéticas, P. de Man hace la siguiente observación: si las metáforas son más tenaces que los hechos, habrá que estudiar su tenacidad, su capacidad de resistencia, de expresión, con mayor tenacidad que con la que se estudian los hechos. (*op.cit.*, pp. 5 y 6).

¹⁹³ Según nuestra opinión, un estudio poético de las metáforas poéticas es al mismo tiempo un estudio: 1) de la lengua, 2) del componente material del poema y 3) de los diversos niveles de su estructuración (niveles sintáctico, estilístico y métrico). Cuando pretendemos entender un procedimiento metafórico determinado como una creación innovadora separada de los mecanismos lingüísticos generales y ajena al lenguaje como “sistema de sistemas”, caemos en un grave error. Esta misma idea defienden J. L. Martínez-Dueñas y Walter Nasch. Desde un doble punto de vista, lingüístico y sociológico, la poesía está hecha de lenguaje y es también un bien social. Pero “sus elementos tienen una base material igual de preciosa, la comunicación humana” (Véase MARTÍNEZ-DUEÑAS, J. L., *op.cit.*, p. 43). La insistencia de algunos autores modernos en la *base textual* “parte de una concepción de lo literario como realidad textual única, frente a otros usos que tienen otro tipo de referencias” (MARTÍNEZ-DUEÑAS, J. L., *op.cit.*, p. 43). Según Nasch, en la obra poética se acumula, además, toda la carga literaria que conforman lecturas previas *intertextuales* y otras *resonancias* que hacen del texto un *microcosmos de significado*, en el que la metáfora une a la fuerza creativa del lenguaje su entorno textual. Nasch concluye que “in the language of literature they are frequently keys to the understanding of a part or even the whole of a text”. (Cfr. NASCH, Walter, *Rhetoric. The wit of persuasion*, Blackwell, Oxford, 1989, pp. 154 y 155). Nasch considera lo poético uno de los componentes intelectivos del discurso, pero no un uso especial.

¹⁹⁴ El salto semántico de *Daedalus*, según Ortega, se produce por una relación de analogía que consigue la identidad, lo mimético, el traslado de las palabras y de las cosas, el radical equívoco, el acercamiento de lo distante o lo semejante: “Sólo la metáfora nos facilita la evasión [del laberinto de la razón] y crea entre las cosas arrecifes imaginarios, florecimiento de islas ingravidas” (Véase *La deshumanización del arte*, *op. cit.*, pp. 372 y 373).

brazo intelectual” comienza a irradiar belleza donde su función verídica concluye; y viceversa, no hay metáfora poética sin un descubrimiento de identidades efectivas¹⁹⁵.

Resumiendo:

1. La metáfora poética, según Ortega, consiste en una *sustitución de palabras* (Z en lugar de X).
2. Entre los referentes de X y Z hay necesariamente una *semejanza real* que podemos definir científicamente.
3. El poeta, o el creador en general, afirma esa semejanza de la metáfora mediante la identificación de los sentimientos con los que, en su espíritu, viven los objetos referidos por X y por Z. Puesto que una serie de rasgos abstractos (forma, tamaño, color, etc.) son, efectivamente, comunes a X y Z, resulta posible la afirmación de esa semejanza.
4. El objeto que resulta de sustituir X por Z no es ya el denominado por Z, sino un nuevo objeto, existente sólo en el ámbito de la fantasía, que combinan –como cuando se superponen dos imágenes transparentes– rasgos de X y de Z: X se ve como Z, y Z se ve como X; y esto es así porque X y Z viven en el hablante como “sentimientos” personales.
5. Según Ortega, en esa superposición, los rasgos abstractos comunes a X y Z son obviamente idénticos; pero esta igualdad arrastra la de los demás rasgos (concretos o abstractos) que no la poseen. Se fuerza así una identidad total entre X y Z, cuando, lógicamente considerada, sólo era parcial. En esta identificación total consiste la metáfora.

Ortega, en su concepción de la metáfora –como veremos en los siguientes apartados– parece inserto, sobre todo, en las tradiciones filosóficas de Kant, Nietzsche y Bergson. Su tratamiento se centra en los aspectos lógicos, epistemológicos y psíquicos de la metáfora, y le interesan menos los aspectos retóricos. Sus ideas son un adelanto de las de I.A. Richards con respecto a la explicación de los procesos metafóricos como intercambios de propiedades entre X y Z, que terminarán produciendo un nuevo objeto, la “célula bella”, y muy afines con las ideas de M.B. Hester. Hester, intentando captar *The Meaning of Poetic Metaphor*¹⁹⁶, afirma en su tesis que la metáfora se basa en que, si X es como Y (el chorro es como un chorro-lanza), Y es como Z (el chorro es como una lanza). Puesto que la metáfora nos ofrece X (el chorro) y Z (la lanza), el problema consiste en ver Y (el chorro-lanza). En la metáfora, Y es el sentido relevante en que X es como Z. Y esto sólo puede percibirse “gracias al aura de

¹⁹⁵ Véase: LÁZARO CARRETER, F., *De poética y poéticas*, Cátedra, Madrid, 1990, p. 123. Así resume Carreter lo sustancial del pensamiento orteguiano, intentando vincular la teoría de Ortega con las ideas kantianas y las de algunos tratadistas modernos como I. A. Richards, A. Henry, P. Ricoeur, Max Black, J. Derrida y M.B. Hester. (pp. 112-128).

¹⁹⁶ Véase: HESTER, M.B., *The Meaning of Poetic Metaphor*, Mouton & Co., La Haya-París, 1967, pp. I-XI, 8-25, 168-180 y ss. Según Hester, refiriéndose al tratamiento del *ver como* de L. Wittgenstein, la metáfora “implica la relación *intuitiva* de *ver como* entre las partes de la descripción”. Utilizando la idea fundamental de I.A. Richards, Hester insiste en que la metáfora “no sólo implica un *tenor* y un *vehicle* forzados a ir juntos en una oración, sino la relación positiva de *ver como* entre el *tenor* y el *vehicle*” (p. 170).

ambigüedad que rodea al lenguaje poético”¹⁹⁷, dentro del cual actúa el *ver como*, que es, forzosamente, un “intuitive experience-act” que selecciona los aspectos pertinentes por los que X se parece a Z, y que permiten identificar ambos términos. El *ver como*, en cuanto experiencia intuitiva, según Bergson y Hester:

1. Puede producirse o no.
2. No es reductible a un análisis específico.
3. No obedece a reglas precisas de procedimiento. Se ve *como* fuera de toda regla¹⁹⁸.

Ese mirar de Seferis del “papel en blanco” *como* “rígido espejo” que “devuelve” lo que el ser poético es, ese mirar “hacia dentro” del yo ejecutivo y ese ver orteguiano “al ciprés des-realizándose, transformándose” en actividad poética, en “yo”, ¿no está sumamente próximo al “intuitive experience-act” del que nos han hablado Bergson y Hester?¹⁹⁹ Si, como observa Paul de Man, las metáforas son “más tenaces que los hechos”, habrá que estudiar su tenacidad, su capacidad de resistencia, de expresión, con mayor tenacidad que con la que se estudian las vivencias poéticas como meros hechos²⁰⁰. Puesto que todo el debate se presenta – o se representa– a través del lenguaje, los lingüistas insisten en que estudiando la metáfora se estudia un hecho, un acto de habla, lo que demuestra que la metáfora es, sobre todo, un hecho lingüístico incontrovertible y arraigado.

Eduardo de Bustos Guadaño señala que “con frecuencia, en la ingente masa de teorizaciones contemporáneas sobre la metáfora el estudioso puede verse desorientado por la variedad y aparente heterogeneidad de las descripciones y explicaciones del fenómeno”. El autor sostiene que se puede enunciar “un conjunto de criterios que sirve de guía teórica para la clasificación de las teorías modernas”. Los criterios que propone son los siguientes:

1. La metáfora (no) es un fenómeno primordialmente lingüístico.
2. (No) Existe el significado metafórico.
3. La metáfora, o el significado metafórico, se define con respecto al significado literal, esto es, se deriva de él.
4. La metáfora es (ir)reductible a otro tipo de expresiones.
5. La metáfora (no) tiene contenido cognitivo.

El primer criterio “sirve para distinguir entre las teorías sobre la metáfora propiamente lingüísticas de las cognitivas [p.e. de G. Lakoff, M. Johnson y E. Mac Cormac (*A cognitive Theory of Metaphor*, MIT Press, Cambridge MA, 1985)]”. Las teorías contemporáneas propiamente lingüísticas “se pueden distinguir por el hecho de postular o negar la existencia de un significado metafórico”. En este nivel tan básico “se distinguen de todas las teorías tradicionales, que dan por supuesto la existencia de tal tipo especial de significado”.

¹⁹⁷ Véase: LÁZARO CARRETER, F., *op.cit.*, pp. 127 y 12.

¹⁹⁸ *Op.cit.*, p. 128.

¹⁹⁹ HESTER M.B., *The Meaning of Poetic Metaphor*, *op. cit.*, pp. 179 y 180.

²⁰⁰ MAN, P. de, *Allegories of Reading*, *op.cit.*, p. 5.

De acuerdo con el segundo criterio existen al menos tres opciones:

- A. Existe un significado metafórico independiente y caracterizable en términos de las reglas de la semántica. La gramática de la lengua –según M. Black y, en general, según los lingüistas tratadistas de la metáfora de los años sesenta–, “determina” el conjunto de las expresiones que pueden ser –y han de ser– interpretadas metafóricamente.
- B. Según J. Searle y otros, existe un significado metafórico, pero éste no es determinable en términos semánticos, puesto que se basa en los procedimientos de expresión y comprensión de las intenciones comunicativas de los hablantes. El sistema de la lengua *limita* de una forma general el funcionamiento de tales procedimientos, pero no constituye una explicación de la forma en que, en circunstancias concretas, se produce una interpretación metafórica. La metáfora es asunto de la teoría de la comunicación lingüística²⁰¹.
- C. No existe el significado metafórico. Aunque las metáforas pueden tener una función comunicativa, tal función no es explicable en términos de la expresión y comprensión de un contenido significativo, sino en términos de uso del significado literal de la expresión que se utiliza como metáfora. Esta es la posición adoptada por Davidson²⁰² compartida por D.E. Cooper²⁰³.

De acuerdo con el tercer criterio, “la noción básica es la de significado literal y la secundaria, en una u otra forma, la de significado metafórico”. Según Guadaño, “de acuerdo con la forma en que conciben la relación” entre una y otra noción “se puede distinguir, a su vez, entre tres subgrupos de teorías”:

- A. La relación “consiste en una función que, aplicada al sentido literal, nos proporciona el significado metafórico. El mecanismo básico que explica la emergencia del significado metafórico es el mismo que en otras variedades del sentido figurado, como en la ironía, aunque la naturaleza de la función es diferente en cada caso”.
- B. La metáfora “surge como producto del fracaso o violación del sentido literal, pero no existe una relación formalmente especificable entre el significado literal y el metafórico, no existe una función que permita establecer el significado metafórico”. La comprensión de la metáfora “requiere, pues, otros mecanismos –como la comprensión de las intenciones de quien la utiliza–”. La apelación a la comprensión “de las intenciones del hablante como elemento necesario en la comprensión de la metáfora caracteriza a las explicaciones de índole *pragmática*”, como la de J. Searle.
- C. La metáfora “es producto de la *consideración conjunta* del significado literal y no literal de las expresiones que la componen. La forma en que funciona se basa en la interrelación de los dos tipos de significado, generalmente en la forma de proyección de la estructura del significado metaforizante en el metaforizado”. No

²⁰¹ SEARLE, J.R., “Metaphor” en ORTONY (ed.), *Metaphor and Thought*, *op. cit.*, pp. 92-124.

²⁰² DAVIDSON, D., “What metaphor mean” en *Critical Inquiry*, 5, (1978): 31-47.

²⁰³ COOPER, D.E., *Metaphor*, Oxford, Blackwell, 1986, pp. 4-12, 25-41 y ss.

sólo las tesis de Ortega se podrían clasificar en este subgrupo de teorías, sino también las intuiciones de Max Black, así como las modernas teorías interaccionistas como las de E. F. Kittay²⁰⁴ y de C.R. Hausman²⁰⁵.

Todas estas teorías que caen bajo este primer criterio “comparten un supuesto de base: que se puede trazar una frontera lo suficientemente nítida o tajante entre la noción de significado literal y la noción de significado metafórico”. Es importante señalar aquí que no todas las teorías modernas –como la de Ortega– comparten este supuesto. La teoría de Ortega implica la dificultad de trazar tal distinción de una forma tajante. La misma opinión tienen G. Lakoff y M. Johnson. Estos dos últimos autores se han apoyado en el trabajo experimental de psicólogos como R. Gibbs²⁰⁶. Gibbs destaca la irrealidad *cognitiva* de la distinción entre los significados literal y metafórico. Sus tesis han sido cuestionadas por M. Dascal²⁰⁷.

De acuerdo con el cuarto criterio:

- A. “En cuanto a su contenido cognitivo –suponiendo que se le asigne- la metáfora es equivalente a uno o varios enunciados literales. La equivalencia preserva, presuntamente, ese contenido cognitivo. Como es de suponer, no se puede sostener que la expresión metafórica es reductible a expresiones literales y, al mismo tiempo, sostener que las metáforas no tienen contenido cognitivo.
- B. “En cuanto a su dimensión emocional, intuitiva o asociativa: la expresión metafórica no es reductible, pero sólo en cuanto a sus *connotaciones*, esto es, pudiera ser que el contenido cognitivo fuera el mismo de la expresión literal equivalente, pero no las *resonancias* de la expresión: su cualidad expresiva, retórica, poética, etc.”, aspecto éste que, en nuestra opinión, sostiene Ortega.

En lo que hace al quinto criterio:

- A. “La metáfora tiene un contenido cognitivo irreductible a cualquier expresión literal o conjunto de ellas. Esto es, el contenido cognitivo que comporta *sólo* es expresable en esos términos metafóricos”. Esta posición teórica es compartida por autores como M. Hesse, P. Ricoeur, G. Lakoff y M. Johnson.
- B. La metáfora “no tiene en sí misma contenido cognitivo, pero es un medio para acceder a contenidos cognitivos”. En este sentido, según D. Davidson, puede ser irremplazable o insustituible, en cuanto “instrumento heurístico”²⁰⁸.

Tras esta larga cita, se podría añadir aquí que los criterios de la clasificación anterior que nos ofrece E. de Bustos Guadaño nos resulta muy útil en lo que se refiere a las múltiples

²⁰⁴ KITTAY, E.F., *Metaphor: Its cognitive force and linguistic structure*, Oxford University Press, 1987, 12-18, 21-27 y ss.

²⁰⁵ HAUSMAN, C.R., “Language and metaphysics: the ontology of metaphor”, *Philosophy and Rhetoric*, 24, (1991): 25-42 y *Metaphor and art: Interactionism and reference in the verbal and non-verbal arts*, Cambridge: Cambridge University Press, 1989, 4-28 y ss.

²⁰⁶ Véase: GIBBS, R., “Literal meaning in understanding” en *Cognitive Science*, 8, (1984): 275-304.

²⁰⁷ Véase: DASCAL, M., “On the roles of context and literal meaning in understanding” en *Cognitive Science*, 13 (1989): 163-186 y “Defending literal meaning in understanding” en *Cognitive Science*, 11, (1987): 259-281.

²⁰⁸ DAVIDSON, D., “Truth and Meaning” en *Synthese*, 17 (1967): 304-323.

afinidades de la teoría orteguiana sobre la metáfora con las diversas teorías modernas – semánticas y pragmáticas.²⁰⁹

Intentando entrar en el ámbito conceptual de la metáfora y ver sus fundamentos teóricos que ha sentado desde muy pronto Ortega, comprendemos que, efectivamente, tanto en la filosofía como en la poesía moderna, el lenguaje figurado nos ofrece la posibilidad de ver que “the proper study of mankind is man”²¹⁰. Según el filósofo español, el arte, y sobre todo la poesía, es “creación de una objetividad *nacida del previo rompimiento* y aniquilamiento de los objetos reales”. Y esa “cosa distinta” que es el poema como “objeto estético”, lleva “dentro de sí como uno de sus elementos la trituración de la realidad”, y por eso el arte empieza “sólo en los confines del mundo real”²¹¹.

Juan Ramón Jiménez en su *Belleza* –libro de poesía sobre la poesía– denominó la *obra* utilizando la metáfora “mortal flor mía inmortal”. La “flor”, la poesía, nos dice el poeta de Moguer, es perecedera, aunque, gracias a su *Belleza*, puede eternizarse²¹². Como ya hemos visto en relación con la poesía de Seferis, el yo poético se hace protagonista de la escritura. Lo mismo observamos leyendo el poema *Belleza*: el sujeto es el objeto, “ya que se analiza al poeta en su vivir cotidiano, con especial referencia a su escritura”²¹³. Esta poesía sobre la poesía, que llega a ser poema sobre el poema, es al mismo tiempo una interpretación *desde dentro*. En su proceso creador, donde surge la imagen del poeta con sus dos “egos” opuestos, el papel de la metáfora es fundamental. La metáfora en todos estos casos funciona como un medio para la construcción del objeto estético²¹⁴ y figura como la “*célula bella*” mortal flor que es inmortal:

¡Crearme, recrearme, vaciarme hasta
que el que se vaya muerto, de mí, un día
a la tierra, no sea yo; burlar honradamente,
plenamente, con voluntad abierta,
el crimen, y dejarle este pello negro
de mi cuerpo, por mí!

¡Y yo, esconderme
sonriendo, inmortal, en las orillas puras
del río eterno, árbol
–en un poniente inmarcesible–
de la divina y mágica imaginación”

Poema nº 17, *Belleza*

²⁰⁹ BUSTOS, GUADAÑO, E. de, “Metáfora”, *op. cit.*, 99-102.

²¹⁰ Citado por MARTÍNEZ-DUEÑAS, J. L., *op. cit.*, p. II.

²¹¹ ORTEGA Y GASSET, J., “Ensayo de estética a manera de prólogo”, *Obras Completas, op. cit.*, vol. VI, p. 262.

²¹² Véase: VILLAR, A., *Crítica de la razón estética (El ejemplo de J.R.J.)*, Libros de Fausto, Madrid, 1988, pp. 92 y 93.

²¹³ *Op. cit.*, p. 92.

²¹⁴ ORTEGA Y GASSET, J., “Ensayo de estética a manera de prólogo”, *Obras Completas, op. cit.*, Vol. VI, p. 256.

En los siguientes apartados de la primera parte de nuestro trabajo intentaremos demostrar que:

1. El tema de la metáfora es uno de los grandes temas filosóficos, no sólo literario.
2. Sin la filosofía no se puede averiguar qué es y cómo funciona la metáfora en la poesía moderna del siglo XX.
3. “El objeto estético es una intimidad en cuanto tal”, “es todo en cuanto yo”.
4. La obra poética “nos agrada” con un “peculiar goce que llamamos estético” por “parecernos que nos hace patente la intimidad de las cosas, su realidad ejecutiva, frente a quien las otras noticias de la ciencia *parecen* meros esquemas, remotas alusiones, sombras y símbolos”²¹⁵. La idea de la que parte Ortega, y muchos otros autores, es la de que las metáforas son interpretaciones de la realidad; vivimos en un mundo compuesto principalmente por ellas. Las metáforas constituyen los fundamentos de la realidad cotidiana, las *capas* inamovibles del subsuelo sobre el cual vivimos: “Cada metáfora es el descubrimiento de una ley del universo”²¹⁶. Pero, ¿cómo se define la metáfora? ¿Cuál es su marco conceptual en la filosofía occidental y en la filosofía de la razón vital?

²¹⁵ *Op. cit.*, p. 256.

²¹⁶ *Op. cit.*, p. 261.

CAPÍTULO III

LOS FUNDAMENTOS PARA UNA TEORÍA DE LA METÁFORA EN LOS ESCRITOS JUVENILES DE ORTEGA (1909-1914)

1.- Los fundamentos para una teoría de la metáfora en los escritos juveniles de Ortega (1909-1914)

1.1 *Personas, obras, cosas (Renán, 1909)*

En 1925 Ortega definió la poesía de su época como “álgebra superior de las metáforas”²¹⁷. Siete años después, en su artículo *Rectificación de la República*, emplea el mismo esquema retórico, señalando irónicamente: “hemos llegado al álgebra superior de la democracia”²¹⁸. Una pregunta que surge desde nuestro *frangestulleng* es la de por qué hoy se define la poesía como “álgebra superior de las metáforas”, es decir, como una razón laberíntica que reclama para su entendimiento, por parte del lector o intérprete, una seriedad, un conocimiento profundo y un talento interpretativo. En 1906, en una breve meditación sobre el lenguaje (estético, científico y filosófico), Ortega escribía: “Las palabras son logaritmos de las cosas, imágenes, ideas y sentimientos, y, por lo tanto, sólo pueden emplearse como signos de valores, nunca como valores”²¹⁹. La definición de poesía en 1925, como álgebra en vez de logaritmo, significa que el filósofo español ya tiene una idea clara sobre la naturaleza del lenguaje poético (lenguaje laberíntico, abstracto algunas veces, y multisignificativo –polisímanton-). Como observa C. Morón, “el logaritmo es la sustitución de un número concreto por otro concreto más sencillo para hacer operaciones”, mientras que “el álgebra... es la sustitución de números concretos por letras abstractas que valen para cualquier número”²²⁰. Cuando Ortega dice que las palabras son logaritmos de ideas, de las cosas o de los sentimientos, está diciendo que entiende las palabras como medios expresivos de éstos. En cambio, cuando afirma que la poesía es *álgebra superior*, está señalando que la palabra “se ha sustantivado” en los siglos XIX y XX y la poesía moderna la usa “en sus valores musicales, cromáticos o sentimentales, pero no representativos”²²¹.

En los comienzos de su carrera filosófica y literaria, Ortega cree que la poesía modernista se caracteriza y se distingue de la poesía tradicional:

1. Por su dificultad (léxica, sintáctica, semántica) y muchas veces por su sentido abstracto.

²¹⁷ ORTEGA y GASSET, J., *Obras Completas, op. cit.*, vol. III, p. 372.

²¹⁸ ORTEGA y GASSET, J., “Rectificación de la República”, *Obras Completas, op. cit.*, vol. XI, p. 403.

²¹⁹ ORTEGA y GASSET, J., “Moralejas”, *Obras Completas*, vol. I, p. 49: “...las metáforas son unas ágiles *avecillas* que andan revoloteando de labios en oídos y llevan sobre sus alas misteriosos y potentes conjuros”. Esta metáfora nos introduce en un platonismo de índole románticista: “las palabras son los lugares donde habitan las ideas”. *op. cit.*, p. 49.

²²⁰ Véase MORÓN ARROYO, C., *El sistema de Ortega y Gasset*, Ediciones Alcalá, Madrid, 1968, p. 385.

²²¹ Véase MORÓN ARROYO, C., *El sistema de Ortega y Gasset, op. cit.*, p. 385.

2. Por la *distancia* que existe *entre el sustituyente y lo sustituido*. El joven filósofo, sin hacer ninguna referencia directa al tema de la metáfora, distingue en estos pasajes entre la metáfora clásica, que era logaritmo, es decir, sustitución de un objeto concreto por otro, y la metáfora que impregnaba en sus días la razón poética modernista, la que era *metáfora-álgebra*, metáfora total –puesto que no embellecía nada, siendo belleza en sí misma y no mera sustitución de un objeto real.

Como ya hemos señalado, los primeros textos de Ortega sobre la metáfora [“Renán”, 1909, vol. I, pp. 443-467 y “Ensayo de estética a manera de prólogo”, 1914, vol. VI, pp. 256-261] difieren en cuanto a la valoración que el filósofo hace de la metáfora en los textos de 1924-1925 [“Las dos grandes metáforas”, 1924, vol. II, pp. 387-400 y “La deshumanización del arte”, 1925, vol. III, pp. 372-374].

En “Renán” (1909) –el artículo que, siete años más tarde, pasará a formar parte de su primer libro *Personas, Obras, Cosas*–, el tratamiento de la metáfora no ocupa un lugar principal debido a que sus ideas aún no son tan profundas; la metáfora no se define como concepto y no existen referencias sistemáticas sobre su funcionamiento. En este artículo, Ortega se ocupa de elaborar “una teoría de lo verosímil” y de indagar por qué el gran intelectual E. Renán busca –entre el mundo verdadero y exacto de las ciencias matemáticas y la ilusión– un *tercer mundo*, “el mundo de lo verosímil, el universo interior de las almas de los centauros”. La “armonía radical” del filósofo francés le obligó –según Ortega– “a buscar un tercer mundo en que se penetrasen” los otros dos mundos (el mundo “de visiones humanas” y el mundo “equino”, que el padre Quirón no pudo armonizar). Los centauros “tenían que decidirse por un tercer mundo, ni humano ni hípico, resultado del compromiso entre sus dos naturalezas” (de la lógica y de los instintos). Renán –señala Ortega– “es un discípulo de la cultura centauriana”, le hemos oído “protestar del mundo matemático, que es el verdadero” porque “ese mundo excluye el mundo de la ilusión, que es un falso mundo”²²², y buscar el mundo de lo verosímil, el “universo interior” de las verdades más íntimas del hombre. Parece que en este artículo Ortega muestra un cierto *desprecio* por la metáfora. Escribe: “Del arsenal de sensaciones, dolores y esperanzas humanas, extraen Newton y Leibniz el cálculo infinitesimal; Buddha, una religión. Son tres mundos diversos. El material es el mismo en todos; sólo varía el método de elaboración. De la propia manera *el mundo de lo verosímil* es el mismo de las cosas reales *sometido a una interpretación peculiar: la metafórica*”²²³. En este fragmento el filósofo español se refiere a tres mundos diversos del pensamiento humano (del discurso humano): la *razón científica* (de Newton y Leibniz); la *razón poética* (de Cervantes); y la *razón religiosa y metafísica* de Buddha; y los tres se construyen del mismo material –el lenguaje humano– que pre-existe al acto ejecutivo; sólo varía *el método de elaboración* (racional, imaginativa-intuicional, trascendental, respectivamente). Y en los tres casos del discurso “el mundo de lo verosímil” es el mismo *de las cosas reales*, “sometido” –esto es lo importante– a una “interpretación peculiar: la metafórica”. Pues la función de la metáfora en la razón científica, poética, religiosa, es esencialmente una función *interpretativa*. El elemento peculiar de cada interpretación (peculiar) es el de la visión y “captación” metafórica del mundo de las cosas (humanas y

²²² ORTEGA Y GASSET, J., *op. cit.*, p. 451.

²²³ ORTEGA Y GASSET, J., *op. cit.*, pp. 453-454.

trascendentales). Por eso, insiste Ortega, “ese universo ilimitado [de los discursos, hoy en día, abundantes o “proliferantes”²²⁴] está construido con metáforas”²²⁵ y otros tropos. Utilizando la *ironía* como otro *tropo*, ironiza sobre todos los tropos de la razón moderna: “¡Qué riqueza! –escribe. Desde la comparación menuda y latente, que dio origen a casi todas las palabras, hasta el enorme mito cósmico que, como la divina vaca Hathor de los egipcios, da sustento a toda una civilización, *casi no hablamos en la Historia del hombre otra cosa que metáforas*. Suprímase de nuestra vida todo lo que no es metafórico y nos quedaremos disminuidos en nueve decimas partes”²²⁶. Utilizando dos preciosas metáforas para denominar *metafóricamente* o poéticamente la metáfora y para acentuar su importancia en el discurso humano dice: “Esa *flor imaginativa* tan endeble y minúscula forma la capa incommovible de subsuelo en que descansa la realidad nuestra de todos los días, *como las islas Carolinas se apoyan en arrecifes de coral*”²²⁷. En los fragmentos anteriores observamos que:

1. La metáfora es un instrumento interpretativo utilizado por todos: poetas, filósofos, científicos, escritores.
2. Vivimos en un mundo construido principalmente por metáforas, las cuales son el fundamento de la realidad humana, las *capas incommovibles del subsuelo* en que “descansa” el mundo de la vida cotidiana.
3. En este contexto no tenemos una definición concreta de la metáfora, sino una descripción de algunas de sus funciones y de su importancia en los procesos de construcción de todo tipo de discurso humano –importancia que se acentuará muchos años después de la época de Ortega, con autores como Lakoff, Johnson y otros.
4. La interpretación metafórica del “mundo de la vida” [Lebenswelt en E. Husserl] es “la aquiescencia sentimental”, la búsqueda por parte de Renán de una síntesis apartada por la ciencia y el mito.
5. La metáfora, como instrumento interpretativo, desempeña desde los principios de la filosofía occidental y en la construcción de la razón filosófica y estética de Ortega un papel importante y destacado dentro del ámbito de su teoría hermenéutica y comunicativa. Ortega duda que “el amor a la verdad, a la ciencia, fuera el rasgo característico del alma de Renán”²²⁸. Amar la verdad significa, para los filósofos y científicos, como Newton, Leibniz o Galileo, “sentirse llevado imperiosamente a descubrirla, a inventar nuevas certidumbres, a vencer la concupiscencia del propio corazón, que se complace tardeando sobre la apariencia de las cosas, como asnillo de molinero que, arregostando en morder la mies, no hace jornada si no aguija el amo”²²⁹. Introduciendo la duda y la ironía nietzscheana, en su discurso, el joven filósofo ridiculiza las verdades exactas de las “ciencias exactas” diciendo: “Aquí

²²⁴ Véase: WAHNÓN, S., “Presente y Futuro de la Literatura. Crónica de una tragedia anunciada”, *El Fingidor* (Revista de la cultura), Ed. Universidad de Granada, n.º 7, enero-marzo 2000, pp. 28-30.

²²⁵ ORTEGA Y GASSET, J., “Renán”, *op. cit.*, p. 454.

²²⁶ ORTEGA Y GASSET, J., *Ibidem*.

²²⁷ *Ibidem*.

²²⁸ *Op. cit.*, p. 448.

²²⁹ *Ibidem*.

delante tenemos la proposición veinticuatro de la geometría: ¡amará la verdad quien invente la proposición veinticinco! Sobre esto conviene que no haya dudas”²³⁰. En Atenas Platón descubre el origen de la ciencia “en este amor, este Eros, este *afán de contemplar las cosas en sí mismas*, y no en los juegos de placer y dolor que dentro de nosotros producen”. En la *Constitución Civil o República* los amantes de la verdad –*los filósofos*– forman una clase especial “dentro del linaje de los curiosos –*filotheamones*–, de los “amigos de mirar”. Platón, buscando “un nombre expresivo para la ciencia” no logró “hallar otro más exacto que teoría, *visión*, contemplación”²³¹. Repitiendo las ideas de sus maestros de la escuela de Marburg concluye: “los últimos fundamentos de la verdad, en fin, llamanse en Platón *ideas*, es decir intuiciones, puntos de vista”. Ese amor a la verdad “que se contenta con ver” –no hay duda para los filósofos de corte platónico, como Nietzsche, Kierkegaard, Spinoza, Renan, Ortega– es “una acción pura intelectual, algo así como lo que llamaba Spinoza *amor intellectualis*”²³².

El problema de la verdad y de los *tropos* en el discurso científico y literario no se resuelve si no se examina dentro del mismo *frangstellung* el problema de la operación científica y literaria o de los actos intelectuales con respecto a su “causa”, que es lo que llamaba Spinoza *amor intellectualis Dei*. El amor a la verdad es “una curiosidad severa que hace del hombre entero *pupila hambrienta de ver cosas*, que saca al individuo de sus propios goznes y prejuicios y le pone a arder en un entusiasmo visual”²³³. La razón filosófica no tiene sentido si no es *razón vital* porque “ningún sentido nos presenta los sentidos *tan desligados de nuestra propia actividad*”²³⁴. La *tenacidad* “con que se ofrecen las metáforas de la visión para designar los actos intelectuales, la operación científica [o estética], no es un azar”²³⁵. Eso significa: que el lenguaje común que utiliza el filósofo y el poeta está tejido con metáforas y otros tropos, es decir, es *a priori* y vitalmente metafórico. En este punto las opiniones de Ortega y de P.B. Shelley coinciden. En el ensayo *La defensa de la Poesía* de Shelley encontramos algunas de las raíces del pensamiento orteguiano: “La lengua es *vitalmente metafórica*, es decir, *señala las relaciones entre las cosas anteriormente no percibidas* y perpetúa su percepción hasta que las palabras que la presentan se hacen, a través del tiempo, *signos* para partes o clases de pensamiento antes que cuadros de pensamiento íntegros: y, entonces, si no se asoma ningún poeta nuevo para renovar las asociaciones así desorganizadas, la lengua se morirá en lo que a los propósitos más nobles de trato humano se refiere”²³⁶. Esta afirmación, que repetirá noventa años más tarde Ortega, contiene dos aspectos interesantes para nuestro trabajo:

1. Que la metáfora se arraiga en una percepción especial (el poder imaginativo o psicológico del poeta).

²³⁰ *Ibidem*

²³¹ *Ibidem*.

²³² *Op. cit.*, p. 449.

²³³ *Ibidem*.

²³⁴ *Ibidem*.

²³⁵ *Ibidem*.

²³⁶ Véase: SHELLEY, P.B., “Defence of Poetry” en *Obras en Prosa*, vol. II, a cargo de Richard Herne Shepherd, London, 1906 (*cit.* por vol. II, pp. 1-38).

2. Que para producir una metáfora es necesario romper la totalidad, ya que las palabras metafóricas que señalan “las cosas anteriormente no percibidas” son “signos para partes o clases del pensamiento” que rompen las asociaciones.

Queda claro que en Shelley y en Ortega “la tenacidad con que se ofrecen las metáforas en la razón filosófica y poética no es un azar” sino el resultado de que la metáfora “trabaja” desde dentro acentuando el carácter vivo del lenguaje o “esta admirable espontaneidad de lo verdadero”²³⁷ que preexiste a cada operación “lógica” y “científica”. Como un auténtico heredero de Platón, el joven filósofo, pasando por Goethe, señala: “Decir la verdad es obedecer a un ímpetu [vital]” (como obedecieron Renán y Kierkegaard) “muy distinto del que se contenta con la *muda contemplación* de lo verdadero; es aquel ímpetu *moral* que considera la verdad, más bien que como verdad, como *un bien humano* que es debido imponer”. Observamos aquí que se destaca un humanismo platónico, que es el humanismo de Kant, de Kierkegaard, de Shelley; humanismo que está en una relación interna con la *defensa* de una retórica y poética de *comunicación indirecta*. Bajo este ímpetu vital, “el individuo”, el sujeto poético o ejecutivo “se siente nominativamente solicitado”. Es el amor platónico, el amor lírico a la verdad, “a la verdad en mí”²³⁸ el que hace la diferencia en el discurso figurado (filosófico o poético). Y es ese amor el que acentúa las diferencias que existen entre los diversos tipos de lenguaje filosófico, haciéndonos ver cómo se iniciaron “en la labranza de la miel” del estilo de Renán y Ortega “sus abejas espirituales, áureas y ebrias de dulzor”²³⁹. Ortega, partiendo de datos autobiográficos y biográficos de Renán, así como de conclusiones hechas con respecto a las líneas básicas de su pensamiento, intenta formular una teoría de lo verosímil, dentro de la cual destaca la personalidad y la figura de Renán como representante e intérprete de la misma. Vituperando a Renán, que no había amado la verdad de las “ciencias experimentales, reducidas a su manera y a su positivismo”²⁴⁰, le atribuye a él un modo de conocimiento sintético y ambiguo (síntesis de sentimentalismo y de la mitología de su Bretaña)²⁴¹. La actitud del filósofo francés que se movía entre la ciencia y el mito resultaba ser una actitud esteticista. Para Renán, frente al mundo “verdadero” de las matemáticas y de la ciencia moderna, se alzaba un “falso mundo”, el mundo de la ilusión. Era normal, pues, la actitud característica poscartesiana que vivía dudando de las verdades absolutas de las ciencias exactas o “en zig-zag”, con “un espíritu zigzagueante”, que no iba como el espíritu hegeliano “de una verdad a otra” y en “línea recta”, sino “de una verdad a una mentira” y, a través de la vía de la duda, “de esta mentira a otra verdad”, oscilando, “en suavísima ondulación”, “del uno al otro polo”²⁴². Según Renán, el hombre moderno, en su incesante búsqueda entre ciencia y mito, no perseguía ni lo uno ni lo otro. Ortega, bajo la influencia de las ideas nietzschianas *sobre la verdad y la mentira*, se preguntaba: “¿Qué busca el espíritu cuando no

²³⁷ Ortega señala que Goethe, “gran curioso, se extasía una vez ante esta admirable espontaneidad de lo verdadero”. Podríamos añadir aquí que “espontaneidad”, “alma”, “espíritu” preexisten a la lógica y el pensamiento. Así lo cree Goethe, confirmando la tesis de Thesiphon Aben Athar de que “la comprensión del hombre es débil”: En lo cierto está el que afirma/ que no se sabe cómo se piensa: / cuando se piensa/ todo es como regalado. (Véase ORTEGA Y GASSET, J., “Renán”, *op. cit.*, p. 449).

²³⁸ *Ibidem*.

²³⁹ *Op. cit.*, p. 450.

²⁴⁰ *Ibidem*.

²⁴¹ *Ibidem*.

²⁴² *Ibidem*.

busca ni lo verdadero ni lo falso? ¿Qué cosa hay intermedia, medio día y media noche, correspondiente a ese estado crepuscular del ánimo?”²⁴³. Como los *centauros* míticos, Renán se esforzaba en la búsqueda de un *tercer mundo* entre la “verdad” absoluta y dogmática y la “mentira”, “el mundo de lo verosímil”, el “universo interior” de las almas de los centauros²⁴⁴. La verosimilitud es, desde la época de Aristóteles, la semejanza de lo verdadero; significa “un grado medio de credibilidad, se da en la cuestión verdadera (*amfidoxon sxima, genus dubium*)”²⁴⁵. Según Ortega, este “tercer mundo” consiste en una síntesis de verdad e ilusión en una elaboración imaginativa basada en la verosimilitud. Hay que decir aquí que en la tradición platónica encontramos una acepción ontológica de la noción de verdad, entendida ésta como del todo independiente del pensamiento o de los discursos de los hombres: como el ser “verdadero” o la Realidad verdadera. En este sentido se construye el “primer mundo” de lo verdadero, que no se contrapone a “falso” o a “erróneo”, sino a lo que sólo es aparente (como los sueños y las ilusiones) o está dotado de un grado de realidad inferior y derivado (como las cosas sensibles –según Ortega– en el platonismo, en cuanto *copias* de las ideas). Con el cristianismo, y después de la obra de Renán, se dio además la identificación de la verdad con Dios (véase: *yo soy el camino, la verdad, y la vida*). No obstante, Renán, como filósofo, se interesa por este tercer mundo de lo verosímil que se compone en igual medida de lo verdadero (de la lógica y de las ciencias exactas) y de lo “falso” (ilusiones, sueños). Renán excluye el mundo preferido de su juventud de la “exactitud”, de “la ciencia”, el mundo de lo matemático, para dejar entrada franca al mundo de las ilusiones. El mundo de lo verosímil aparece tras el establecimiento de la síntesis, de la armonía entre *primer y segundo mundo* (mediante una aceptación condicionada del uno al otro), que sólo se opone al mundo de la vida real en cuanto que su interpretación (distinta y peculiar de las cosas) se basa en los usos de las metáforas o en la creación metafórica²⁴⁶. En fin, la metáfora sustenta y produce ese “universo ilimitado de lo verosímil”, el cual, “construido con metáforas”, constituye una metáfora total.

Pero, ¿cómo se define la verosimilitud? Como observa C. Morón Arroyo, hay en Ortega una actitud de desprecio con respecto a la verosimilitud y la metáfora: “La verosimilitud es precisamente la síntesis de la ciencia y del mito” pretendida por Renán²⁴⁷. En un pasaje, Ortega establece la diferencia entre verosimilitud y verdad: “es la verosimilitud –escribe– semejanza a lo verdadero, más no ha de confundirse con lo probable. La probabilidad es la verdad falta de peso, digámoslo así, pero verdad al cabo”. Por el contrario, “lo verosímil puede presentarse a la vez como no verdadero y no falso. Cuanto más se aproxime a la verdad

²⁴³ *Ibidem*.

²⁴⁴ *Op. cit.*, p. 451.

²⁴⁵ Véase: CASARES, J., *Diccionario ideológico de la lengua española*, de la Real Academia Española, edic. Gustavo Gili, Barcelona, 1977, p. 445; LAUSBERG, H., *Elementos de la retórica literaria*, (versión española de M. Marín Casero), Gredos, Madrid, 1975, p. 30; MORTARA GARRAVELLI, B., *Manual de Retórica* (trad. de M^a. José Vega), Cátedra, Madrid, 1988, pp. 18, 83, 205. Según Corax y Tisias “lo que parece verdad cuenta mucho más que lo que es *verdad*; de ahí, la búsqueda sistemática de las pruebas y el estudio de las técnicas adecuadas para demostrar la verosimilitud de una tesis”. Según U. Eco (véase *Cent’ anni dopo*, ed. Al. Bompiani, Milán, 1971, p. 5), “... lo verosímil no es más que la adhesión a un sistema de expectativas compartido habitualmente por la audiencia”.

²⁴⁶ Véase: JAURRIETA, CH., *La metáfora en Ortega*, *op. cit.*, p. 60. Véase también ORTEGA Y GASSET, J., “Renán”, *op. cit.*, p. 454.

²⁴⁷ Véase: MORÓN ARROYO, C., *El sistema de Ortega y Gasset*, *op. cit.*, p. 387.

estricta aumentará su energía, con tal que no se confunda jamás con ella. De fórmula gráfica puede servir un polígono circunscrito a una circunferencia: los lados del polígono, multiplicándose indefinidamente, estrechan cada vez de más cerca la línea curva sin coincidir jamás con ella”²⁴⁸. En este pasaje el mundo de lo verosímil es:

1. Irreductible a conceptos.
2. Indócil a la sujeción de las mismas palabras. Escapando al riguroso control de la *ratio* (aristotélica y hegeliana), se identifica con el mundo de las cosas reales, que son “sometidas a una interpretación peculiar: la metafórica”²⁴⁹.

La procedencia de la ciencia moderna (Newton, Leibniz, Descartes, Galileo), del arte poético y narrativo (Shakespeare, Cervantes) y de la religión (Buda) es el mundo de la naturaleza, el mundo de la vida y el mundo de lo trascendental, respectivamente. Entre el mundo “verdadero” de la ciencia y el mundo “verosímil” de la poesía y del arte, existe una diferencia fundamental, que se basa en el método de la interpretación empleada para el acceso al conocimiento (según la siguiente figura:)

	→ <i>conceptual</i> y abstracto en la ciencia
Conocimiento humano	
	→ <i>metafórico</i> en la poesía

como ya hemos señalado en la introducción. Pero, pese a esta diferencia, “arte y religión, poesía y mito, con la riqueza ilimitada de sus formas, son el contenido de este mundo” real que es el espejo de una “metáfora total” de otro mundo de verosimilitud en el que habitan los románticos, los poetas y los estetas: “los dioses que, a la postre, no son sino las máximas condensaciones de verosimilitud, le habrán premiado [a Renán] enviándole después de la muerte a un mundo que sea *la metáfora total* de este mundo real”²⁵⁰.

Ortega intenta explicar su teoría con el ejemplo de *El hombre con la mano en el pecho* pintado por *El Greco*; ante el cuadro de Theotokopoulos “nos preguntamos si aquella romántica figura que parece irse quemando de dentro hacia fuera, es una verdad o mentira. La humana presunción que el lienzo nos ofrece desvíase de todas las leyes de la antropología, y tras el cráneo aquel, fingido en una superficie, podemos suponer solamente una psique imaginaria. Sin embargo estamos muy ciertos de que nos sentimos en la presencia de un español”²⁵¹. Con estas palabras –según C. Morón– se expresa el enorme desdén del joven Ortega por la pintura de El Greco y un desdén por el modo interpretativo de Renán (por su actividad científica impregnada de metáforas). No hay duda de que, dice Morón, bajo la influencia de H. Cohen y Fr. Nietzsche, el joven Ortega vio con sospecha “esas nueve décimas partes de subsuelo sobre el que sostenemos nuestra racionalidad”, que eran, según Cohen, “mito” o lo no purificado y ordenado en el conocimiento científico, ético o estético²⁵².

²⁴⁸ ORTEGA Y GASSET, J., “Renán”, *op. cit.*, p. 452.

²⁴⁹ *Op. cit.*, p. 454.

²⁵⁰ *Ibidem*.

²⁵¹ *Op. cit.*, p. 451.

²⁵² MORÓN ARROYO, C., *El sistema de Ortega y Gasset*, *op. cit.*, p. 387.

La tesis de Morón, según nuestra opinión, no es justa. Ortega defiende el mundo de lo verosímil implícitamente como un *mundo posible*, viviente y vivido, que es la *metáfora total* de las condiciones reales y fantásticas “de una existencia intermedia, *semi-verdad*, semi-error” que “prueba un mundo infinitamente más amplio, más viejo y más rico que el de las realidades equívocas”²⁵³. Definiendo el mundo de lo verosímil, el joven filósofo defiende, fundamentalmente, el arte y la religión, la poesía y el mito, “con la riqueza ilimitada de sus formas”.

El siguiente pasaje demuestra lo que no parece comprender C. Morón: “Cuanto más *se aproxime* –escribe Ortega– *a la verdad estricta* aumentará su energía, con tal que no se confunda jamás con ella. De fórmula gráfica puede servir un polígono circunscrito a una circunferencia: los lados del polígono, multiplicándose indefinidamente, estrechan cada vez de más cerca la línea curva sin coincidir jamás con ella”. La poesía, la pintura y el arte, habitando el mundo de lo verosímil, el mundo de la semejanza a lo verdadero, a medida que se aproximen a la verdad estricta verán aumentada su energía. Como estructuras circunscritas dentro de una línea cíclica que constituye la verdad estricta o absoluta, tienden a aproximarse al ideal de esta verdad sin lograrlo, porque “la comprensión del hombre” y del mundo “es débil”.

Resumiendo:

1. El arte habita justamente en el mundo de lo verosímil. Para los poetas y los filósofos-poetas, un justo epitafio tras su muerte sería : *Vero similitudinem dilexit*²⁵⁴. La equiparación de Renán y de El Greco indica la inferior estima en que los tenía Ortega, según Morón, con el que no estamos totalmente de acuerdo.
2. El hombre es una “pupila hambrienta de ver cosas” ante su necesidad ambigua y centáurida de crear un “tercer mundo”, el mundo de lo verosímil.
3. El hombre no es habitante de un mundo construido de verdades científicas, ni mucho menos de un mundo privado construido exclusivamente para sí, desde su imaginación y sus sueños; el hombre-centauro en “Renán” ve, al mismo tiempo, la ciencia y el “mito”, habitante del mundo de la verosimilitud (mundo “construido” con metáforas). La metáfora en “Renán” se describe con metáforas (“flor imaginativa”, “capa inmovible de subsuelo” donde “descansa” la realidad humana, sostén y sustento del mundo humano).
4. Podríamos decir, empleando palabras de Ricoeur, que Ortega, para explicar la metáfora (y la inclinación de Renán por ella), se ve obligado a utilizar el modo metafórico. Pues, como Ricoeur y J. Derrida, cree que “no hay lugar no metafórico desde donde se pudiera considerar la metáfora, igual que todas las demás figuras como un juego que se despliega ante nuestros ojos”²⁵⁵. En su conferencia *Vieja y*

²⁵³ ORTEGA Y GASSET, J., “Renán”, *op. cit.*, p. 452.

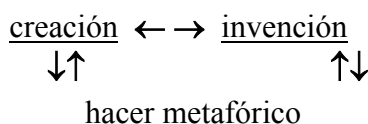
²⁵⁴ *Op. cit.*, p. 453.

²⁵⁵ Véase: WAHNÓN, S., “El significado de las metáforas: sobre una teoría de Paul Ricoeur”, *op. cit.*, p. 584; RICOEUR, P., *La metáfora viva*, *op. cit.*, pp. 29-30; DERRIDA, J., “La mitología blanca. La metáfora en el texto filosófico” (1971), en *Márgenes de la Filosofía*, Cátedra, Madrid, 1985, pp. 247-331.

*nueva política*²⁵⁶ el joven filósofo había hablado de “aquella realidad de subsuelo” que viene a construir en cada época “la opinión verdadera e íntima de una parte de la sociedad” y de “nuestras verdaderas, íntimas, decisivas opiniones” que surgen del “fondo oscuro e íntimo de nuestra personalidad”. Ya podemos ver en estos pasajes los primeros fundamentos para una teoría hermenéutica y los elementos teóricos de su póstumo y muy interesante ensayo “Ensimismamiento y alteración”²⁵⁷ (1939).

RESUMEN

- A)** Alrededor de 1910, la metáfora, según Ortega, es algo que el hombre realiza como ser ejecutivo y poético: una *traslación* o *trasposición* que ejecuta, un resultado de una acción centaurina, que se inclina a un tipo de budismo cultural. El panteísmo de Renán y el romanticismo de El Greco tienen en sus significados culturales elementos de *pleonaxia* (aumento). Las metáforas son *el sustento* de la vida, permitiendo su plenitud sólo dentro de las estructuras del mundo de lo verosímil.
- B)** La interpretación metafórica del mundo de la vida es el origen del mundo de lo verosímil (aquí la opinión de Ortega coincide con la de E. Cassirer)²⁵⁸. La validez de ese mundo “queda probada por la necesidad que ha llevado al hombre a su creación. De este modo, el procedimiento metafórico viene a formar parte de los métodos de creación”²⁵⁹.
- C)** Renán, como todos los poetas-filósofos, “no ha inventado probablemente idea alguna; pero ha creado muchas metáforas nuevas. Fueron su delectación y su alimento”²⁶⁰, así como en la razón vital del filósofo español. Ortega en este ensayo introduce la equivalencia entre creación, invención y hacer metafórico.



La palabra invención en el vocabulario platónico y aristotélico significa: **1)** *efevresis*, **2)** *ana-kalypsis*, **3)** *myteuma* (elementos de la razón filosófica y literaria y, sobre todo, de la poesía). Los poetas y los filósofos-poetas como Renán no inventaron idea alguna, pero sí crearon muchas metáforas nuevas, *vivas*, enriqueciendo y aumentando la visión humana del mundo; han inventado para nosotros ese “universo ilimitado de lo verosímil” utilizando el lenguaje cotidiano de su época²⁶¹.

²⁵⁶ ORTEGA Y GASSET, J., “Vieja y nueva política”, *Obras completas, op. cit.*, vol. I, pp. 265-308.

²⁵⁷ ORTEGA Y GASSET, J., “Ensimismamiento y alteración”, *Obras completas, op. cit.*, vol. V, pp. 291-378.

²⁵⁸ Véase: CASSIRER, E., *Language and Myth*, Harper and Brothers, London, 1946, cap. VI, pp. 101-115.

²⁵⁹ JAURRIETA, CH., *La metáfora en Ortega y Gasset, op. cit.*, p. 60.

²⁶⁰ ORTEGA Y GASSET, J., “Renán”, *op. cit.*, p. 454.

²⁶¹ *Ibidem*.

Aquí termina la lectura interpretativa que hemos hecho en torno a “Renán”. De mayor profundidad e interés son las ideas expresadas en el “Ensayo de estética a manera de prólogo” (1914).

1.2 *La metáfora como “célula bella” en el “Ensayo de estética a manera de prólogo” (1914)*

En 1914, año que se publican las *Meditaciones del Quijote*, aparece el "Ensayo de estética a manera de prólogo" como prólogo del poemario de José Moreu Villa *El Paraíso*, un libro interesante de poesía, hoy casi olvidado. Este texto, objeto de una fuerte controversia crítica, en relación con su significado, prueba las relaciones intelectuales de Ortega con la fenomenología "mundana", según Philip Silver. En cambio, J. Marías ha visto este ensayo como una clara "superación de la fenomenología". Desde un punto de vista fenomenológico, en 1992 Javier San Martín había matizado y aquilatado la adscripción orteguiana a la fenomenología interpretando su filosofía como filosofía fenomenológica. En su opinión, para una comprensión del significado del "Ensayo de estética a manera de prólogo", hay que tener presente el momento de "gestación" que estaban viviendo (en 1914). Tanto el pensamiento fenomenológico en general, como el propio pensamiento orteguiano²⁶². N.R. Orringer, por su parte, consideró este ensayo como un diálogo con la fenomenología, detectando la presencia de ideas kantianas y neokantianas²⁶³, mientras que C. Morón y P. Cerezo han visto en él una superación de las tesis estéticas del idealismo²⁶⁴. En nuestra opinión en este ensayo Ortega intenta interpretar el fenómeno del arte moderno partiendo de la *Estética* de su maestro en Marburg, Herman Cohen. Escribe: "Pensemos lo que significaría un idioma o un sistema de signos expresivos de quien la función no consintiera en narrarnos las cosas, sino en presentárnoslas como ejecutándose. Tal idioma es el arte: esto hace el arte. El objeto estético es una intimidad en cuanto tal- es todo en cuanto yo- No digo- ¡cuidado!- que la obra de arte nos descubra el secreto de la vida y del ser; sí digo que la obra de arte nos agrada con este peculiar goce que llamamos estético por parecernos que nos hace patente la intimidad de las cosas, su realidad ejecutiva- frente a quien las otras noticias de la ciencia parecen meros esquemas, remotas alusiones, sombras y símbolos²⁶⁵". Claro es que en este pasaje se introducen algunas ideas muy interesantes:

- 1.- La idea de un idioma como sistema de signos expresivos.
- 2.- La idea de la ejecutividad y del ser ejecutivo.
- 3.- La tesis según la cual el arte moderno es un sistema de signos expresivos y el objeto estético una intimidad - un todo en cuanto yo.

²⁶² Véase a este respecto SAN MARTÍN, J., "Ortega y Husserl: a vueltas con una relación polémica". *Revista de Occidente*, número 132, (Madrid), 1992): 107-127 y del mismo autor *Fenomenología y cultura en Ortega*, Tecnos, Madrid 1998, pp. 115-145.

²⁶³ Véase ORRINGER, N.R. *Ortega y sus fuentes germánicas*, Gredos, Madrid, 1979, p. 86.

²⁶⁴ Véase: 1.- C. MORÓN ARROYO, *El sistema de Ortega y Gasset, op.cit.*, pp. 212-216. II.- P. CERZO GALÁN, *La Voluntad de Aventura*, Ariel, Barcelona, 1984, pp. 212-218.

²⁶⁵ Véase "Ensayo de Estética a manera de prólogo" (1914), *Obras Completas*, Vol. VI, p. 256.

- 4.- La tesis de que la obra de arte nos agrada con un peculiar goce estético haciéndonos patente la intimidad de las cosas y su realidad ejecutiva.
- 5.- La distinción entre las ideas del arte (que son vitales- secretos de la vida y del ser, intimidad de las cosas) y las ideas y noticias de la ciencia "que parecen meros esquemas, remotas alusiones, sombras y símbolos". Observamos que el joven filósofo intenta analizar el carácter de dualidad y de separación que existe entre la cosa conocida y el sujeto que conoce, refiriéndose a todo acto cognitivo, visión, imagen, concepto. Su referencia al yo humano como "ser ejecutivo" es de índole fenomenológica. Ejecutivo en alemán se dice "vollziehender". El *yo ejecutivo* en la *Estética (Aesthetik)* de Herman Cohen tiene el siguiente sentido: el yo en cuanto contenido del sentimiento. A este respecto dice Cohen: "Wie die inhalte, die Gegenstände der Erkenntnis, in der Einheit der Natur objektiv vereinigt werden, so objectiviert sich das reine Gefühl im selbstgeföhnee, im selbst als inhalt des Geföhls. Der welt der objekte, der Natur wird somit systematisch koordiniert eine welt der Innerlichkeit, das selbst als Innerlichkeit. Und wenn die Begriffe anf den Zusammenhang der Natur hin kontrolliert werden, so bildet die Innenwelt des einey selbst nunmehr die kontrollienstanz für Begriffswortgeföhle in der Sprache der Poesie²⁶⁶".

Según Cohen, la ciencia busca la identidad mientras que la poesía trabaja con comparaciones parciales, utilizando palabras y expresiones metafóricas. El mundo de la poesía es "mundo de intimidad" (*eine welt der Innerlichkeit*); la intimidad del "yo ejecutivo", del yo poético es la instancia que controla en la hora de la acción poética la palabra-sentimiento (que es el núcleo del lenguaje poético). Si la metáfora es el lenguaje del sentimiento puro (con su doble función, destructiva y constructiva), la poesía estructurada con las metáforas se convierte en un arte ejemplar (es decir, la metáfora desempeña un papel fundamental siendo la fórmula de todas las artes).

Bajo la influencia de Cohen, Ortega, en este ensayo se esfuerza en comprender qué es la obra de arte, qué es el objeto estético y cómo queda definido. Para ello establece e introduce en su discurso literario y filosófico el concepto de la *ejecutividad*. La relación que tiene el hombre frente a las cosas y el mundo de la vida- la relación con sus circunstancias con su *Umwelt*, es una relación inmediata. Sin embargo, hay, según J. Von Uexküll, H. Cohen y Ortega, algo que se nos presenta de una manera inmediata, nuestra propia intimidad, la intimidad de cada uno de nosotros: "No podemos hacer objeto de nuestra comprensión, no puede existir para nosotros nada si no se convierte en imagen, en concepto, en idea- es decir,

²⁶⁶ Véase: COHEN, H., *Aesthetik der reinen Geföhls*. I. Auflage. Bruno Cassirer. Veg., Berlín, 1912. I. Band, pp. 401; 2. Band, pp. 474; *Cit.* por Band I, p. 373: "Así como los contenidos, objetos del conocimiento, tienen su punto de coordinación en la unidad de la naturaleza, el sentimiento puro lo tiene en el sentimiento de sí mismo, en el yo en cuanto contenido del sentimiento. De esta forma, al mundo de los objetos, de la naturaleza, se une sistemáticamente un mundo de intimidad, el yo en cuanto intimidad y si la unidad de la naturaleza es la instancia última que controla los conceptos, la intimidad de sí mismo, (del yo) es la instancia que controla la palabra-sentimiento en el lenguaje de poesía".

si no deja de ser lo que es, para transformarse en una sombra o esquema de sí mismo. Sólo con una cosa tenemos una relación íntima: esta cosa es nuestro individuo, nuestra vida, pero esta intimidad nuestra al convertirse en imagen- deja de ser intimidad [...]; la verdadera intimidad es algo en cuanto ejecutándose, está a igual distancia de la imagen de lo externo como de lo interno²⁶⁷". La realidad de un poema, de un cuadro, del objeto estético, tiene, como sostiene Ortega, la particularidad de ser a sí misma transparente, de ser absoluta presencia. Con palabras parecidas, la misma idea formularon Juan Ramón y Yorgos Seferis.

Refiriéndose a la transparencia del cristal, el filósofo madrileño señala que su transferencia lo convierte en medio de tránsito hacia otros objetos: "Este ejemplo del cristal escribe- puede ayudarnos a comprender *intelectualmente* lo que instintivamente, con perfecta y sencilla evidencia, nos es dado en el arte, a saber: un objeto que reúne la doble condición de ser transparente y de que lo que en él transparece no es otra cosa distinta sino él mismo²⁶⁸". Un poco antes dice: "En lo transparente somos la cosa y yo uno²⁶⁹", es decir, en el cristal parece haber una compenetración. Respecto a estas referencias podríamos preguntar volviendo al *Frangstellung* de nuestra hipótesis de trabajo: ¿Qué tiene que ver con la metáfora lo que se nos da en la poesía, en la pintura, en el arte? El mismo Ortega nos da una respuesta directa y experta: "Ahora bien, este objeto que se transparenta a sí mismo, el objeto estético, encuentra su forma elemental en la metáfora. Yo diría que objeto estético y objeto metafórico son una misma cosa, o bien, que la metáfora es el objeto estético elemental, la célula bella²⁷⁰". Respecto a todo lo antes dicho, tenemos, pues, según Ortega:

1. Comprendemos intelectualmente, lo que con perfecta y sencilla evidencia nos es dado en el arte instintivamente.
2. Los objetos estéticos encuentran sus formas elementales en las metáforas.
3. Objetos estéticos y objetos metafóricos se identifican sobre todo en la razón poética.
4. Las metáforas son objetos estéticos elementales, o las células bellas del lenguaje.
5. Ni las obras del arte ni la poesía consisten en copiar la realidad, sino en la creación de una realidad nueva (artística o bella).

²⁶⁷ Véase a este respecto: I.- ORTEGA Y GASSET, J., "*Ensayo de estética...*", *op.cit.*, p. 254. II.- Jacob von Vexküll, *Umwelt und Innenwelt des Tiers*, Verlag Von Julius Springer, Berlín, 1909, pp. 10-54 y ss. El más *concise Statement* de la obra de Vexküll's es su *Die Lebenslehre*, Müller Kiepenhener Verlag, Postdam, 1930. Una traducción de su obra *The Theoretical Biology* (Mackinnon, trans., Kegan Paul, Trench, Tuebner and Co, London, 1926) en inglés un artículo "La biología de la ostra *jacobea*", *Revista de Occidente* (Marzo 1924): 237-331, publicado por Ortega presenta sus ideas fundamentales. Véase además: a.- J. VON VEXKÜLL, *Cartas biológicas a una dama*, 2ª Ed., Revista de Occidente, Madrid, 1945. B.- ROBERT MCCLINTOCK, *Ortega as Educator: An essay in the history of pedagogy*, UMI, Dissertation Services, Ann Arbor, Michigan, pp. 400-412.

²⁶⁸ Véase, ORTEGA Y GASSET, J., *op.cit.*, *Obras Completas*, Vol. VI, p. 275.

²⁶⁹ Véase ORTEGA Y GASSET, J., *op.cit.*, p. 256.

²⁷⁰ ORTEGA Y GASSET, J., *Obras Completas, op. cit.*, Vol. VI, p. 76

6. La metáfora funciona como un mecanismo de transfiguración de una realidad de vulgar en bella (célula bella).

Para explicar todo esto Ortega nos da un ejemplo concreto; utiliza un verso de López Picó, el siguiente: “el ciprés és com l’espectre d’una flama morta” para decir después: “el mecanismo [de la metáfora], acaso, sea el siguiente: se trata de formar un nuevo objeto que llamaremos el "ciprés bello" en oposición al ciprés real. Para alcanzarlo es preciso someter la realidad a dos operaciones. La primera consiste en libertarnos del ciprés como realidad visual y física, en aniquilar el ciprés real; la segunda consiste en dotarlo de una nueva cualidad-delicadísima que le presta el carácter de belleza²⁷¹”. Para conseguir lo primero:

"buscamos otra cosa con quien el ciprés posea una semejanza real en algún punto, para ambos sin importancia. Apoyándonos en esta identidad inesencial afirmamos la identidad absoluta. Esto es absurdo, es imposible. Unidos por una coincidencia, el algo insignificante, los restos de ambas imágenes se resisten a la compenetración, repeliéndose mutuamente. De suerte que la semejanza real, sirve en rigor, para acentuar la desemejanza real entre ambas cosas. Donde la identificación real se verifica, no hay metáfora. En esta vive la conciencia clara de la no identidad²⁷²".

En este fragmento Ortega nos dice que la metáfora es la creación de un mundo nuevo, de una realidad imaginativa que tiene poco que ver con las imágenes de que se parte. Según su modo de tratamiento, hay tres metáforas "la que hace del ciprés una llama, la que hace de la llama un espectro, la que hace de la llama una llama muerta²⁷³". De estas tres metáforas, Ortega, para simplificar, se limita a la primera. El objeto metafórico no es ni el ciprés, ni la llama, ni el espectro, cosas o imágenes reales: "El objeto nuevo [el objeto estético] que nos sale al encuentro es un "ciprés espectro de una llama; no es, pues "un ciprés, ni tal espectro, ni tal llama una llama²⁷⁴".

Resultado: el objeto estético es un ciprés espectro de una llama muerta.

Sería un error suponer que lo único que queda del ciprés y de la llama es la nota real de identidad entre los esquemas lineales de ambos; hay una semejanza real, y por eso se ha creído que la metáfora es una asimilación de dos cosas muy distintas (ciprés/llama). Pero esto, según el tratamiento de Ortega, es un error; si insistimos "en lo que ambas cosas tienen de real similitud, el encanto de la metáfora se desvanece y queda una, insignificante observación geométrica. Hace falta el parecido real, pero no basta²⁷⁵". En el proceso de construcción de la

²⁷¹ ORTEGA Y GASSET, J., *Obras Completas, op. cit.*, Vol. VI, p. 258.

²⁷² Véase, ORTEGA Y GASSET, J., *Ibidem*.

²⁷³ ORTEGA Y GASSET, J., *op.cit.*, p. 253, nota 2.

²⁷⁴ ORTEGA Y GASSET, J., *op.cit.*, p. 257

²⁷⁵ Véase MARÍAS, J., *Ortega, circunstancia y vocación, op.cit.*, p. 270

metáfora formaremos un nuevo objeto, el ciprés bello, en oposición al ciprés real. El ciprés bello es una imagen, algo subjetivo; a la vez, es imagen de esta o aquella cosa (ciprés). Observa Ortega:

"Toda imagen tiene por decirlo así, dos caras. Por una de ellas, es imagen de esta o aquella cosa; por otra, es, en cuanto imagen, algo mío... naturalmente mientras se está ejecutando el acto vital mío de ver el ciprés, es éste el objeto que para mí existe; que sea yo en aquel instante, constituye para mí un secreto, ignorado²⁷⁶".

En cambio, si atiendo a la imagen en cuanto actividad mía (ejecutividad), como verbo, el ciprés se desrealiza para convertirse en "yo". Explica Ortega:

"A lo que toda imagen es como estado ejecutivo mío, como actuación de mi yo, llamamos sentimiento. En el sentimiento es posible lo que en realidad era imposible: el ciprés nunca podrá ser una llama: pero nosotros podemos vivir *ejecutivamente* el ciprés- llama²⁷⁷".

Resumiendo: en su opinión "la metáfora consiste en la transposición de una cosa desde su lugar real a su lugar sentimental". El joven filósofo- a la altura de 1914- entiende la metáfora:

1. Como *tropo* de dicción.
2. Ve que las metáforas pertenecen a campos figurativos más amplios, en los cuales dos esferas del ser siempre se subordinan figurativamente una a otra.
3. Señala que en el proceso de la producción del objeto metafórico se ejecutan dos operaciones:
 - a. La primera operación consiste en aniquilar el ciprés real y prestarle el carácter de la belleza (para esto, se busca una semejanza real sin importancia, y apoyándose en ella se afirma la identidad absoluta; como esto es absurdo, ello acentúa la semejanza real).
 - b. La segunda operación consiste en lo siguiente: "una vez advertidos de que la identidad no está en las imágenes reales, insiste la metáfora tercamente en proponérsela, nos empuja a otro mundo donde por lo visto es aquella posible²⁷⁸".

²⁷⁶ ORTEGA Y GASSET, J., "Ensayo de estética a manera de prólogo". *Obras Completas*, Vol VI, p. 260

²⁷⁷ ORTEGA Y GASSET, J., *op.cit.*, p. 261, nota I.

²⁷⁸ ORTEGA Y GASSET, J., *op.cit.*, *Obras Completas*, Vol. VI, p. 253-260

4. La metáfora vive de la conciencia clara (de un sujeto creador, o ser ejecutivo) de no- identidad. Citando a Max Müller, Ortega, recuerda- en un pasaje- la manera de metaforizar en las vedas, aún sin el "como" de la comparación, con la nula *negación* de la identidad. Observa que- según Müller- en lugar de "firme como una rosa" el poeta- creador de vedas dice, "sa parrato na acyntas, ille firmus, non rupes; el himno, *nos suaven cibum*, es dulce, pero no es un manjar; la ribera avanza mugiendo, pero no es un toro". Y concluye que este modo es el modo *tollendo poneus* que aniquila *las cosas en cuanto imágenes* reales²⁷⁹. Respecto a nuestro *frangestellung*, surge aquí una pregunta: ¿Coinciden necesariamente el objeto fantástico y el objeto estético? Ortega opina que el objeto fantástico difiere sólo del objeto real en que aquél es inexistente; ni el objeto real ni el objeto fantástico se identifican con el objeto estético. Este último consiste en que nos ofrece con "absoluta presencia aquello a que aluden los elementos sensibles que lo configuran. No se trata pues, en la poesía, o en la pintura, en el objeto estético, de la captación de imágenes visuales ni de la narración que de tales imágenes nos pueda alguien hacer. Ortega respecto a esto, tomando como ejemplo el "penseroso" de Miguel Angel, nos dice:

"¿Qué diferencia hay entre la imagen visual que a veces tenemos de un hombre pensando frente a nosotros y el pensar del Penseroso? Aquella imagen visual obra como una narración sobre nosotros, nos dice que allí, a nuestra vera, alguien piensa: hay siempre una distancia entre lo que se nos da en la imagen y aquello a que la imagen se refiere. Mas, en el Penseroso tenemos el acto mismo de pensar ejecutándose. Presenciamos lo que de otro modo no puede sernos nunca presente²⁸⁰".

Lo que se nos presenta en la famosa obra de Miguel Angel es el pensar ejecutándose y no una imagen del pensar. Con profundidad el filósofo español ve la clara diferencia que existe entre el arte y la expresión narrativa: la narración hace referencias al pasado, a un presente que ya "fue" y nos da una imagen del mismo; la obra de arte, en cambio, nos da no una imagen o recuerdo, sino el presente de una realidad con toda su riqueza. La pintura, la escultura, la poesía como sistemas "de signos expresivos"²⁸¹ tienen una y la misma función, la que no consiste "en narrarnos las cosas sino en presentárnoslas como ejecutándose"²⁸². La creación artística supone dos procesos:

1. La destrucción de la realidad.

²⁷⁹ ORTEGA Y GASSET, J., *ibidem*.

²⁸⁰ ORTEGA Y GASSET, J., *op.cit.*, *Obras Completas*, Vol VI, p. 255

²⁸¹ ORTEGA Y GASSET, J., *op.cit.*, p. 256.

²⁸² ORTEGA Y GASSET, J., *Ibidem*.

2. La construcción de la irregularidad.

El arte no es copia de las cosas sino creación de formas", y por eso "tiene que desarticular la naturaleza para articular la forma estética²⁸³", escribe Ortega en 1912. Este proceso se considera como proceso metaforizador por el cual se crea un objeto irreal; algo real muere y renace luego "convertido en metáfora²⁸⁴". Como ya hemos señalado, lo que se produce en la metáfora es una identificación de sus dos componentes en la que:

"se anulan recíprocamente, se neutralizan, se desmaterializan. Los resultados de la aniquilación de esas dos realidades son precisamente esa nueva y maravillosa cosa que es la irrealidad [...] ²⁸⁵. El ser como es la expresión de la irrealidad".

El primer efecto, pues, operado por la metáfora es la aniquilación de la realidad y el segundo la gestación de la irrealidad. El poder de atracción y convicción de la metáfora consiste en que, convertida en herramienta cognoscitiva, nos permite descubrir aquella coincidencia "honda" y "decisiva" que existe "entre dos cosas²⁸⁶".

Se confirma así "la misión luciferina²⁸⁷" de la poesía y del arte. Como la ciencia y la política, la poesía, el arte, la cultura en general, desempeñan siempre un papel interpretativo, ideal, cuya misión- según la doctrina de la razón vital- es esclarecer y poner en orden la vida²⁸⁸. La entidad nombrada por la metáfora (el ciprés- llama), más allá de su carácter intelectual, supone según Nietzsche y Ortega, un proceso de producción de irrealidad. El ser irreal que se produce se caracteriza por el "como si". Es un ser no existente, hay en su carácter de irrealidad y estructura del discurso poético. Desde un punto de vista ontológico podríamos decir que el ser aludido por la metáfora "no era un ser en el sentido de irregularidad [...]. El ser como, no es el ser real, sino un como ser, un casi- ser: es la irrealidad como tal²⁸⁹". Dicho con otro modo "el ser como es la expresión de la irrealidad²⁹⁰". Hemos ya señalado que según Ortega, "el término metáfora significa a la par un procedimiento y un resultado, una forma de actividad mental y el objeto mediante ella logrado²⁹¹". Metáfora es, pues, un proceso y a la vez un resultado.

²⁸³ Véase, "Del realismo en pintura", *Obras Completas, op. cit.*, Vol. I, p. 568.

²⁸⁴ Véase, ORTEGA Y GASSET, J., "Los versos de Antonio Machado", *Obras Completas, op. cit.*, Vol. I, p. 571

²⁸⁵ ORTEGA Y GASSET, J., "Prólogos", *Obras completas*, Vol. VI, p. 460

²⁸⁶ ORTEGA Y GASSET, J., "Prólogos", *Obras completas*, Vol. VI, p. 460

²⁸⁷ ORTEGA Y GASSET, J., "Meditaciones del Quijote", *Obras Completas*, Vol. I, p. 358.

²⁸⁸ ORTEGA Y GASSET, J., *op. cit.*, p. 354.

²⁸⁹ ORTEGA Y GASSET, J., "Idea del teatro", *Obras Completas, op. cit.*, p. 460

²⁹⁰ ORTEGA Y GASSET, J., *Ibidem*.

²⁹¹ ORTEGA Y GASSET, J., "Ensayo de estética a manera de prólogo", *op. cit.*, *Obras Completas*, Vol. VI, p. 257

Sumamos:

- 1.- En el primer paso de este proceso, la aniquilación, la des-realización del objeto real se consigue mediante la identificación con el objeto con el que se acaba de descubrir la relación de semejanza.
- 2.- Si hubiera identidad, como señala Ortega, no podría haber metáfora, puesto que "la semejanza real sirve en rigor para acentuar la desemejanza real entre ambas cosas²⁹²".
- 3.- En el choque de una cosa con otra (ciprés/llama), ambas pierden su ser, dejan de ser tal o cual cosa, para configurarse (como ciprés- llama), como algo informe, apto para recibir una nueva forma.

"Fuera de la metáfora- señala Ortega- en el pensar extrapoético, son cada una de estas cosas- término, punto de llegada para nuestra conciencia, son sus objetos. Por esto, el ir hacia una de ellas, excluye el ir hacia la otra. Mas al hacer la metáfora, la declaración de su identidad radical, con igual fuerza que la de su radical no-identidad, nos induce a que no busquemos aquella en lo que ambas cosas son como imágenes reales, como términos objetivos, por tanto a que hagamos de éstas un mero punto de partida, un material, un signo más allá del cual hemos de encontrar la identidad en un nuevo objeto²⁹³".

- 4.- En el segundo paso, tenemos la segunda operación, la que consiste en reproponer la identidad recién destruida. Esto no puede advenir en el ámbito de la realidad, sino en un "lugar sentimental"- que es el lugar de la poesía y del arte- allí donde las imágenes se presentan al sujeto como ejecutándose, allí donde "ciprés" y "llama" dejan de ser tales para convertirse en objeto metafórico, en "sentimiento- llama" y "sentimiento- ciprés²⁹⁴". Los objetos (ciprés, llama) en la metáfora, se desrealizan y se transforman en actividad mía, en yo, en sentimiento. En el sentimiento, adviene la nueva identificación; desde el lugar del arte, desde el lugar sentimental, la metáfora resplandece como una revelación, la absoluta presencia: *Le colour d'eau noire du soleil* (Vease R. Char, *Force Clémente*). ¿Por qué? pregunta Ortega; y su respuesta es:

²⁹² ORTEGA Y GASSET, J., *op.cit.*, p 258

²⁹³ ORTEGA Y GASSET, J., *op.cit.*, p. 259

²⁹⁴ ORTEGA Y GASSET, J., *op.cit.*, p. 261.

"Ah! No sabemos por qué: es el hecho siempre irracional del arte, es el absoluto empirismo de la poesía²⁹⁵".

Cada metáfora

"es el descubrimiento de una ley del universo. Y, aun, después de creada la metáfora, seguimos ignorando su porqué. Sentimos simplemente una identidad, vivimos ejecutivamente ese ser ciprés-llama²⁹⁶".

Al fin, la metáfora, que es, a la vez, un proceso productivo y creativo y un resultado, acaba firmando su naturaleza indómita, su carácter irracional, incomprensible, el mantenimiento de su silencio, y pasa a ser, en algunas ocasiones, desveladora de los secretos y del silencio del mundo humano.

En una de sus importantes obras, Ortega, muchos años después, afirmaba que si se quiere penetrar en lo íntimo de un pueblo hay que fijarse sobre todo en las palabras de su idioma que resultan intraducibles- especialmente aquellas que designan modos de ser como las metáforas. La razón de ello estriba en que la lengua con sus tropos metafóricos revela de un modo inexorable la condición más profunda de la sociedad que la habla. Sin embargo, en toda nueva instauración del lenguaje de una época y de la filosofía "da el intelecto humano un nuevo paso hacia atrás; en vez de estirarse, se encoge²⁹⁷". Es "la retracción"- dice metafóricamente Ortega-

"en que el tigre prepara su gran brinco predatorio. Es el puño que retrocede para tender el arco. Gracias a este retroceso, la flecha se cargará de ímpetu e irá a hincarse en lo remoto²⁹⁸".

El hombre,

"incluso el hombre de la calle, más todavía, incluso el hombre- mago que tanto desprecia al filósofo.... no sabe que, sin saberlo, va lanzado, ilusionado, sostenido, en su vivir, por una filosofía que queda quieta sobre el arco. Pero la flecha... se olvida del blanco, se olvida también del puño. La flecha es voladora ingratitud²⁹⁹".

²⁹⁵ *Ibidem.*

²⁹⁶ *Ibidem.*

²⁹⁷ ORTEGA Y GASSET, J., "Sobre la razón histórica", *Obras Completas*, Vol. XII, p. 167.

²⁹⁸ ORTEGA Y GASSET, J., *op.cit.*, p. 167

²⁹⁹ ORTEGA Y GASSET, J., *op.cit.*, p. 168

Todo esto- concluye Ortega- "son sólo metáforas"³⁰⁰. Y subraya: "mas hoy no temen ni tildan las metáforas en filosofía más que los filósofos de suburbio"³⁰¹. Sostener hoy que lo que decimos coincide exactamente con lo que pensamos sería un error, porque "los estudios más recientes y rigurosos sobre lógica han descubierto, a la vez con sorpresa y evidencia, que el lenguaje no cubre nunca con exactitud la idea"³⁰². Coincidiendo con Nietzsche, Ortega concluye: "por tanto, que toda expresión es metáfora, que el logos mismo es frase". Y ese decir "que es *sugerir* es la metáfora"³⁰³. Reafirmando el filósofo Ortega señala que el genial matemático que ha dado "un gran impulso a la lógica" decía "que la matemática es por completo independiente al lenguaje matemático"³⁰⁴. Puesto que el lenguaje simbólico del álgebra es independiente del hecho matemático y metafórico, resulta claro que "la idea que del hecho matemático tenemos es más rica y más henchida que todas las definiciones que podamos dar de ella"³⁰⁵. Desde este punto de vista se ve claramente que "la onda luminosa de Huyghens... es una metáfora en comparación con la onda líquida del agua"³⁰⁶. Lo mismo "la onda de Luis de Broglie, la onda cuántica- base hoy de la Física- es mucho más metáfora"³⁰⁷ porque como representación simbólica, "ni es una onda de agua, ni siquiera una onda de éter como la luminosa" sino "*una onda de probabilidad*"³⁰⁸. Resultado: "una onda de probabilidad es muy probablemente metafórica" y llevaba razón Luis de Broglie sosteniendo que "la onda no es una realidad física" sino "solamente una representación simbólica de las posiciones y de los estados de movimiento de un corpúsculo"³⁰⁹.

Observamos que el maduro Ortega en 1940 define la metáfora como una representación simbólica estando de acuerdo con Bergson en que el pensamiento científico, filosófico o estético "es inconmensurable con el lenguaje"³¹⁰. En fin, y por lo que respecta al decir humano (metafórico o no), Ortega durante toda su carrera intelectual parece un poco escéptico y pesimista. No hay duda de que su axiomática "para una nueva filología" incluye los tropos y sobre todo la metáfora en el ámbito del decir. Pero:

1. "Todo decir es deficiente- dice menos de lo que quiere".
2. "Todo decir es exuberante - da a entender más de lo que se propone"³¹¹.

³⁰⁰ *Ibidem.*

³⁰¹ *Ibidem.*

³⁰² *Ibidem.*

³⁰³ *Ibidem.*

³⁰⁴ *Ibidem.*

³⁰⁵ *Ibidem.*

³⁰⁶ *Ibidem.*

³⁰⁷ *Ibidem.*

³⁰⁸ *Ibidem.*

³⁰⁹ *Ibidem.*, ORTEGA se refiere al artículo de Luis de Broglie "*Determinismo y causalidad en la física contemporánea*" publicado en 1929, en la *Revue de Métaphisique*.

³¹⁰ ORTEGA Y GASSET, J., *op. cit.*, p. 168.

³¹¹ Véase ORTEGA Y GASSET, J., "*Comentario al Banquete de Platón*", *Obras completas*, Vol IX, p. 751 y "*Velázquez*", *Obras Completas*, Vol. VII, p. 493

Con sus ideas sobre la metáfora por un lado, y con esta tesis paradójica, el filósofo español formula una violenta corrección al optimismo lingüístico de su época. Según P. Cerezo:

"la razón última de esta reserva parece hallarlo en el carácter convencional del sistema expresivo, que lo hace inadecuado inevitablemente con la necesidad natural del decir³¹²".

Al final, Ortega afirma que las exigencias expresivas de la vida son más ricas y pujantes "que las posibilidades de expresión del instrumento³¹³". El lenguaje metafórico- según la doctrina de la razón vital - surge de las exigencias expresivas de la vida y como decir, es, a la vez, deficiente y exuberante. En un pasaje se advierte que la aniquilación del mundo real por el metafórico es inefectiva porque "las semejanzas donde las metáforas se apoyan son siempre inesenciales desde el punto de vista real³¹⁴" -la metáfora aquí como decir deficiente-. Seguro es, pues, que nada cambia en nuestra vida real al descubrir, como Ana de Noailles, que "los campanarios son dulces colmenas de abejas argentinas³¹⁵" -el decir aquí como decir exuberante-. Sin embargo, al acceder al mundo de irrealidad de mano en generarse da un cambio fundamental en nuestra actitud ante la cotidianidad, cambio que consiste en el aligeramiento del sujeto. El espíritu creador libre de las cadenas de la seriedad, se abre al mundo poético, y su perspectiva vital se ensancha. La perspectiva del hombre creador le parece a Ortega especialmente necesaria en una época- como la nuestra- que se caracteriza por el hermetismo intelectual y sentimental³¹⁶. Abierto al juego de las metáforas, el hombre- como *homo Ludens*³¹⁷- se hace capaz de burlarse de sí mismo, de su propia seriedad y desesperación, de la prisión de sus hábitos. En cuanto medio de intelección la metáfora se basa en la comparación (que es una herramienta indispensable de comprensión³¹⁸). Mediante la comparación podemos pensar "ciertos objetos difíciles³¹⁹". El uso intelectual de la metáfora encuentra en esta misma, gracias a su propia enunciación, la posibilidad de "dar una existencia separada a los objetos abstractos menos asequibles. De aquí que su uso sea tanto menos ineludible cuanto más nos alejamos de las cosas que manejamos en el ordinario tráfico de la vida³²⁰". *La comparación* pues- y dentro de su marco incluida la metáfora- es según Ortega *una buena herramienta* ya que "compararse sería salir un rato de sí mismo y trasladarse al prójimo. Pero el alma mediocre es incapaz de transmigraciones - deporte supremo³²¹". En este pasaje se subrayan varios puntos importantes:

1. La metáfora es un instrumento o *herramienta interpretativa*.

³¹² Véase, *La voluntad de aventura*, op. cit., p. 403.

³¹³ CEREZO, P., *Ibidem*.

³¹⁴ ORTEGA Y GASSET, J., "Ensayo de estética a manera de prólogo", op.cit, p. 258.

³¹⁵ Véase ORTEGA Y GASSET, J., "La poesía de Ana Noailles", *Obras completas*, Vol VI, p. 430.

³¹⁶ ORTEGA Y GASSET, J., "La rebelión de las masas", *Obras completas*, Vol. IV, p. 187.

³¹⁷ Véase HUIZINGA, J., *Homo Ludens: A study of the play-element in culture*; Routledge. London, 1949.

³¹⁸ Véase ORTEGA Y GASSET, J., "La rebelión de las masas", *Obras completas*, Vol. IV, p. 187.

³¹⁹ Véase ORTEGA Y GASSET, J., *Las dos grandes metáforas*, *Obras Completas*, Vol VI, p. 390.

³²⁰ Véase ORTEGA Y GASSET, J., *Las dos grandes metáforas*, *Obras Completas*, Vol VI, p. 390.

³²¹ ORTEGA Y GASSET, J., "La rebelión de las masas", *Obras Completas*, Vol. IV, p. 187.

2. La comparación exige, como transmigración, un alma noble, un espíritu creador.
3. La mediocridad o el hombre- masa es incapaz de transmigraciones.
4. El juego con las metáforas- como *deporte supremo*- es siempre una tarea, una obra para los nobles (*minoría selecta*).
5. Las transmigraciones en la poesía, en el arte, se facilitan grandemente por las metáforas que consisten "en la transposición de una cosa desde su *lugar real* a su *lugar sentimental*³²²".
6. Mediante el uso de las metáforas podemos liberarnos del hermetismo cotidiano y sentimental y desarrollar nuevas posibilidades. Tanto el artista como el espectador transmigran de lo real a lo irreal cuando logran sumergirse en el hecho de que "el arte es juego, diversión, "como si", "farsa"³²³", cuando aceptan su papel de *Homo Ludens*, respetando rigurosamente las reglas del arte. El fundamental problema que se esfuerza en resolver Ortega en el "Ensayo de estética..." consiste en qué es el objeto estético y cómo queda definido en cuanto tal. En resumidas cuentas, en 1914, Ortega cree:

RESUMEN 2

- 1.- Que la forma elemental del objeto estético es la metáfora. Esto se ve en la conclusión siguiente: "yo diría que objeto estético y objeto metafórico son una misma cosa, o bien que la metáfora es el objeto estético elemental, la célula bella"³²⁴".
- 2.- La naturaleza peculiarísima del objeto artístico es tal que su comprensión por el hombre no necesita abstraer de él la imagen, el concepto o la idea.
- 3.- La dicotomía entre verosimilitud y verdad, clara en "Renán" se resuelve ahora "by the real and true fact that verosimilitud becomes part of the self"³²⁵".
- 4.- Existe en toda metáfora una semejanza real entre dos cosas, pero es un error grave ver en la metáfora una asimilación real entre objetos muy distintos³²⁶; lo esencial metafórico no es esta asimilación real que solo constituye el punto de apoyo desde donde el mecanismo de la metáfora se lanza en persecución del

³²² ORTEGA Y GASSET, J., "Ensayo de estética a manera de prólogo", *op.cit.*, p. 259.

³²³ Véase ORTEGA Y GASSET, J., "Fraseología y sinceridad", *Obras Completas*, Vol. II, p. 489.

³²⁴ Véase ORTEGA Y GASSET, J., "Ensayo de estética a manera de prólogo", *op.cit.*, pag. 260.

³²⁵ Véase: CAO, A.F. "Ortega and the Aesthetics of Metaphor" en JOSÉ ORTEGA Y GASSET. *Proceedings of the Espectador Universal International Interdisciplinary Conference* (Editet by Nora de Marval-McNair), Hofstra University, Greenwood Press, New York, 1988, p. 95.

³²⁶ Esta semejanza, sin embargo, no constituye lo esencial de la metáfora, sólo es su punto de apoyo.

"objeto bello". Antes de alcanzar éste, la operación metafórica necesita aplicar al objeto real cierto procedimiento constituido en dos fases. Como ya hemos visto, la primera de ellas consiste en la sustitución de la realidad del objeto, por otra que con aquella tenga algún punto de contacto o de semejanza. La función de esta coincidencia es la siguiente: se afirma una identidad parcial, solo coincidente en alguna de sus características más externas. El poeta, y el filósofo, se encuentran ante una dificultosa semejanza real, semejanza que les sirve para poner de manifiesto la real desemejanza entre dos realidades, porque "donde la identificación real se verifica no hay metáfora". La afirmación de la no- identidad que implica toda metáfora, constituye en la primera fase del proceso metafórico, el aniquilamiento de las cosas³²⁷ en lo que tienen éstas de imágenes reales, dejándolas en condiciones de tomar una nueva forma a través de la cual podemos encontrar la identidad absoluta atribuible a un nuevo objeto: el objeto estético.

Ortega señala que esta identidad absoluta ha de producirse en el ámbito de lo irreal³²⁸ o de lo intuitivo ahí donde las cosas son para nosotros imágenes objetivas; ha de verificarse a través de la fantasía y del sentimiento (entendido como operación subjetiva del ser ejecutivo y activa a la vez, de respuesta mediante la cual lo percibimos). Hay una fase del proceso metafórico, en la cual la no-identidad afirmada por la metáfora- en términos de objetividad-, desaparece; en su lugar, surge una perfecta compenetración entre los objetos que en el primer momento sólo en un punto coincidían sin rechazarse. No hay duda de que solamente a través del sentimiento el hombre creador logra con el instrumento de la metáfora hacer válida esa transparencia peculiar del objeto estético³²⁹. En la estructura "final" de la metáfora las dos cosas no ocupan la una el lugar de la otra. En cambio, ambas son llevadas a ocupar un lugar "común" un lugar único, que Ortega llama "lugar sentimental", (donde es posible su identificación). Aquí, en este punto, Ortega no es muy explícito porque no nos da una respuesta clara a la pregunta respecto al por qué el sentimiento puede afirmar una identidad que no es tal en relación con los objetos reales sobre los que se apoya. Al fin- y aquí está el misterio según Ortega- nos encontramos con "el hecho siempre irracional del arte, con el absoluto empirismo de la poesía³³⁰". Si cada metáfora "es el descubrimiento de una ley del

³²⁷ La aniquilación o la des-realización del objeto real se consigue mediante la identificación con el objeto con el que se acaba de descubrir la relación de semejanza; si hubiera identidad, según Ortega, no podría haber metáfora puesto que "la semejanza real" sirve en rigor para acentuar la "desemejanza real entre ambas cosas".

³²⁸ Lo que- a primera vista- se produce en la metáfora es una identificación de sus dos componentes en la que "se anulan recíprocamente, se neutralizan, se desmaterializan". Los resultados "de la aniquilación de esas dos realidades son precisamente esa nueva y maravillosa cosa que es la irrealidad [...]. El ser "como", según Ortega, "es la expresión de la irrealidad". Véase a este respecto: ORTEGA Y GASSET, J., *Idea del teatro*. *Obras completas*, Vol. VII, p. 460.

³²⁹ La metáfora resulta de especial interés por ayudar a la comprensión del carácter creador del arte. Afirma Ortega que "el objeto estético encuentra su forma elemental en la metáfora". Véase ORTEGA Y GASSET, J., "Ensayo de estética a manera de prólogo", *op. cit.*, p. 257.

³³⁰ Véase ORTEGA Y GASSET, J., "Ensayo de estética a manera de prólogo", *op.cit.*, p. 261. El "lugar sentimental" esta fuera del ámbito de la realidad; está allí donde las imágenes se presentan al sujeto como ejecutándose en su plena y absoluta presencia - donde "llama" y "ciprés" dejan de ser tales para convertirse en "sentimiento-llama" y "sentimiento- ciprés" (*Ibidem*). Fenomenológicamente hablando, los objetos en la metáfora se desrealizan para transformarse en actividad mía, en yo, en sentimiento. En el ámbito del sentimiento,

universo" no hay duda de que, después de crearla, "seguimos ignorando su porqué"³³¹. Para resolverse este misterio debe tenerse en cuenta el contexto en el que se mueve Ortega en el periodo en que escribe el "Ensayo de estética..." y las *Meditaciones del Quijote* (1914), periodo que está aún bajo la influencia de Fr. Nietzsche.

1.3 La influencia de Nietzsche.

Ya conocemos que la vida intelectual en la España de comienzos de siglo XX está polarizada en torno a la política, la literatura y la historia. En estos años Ortega está bajo las influencias de H. Cohen, de Husserl y Natorp, pero sobre todo de Nietzsche. El mismo, recordando el fervor de sus años formativos, señala: "fue aquella nuestra época de nietzscheanos"³³². En lo que respecta a la influencia de Nietzsche sobre su obra, hay fuertes discrepancias entre los estudiosos que se han preocupado del tema. Así, por ejemplo, C. Morón piensa que tal influencia es más bien insignificante y mediatizada por otros filósofos como Simmel, Heidegger, Spengler y Scheler³³³. Sin embargo, existen otros, como G. Sobejano, que están en contra de la interpretación de Morón. Según G. Sobejano "la razón vital, el perspectivismo, el aristocratismo ético- social, doctrinas fundamentales en la obra de Ortega, tienen tan evidente relación con las ideas de Nietzsche que pocos son los comentarios del filósofo español que han dejado de consignarla"³³⁴. Creo que esta postura puede resultar exagerada en lo que respecta al perspectivismo orteguiano y la doctrina de la razón vital, pero es bastante acertada en lo referente a la concepción aristocrática de la sociedad. Como ya hemos señalado, existen elementos del ideario nietzscheano que muestran las influencias del filósofo alemán en el "Ensayo de estética...". E. Nicol insiste en que la idea de la razón vital tiene influencia de la teoría nietzscheana; y los dos filósofos creen que el intelecto está al servicio de los instintos³³⁵. Nosotros sostenemos que Ortega, después de los '20, se aleja de la concepción de la vida en sentido biologista, para considerarla en sentido biográfico³³⁶. Sin embargo, E. Nicol, por su parte, lleva razón en que la influencia de Nietzsche sobre Ortega se extiende al campo metafísico, ético y sociológico. J. Marías, colocado al lado de su maestro, escribe: "la influencia tórrida de Nietzsche, buena para afirmarse, para superar la chabacanería, es de los dieciocho años; a los veinticinco, Ortega está de vuelta del viejo ardor y del viejo orgullo suficiente"³³⁷. No podemos estar en absoluto de acuerdo con la posición de

pues, adviene la nueva identificación; desde el "lugar sentimental, la metáfora surge, como una revelación. "¿Por qué- se pregunta Ortega- Ah! - exclama- no sabemos por qué: es el hecho siempre irracional del arte, es el absoluto empiricismo de la poesía".

³³¹ Véase, ORTEGA Y GASSET, J., "Ensayo de estética a manera de prólogo", *op.cit.*, p. 261. En suma, en este periodo Ortega tiene clara conciencia del carácter específico de la metáfora en el ámbito del arte; el "cómo si característico del arte, se diferencia de las identificaciones simuladas que se utilizan en el ámbito de la ciencia. La ciencia usa éstas identificaciones a veces, como punto de partida para luego quedarse con pequeñas parcelas de la verdad (Véase, "Las dos grandes metáforas", *op. cit.*, p. 257)."

³³² Véase "El sobrehombre", *Obras Completas*, Vol. I, p. 91.

³³³ Véase, *El sistema de Ortega y Gasset*, *op.cit.*, p. 441.

³³⁴ Véase, GONZALO SOBERANO, *Nietzsche en España*, Gredos, Madrid, 1967, p. 527.

³³⁵ Véase, NICOL, E., *Historicismo y existencialismo*, 2ª Ed., Tecnos, Madrid, 1960, p. pp. 243-256.

³³⁶ Véase a este respecto, I) LUCAS LUCAS, R., "La vida humana como biografía y quehacer según José Ortega y Gasset" en *Aquinas*, nº 38 c, (1995): 593-610; II) WEIGER, A.J., "José Ortega y Gasset on understanding human life as ultimate reality and meaning"; En: *Ultimate reality and meaning*, Vol. 18, nº 1, (Notre Dame, 1995): 54-65.

³³⁷ Véase, Ortega * *circunstancia y vocación*, *op.cit.*, p. 339.

Mariás. A la altura de 1914 vemos que no existe en absoluto dicha superación del ideario Nietzscheano; al contrario, la superación de Nietzsche no consiste en un abandono total de sus posiciones, sin más, sino en una reinterpretación de estas por parte de Ortega, que en algunos puntos siguen incidiendo en el conjunto de su pensamiento hasta la década de los '40. En *las Meditaciones del Quijote* la doble influencia de las ideas de Cohen y de Nietzsche es patente. Uno de los temas fundamentales de la obra se refiere a la relación que puede establecerse entre filosofía y literatura; relación que en la *Meditación Preliminar* se examina paralelamente a la contraposición entre impresión y concepto que tan importante era, según Nietzsche, a efectos de la metáfora. En esta obra fundamental, Ortega pone de manifiesto la superioridad de la filosofía frente a la literatura y la necesidad de compensar la impresión con el concepto. En la *Meditación primera* el objeto de su atención es Cervantes:

1. Como primer escritor prácticamente de la moderna novela y
2. Como un gran poeta cuya obra merece atención porque por primera vez alumbró dimensiones permanentes de la edad moderna y del hombre mismo. El modo en que se utilizan las metáforas en la meditación preliminar, indica que su proyecto literario no consiste únicamente en la aplicación de un método fenomenológico como sostiene Ph. Silver³³⁸ - sino que tiene una intención estética que, desde un punto de vista Coheniano, aproxima el filósofo al artista. Uno de los compromisos del filósofo es aclarar la obra de arte (la filosofía como tarea tiene la última palabra con respecto a las manifestaciones estéticas³³⁹). Como ya hemos dicho, en el "Ensayo de estética..." se pone de manifiesto por vez primera la importancia de la creatividad estética y se examina como expresión de la creatividad del ser humano en general. Tanto en la obra de Nietzsche como en el ensayo de Ortega, el debate y la disensión sobre el proceso de producción y función de la metáfora se sitúa en el contexto de una y la misma visión del conocimiento que se capta como expresión de la vitalidad³⁴⁰ del hombre creador:

"Este [el creador del lenguaje] designa tan sólo las relaciones de las cosas con los hombres y para su expresión recurre a las metáforas más atrevidas³⁴¹".

Según Nietzsche lo que caracteriza al pensador y al gran artista que como seres nobles se afirman a sí mismos, es una preexistente determinada e intensa vitalidad, vitalidad creadora, que les permite hacer lo que no puede hacer el hombre medio, la mediocridad:

³³⁸ Véase, SILVER, P., Ortega as phenomenologist, *op.cit.*, pp. 40-68.

³³⁹ Véase a este respecto: COHEN, H. *Aesthetik des reinen Gefühls*. I.Band, *op.cit.*, pp. 212-213.

³⁴⁰ Véase DE SALAS, J., "La metáfora en Ortega y Nietzsche" en *"El primado de la vida (cultura, estética y política en Ortega y Gasset)*. Edic. de la Universidad de Castilla-La Mancha, (Cuenca, 1997): 155- 167, p. 157.

³⁴¹ Véase NIETZSCHE, FR., *Sobre verdad y mentira* (Trad. De Luis Ml. Valdés y Teresa Orduña), 4ª Edic., Tecnos, Madrid, 1998, en especial, p. 22.

"Un estímulo nervioso [empuja el hombre creador] extrapolado en primer lugar en una imagen, primera metáfora. ¡La imagen transformada de nuevo en un sonido articulado!, segunda metáfora³⁴²". En esta línea resulta claro que la operación metafórica es llevada a cabo por el creador del lenguaje, lenguaje que a su vez, sería el producto, el eslabón final, el resultado de un proceso mediado por las sucesivas extrapolaciones metafóricas³⁴³".

Nietzsche cree que en la relación metafórica hay un tránsito que va desde el estímulo nervioso a la imagen, y de ésta al sonido articulado. Lo característicamente metafórico habría que buscarlo en el desplazamiento mismo, [la misma generalidad del desplazamiento que Ricoeur ha visto en Aristóteles es asimilada por Nietzsche] y no en la naturaleza de lo desplazado. Lo único que parecen tener en común estímulo nervioso e imagen, o imagen y sonido articulado, es el tránsito mismo que los recorre, y no algo intrínseco a los propios extremos. En pocas palabras, según Nietzsche:

1. El factor sintáctico es el factor decisivo y no el factor semántico.
2. El lenguaje humano es vitalmente metafórico.
3. La metáfora tiene un carácter prelingüístico, pues no cabría entender como metáforas algunas palabras, sino todas y cada una de ellas por el mero hecho de ser tales palabras. Desde este punto de vista que acepta Ortega lo metafórico no sería simplemente algo interior al lenguaje, sino que comprende a "éste en su totalidad y dinamicidad constitutiva³⁴⁴".
4. Nietzsche se refiere a un proceso vital: el que relaciona estímulos nerviosos con imágenes e imágenes con sonidos articulados, haciendo abstracción de la peculiaridad de cada uno de estos elementos. Sólo sobre la base de esta vitalidad primigenia, de esta metáfora primigenia, pueden edificarse metáforas como las anteriormente descritas. De esta manera se entiende por qué lo habitual, lo ineludible, es característicamente metafórico. La metáfora, según Nietzsche, es pues, lo normal y no la excepción. Cabe decir aquí que el Estagiriza ha visto la metaforicidad como subsidiaria de la referencia de los nombres³⁴⁵, mientras que Nietzsche, por el contrario ha visto que es la existencia misma de imágenes y sonidos articulados lo que testimonia la metáfora (y no el comportamiento posterior de tales imágenes y sonidos articulados). Tras de estas consideraciones preliminares vamos a ver por qué, tanto en Nietzsche como en Ortega, el

³⁴² NIETZSCHE, FR., *Ibidem*.

³⁴³ Véase MORENO MONTORO, M., "El concepto de Metáfora en Nietzsche" en *La balsa de la Medusa*, nº 15-16-17, (1990/91): 135-151, en especial, p. 137.

³⁴⁴ MORENO MONTORO, M., *Ibidem*.

³⁴⁵ Para esto puede ver DERRIDA, J., "*La mitología blanca*" en *Márgenes de la filosofía*", Cátedra, Madrid, 1989, p. 272 y ss. Véase también WAHNÓN, S., *Lenguaje y literatura*, Barcelona, Octaedro, 1995

frangestellung sobre el estatuto y la función de la metáfora debe situarse inicialmente en el contexto de una visión del conocimiento como expresión de la vitalidad humana.

En su obra *Meditaciones sobre el lenguaje* (subtítulo: *la manera española de ver las cosas*), Ortega dice:

"Cuando Baroja se sienta a escribir colaboran dos hombres. El uno es todo aspiración y dinamismo vida heroica; [posee una intensidad en su vitalidad], el otro quiere decididamente escribir una novela. Aquel posee una intuición nueva y se propone aumentar el mundo; éste repite el gesto literario que ha recibido de una época... Estimamos el autor y no estimamos- hondamente sus libros³⁴⁶".

Como crítico literario el filósofo español concluye que es necesario que la intensidad de la intuición originaria domine la forma que el novelista utiliza³⁴⁷". Ortega censura a Baroja que no tiene el poder de gran artista- como Cervantes - es decir, la capacidad de producir una nueva visión de las cosas humanas, afirmando que su capacidad como escritor no equivale a sus intenciones literarias. En cambio, Cervantes, sigue teniendo la vigencia de quien permite "ordenar la visión del mundo", y por eso su obra constituye una matriz viva de la cultura española. El gran artista- no hay duda ninguna- piensa con imágenes, con metáforas, pero se mueve pensando dentro del marco que permiten las metáforas. Leyendo las *Meditaciones del Quijote* el lector de "buena fe" tiene la sensación de que Ortega es, a la vez, un gran estilista y un pensador profundo. Las ideas de Nietzsche que contraponía el filósofo al hombre de ciencia impregnan toda la obra del primer Ortega, influyendo especialmente sobre sus escritos juveniles de 1914³⁴⁸. En esta contraposición la creatividad se identifica en Nietzsche con la filosofía (se atribuye al poder de la metáfora), mientras que en Ortega con el arte. A este respecto, Nietzsche escribe:

"El pensamiento filosófico debe rastrear en todo pensamiento científico, incluso en la conjetura. Salta hacia delante apoyándose en ligeros soportes detrás, el entendimiento jadea pesadamente y busca mejores soportes después de habersele aparecido la imagen seductora. ¿Sobrevuelo infinitamente de una velocidad

³⁴⁶ Véase ORTEGA Y GASSET, J., *Meditaciones sobre la literatura y el arte* (la manera española de ver las cosas), Madrid, 1988, p. 190.

³⁴⁷ Véase, DE SALAS, J., *op.cit.*, p. 158.

³⁴⁸ Véase a este respecto: I.- SOBEJANO, G., *Nietzsche en España, op.cit.*, p. 527; II) OSÉS GORRAIZ, J.M., *La sociología en Ortega y Gasset*, Anthropos, Barcelona, 1989, pp. 21-26; III) FINK, E., *La filosofía de Nietzsche* (trad. A. Sánchez Pascual), Alianza, Madrid 1976, pp. 10-52; IV) LEFEVRE, H., *Nietzsche* (trad. de J. Muñoz e Isidoro Reguera), 4 Vols, Alianza, Madrid, 1981-1986. IV) S. KOFMAN, *Nietzsche et la métaphore*, Payot, París, 1972 10-24; 35-48 y ss; VII) NIETZSCHE, FR. *Rhétorique et langage en Poétique, senil*, París 1971, pp. 99-142.

superior? No. Es el aletazo de la fantasía, es decir, el salto sucesivo de una posibilidad a otra, los que provisionalmente se toman con seguridades. En ocasiones de una posibilidad a una seguridad y de nuevo a una posibilidad. Ahora bien ¿En qué consiste dicha "posibilidad"? Una idea repetida, por ejemplo, "tal vez podría". Pero, ¿Cómo llega la idea repetida? A veces casualmente, exteriormente; se produce una comparación, el descubrimiento de una analogía. Entonces se da una ampliación. La fantasía consiste en la visión rápida de semejanzas. Después la reflexión mide un concepto con otro y verifica. La similitud debe ser sustituida por la casualidad³⁴⁹".

Difícilmente podríamos reconocer en la concepción nietzscheana de la metáfora el papel central de las semejanzas. El filósofo alemán, analizando el mecanismo de la metáfora, sostiene que en las extrapolaciones metafóricas se produce "cada vez un salto mortal de esferas, adentrándose en otra completamente distinta y nueva". Lejos de acentuar una relación de semejanza, el término metáfora, en su pensamiento, parece indicar un *distanciamiento* y un proceso productivo en el cual cabe la libre creación, el trabajo de la fantasía y únicamente la costumbre repentina, al crear tras el mismo estímulo una y otra vez la misma imagen, puede llevar a pensar que entre ellos existe una relación de casualidad:

"La relación de un estímulo nervioso con la imagen producida no es, en sí necesaria, pero cuando la misma imagen se ha producido millones de veces (...) acaba por tener el mismo significado para el hombre que si fuese la única imagen necesaria, como si esa relación de la excitación nerviosa originaria con la imagen producida fuese una relación de causalidad estricta³⁵⁰".

Observamos que poco margen de actuación concede el filósofo alemán a la semejanza. Se acentúa el papel de la creatividad, el papel del ser ejecutivo entendido como rasgo peculiar del proceso de metaforizar. El filósofo, o el poeta, llevan a cabo la tarea de extrapolar metafóricamente excitaciones nerviosas e imágenes, y sus artísticas creaciones de metáforas muestran que toda sensación que se produce en nosotros depende de ese "gozo creador" que "arroja las metáforas sin orden ni concierto³⁵¹". Si leyésemos paralelamente el texto nietzscheiano con el corpus aristotélico veríamos que el filósofo alemán comparte con el Estagirita algunas ideas comunes:

- 1.- La noción de desplazamiento está presente en toda metáfora.

³⁴⁹ Véase, NIETZSCHE, FR., *Kritische Studienausgabe Gessamelte Schriftey*, Vol. 7, Munich 1980, p. 443.

³⁵⁰ Véase, NIETZSCHE, FR., *Sobre verdad y mentira, op.cit.*, p. 30

³⁵¹ *Op. cit.*, p. 35.

- 2.- La sustitución que acarrea tal desplazamiento.
- 3.- La creatividad inherente a todo proceso metaforizador³⁵².

Nietzsche, como Ortega, no acepta la idea de semejanza entre los extremos de la relación metafórica como condición para la existencia de la metáfora (semejanza aceptada por toda tradición aristotélica); utiliza el término metáfora para nombrar la relación descrita, y no otro que quizá provocaría menos equívocos en su explicación. Después de Nietzsche, podemos considerar la metáfora dentro de un lenguaje constituido, que la dota de un significado, de unas características sintácticas; podemos considerarla e interpretarla dentro de un lenguaje que le otorga un sentido y hablar de desplazamiento y de préstamo desde un lugar habitual u ordinario a otro no habitual ("sentimental" en Ortega), características todas ellas que tiene que cumplir un nombre si ha de ser considerado como metafórico. También, la sustitución por el nombre o expresión adecuada aparece- según muchos autores- como condición necesaria y última a la que podemos recurrir para establecer la literalidad. Como se sabe, Nietzsche escribe en el verano de 1873 algunas reflexiones sobre el carácter metafórico de todo cuanto el pensamiento organiza y establece bajo formas conceptuales; de esa manera, ya desde sus primeros escritos se potencia la idea de verdad contraponiendo filosofía y ciencia³⁵³. En 1914, y en la *Meditación preliminar* de *Meditaciones del Quijote*, Ortega reinterpreta, siguiendo a Nietzsche, el problema de la contraposición entre el filosofar y la tarea científica. En el puesto del filósofo se pone ahora el artista; leemos:

"Hay en los grandes estilos un ambiente estelar o de alta sierra en que la vida se refracta vencida y superada, transida de claridad. El artista no se ha limitado a dar versos como flores en marzo el almendro; se ha levantado sobre sí mismo, sobre su espontaneidad vital, se ha cernido en majestuosos giros aguileños sobre su propio corazón y la existencia derredor...³⁵⁴".

Como un maestro, Ortega utiliza las metáforas y distingue entre el artista- creador (en este caso es Cervantes) que puede levantarse sobre sí mismo, sobre su espontaneidad vital, y el artista que carece de esta capacidad, limitándose "a dar versos como flores en marzo el almendro"³⁵⁵. Con estas consideraciones:

1. Justifica la elección del Quijote como punto de referencia.
2. Identifica los grandes estilos de la literatura con la claridad.

³⁵² Véase MORENO MONTORO, M., *El concepto de metáfora en Nietzsche, op. cit.*, p. 143.

³⁵³ Véase *Sobre Verdad y mentira, op. cit.*, pp. 17-38.

³⁵⁴ ORTEGA Y GASSET, J., *Meditaciones del Quijote, op. cit.*, p. 358.

³⁵⁵ *Ibidem*.

3. Destaca la grandeza artística de Cervantes y su poder de crear "alusiones simbólicas al sentido universal de la vida³⁵⁶".
4. Afirma que la tarea del filósofo es encontrar seguridad a través de sus estudios hermenéuticos de modo que la filosofía culminaría el proceso que inicia el artista y
5. Señala que el hombre es capaz de unos conocimientos que se bastan a si mismos.

La evidencia intelectual de Cervantes se presenta como permitiendo una certeza absoluta y garantizando lo que podríamos denominar una experiencia de objetividad. En esta obra el filósofo español se esfuerza en ver las relaciones entre impresiones y concepciones partiendo de posiciones inversas a las de Nietzsche³⁵⁷. Su insistencia en la importancia del concepto en la *Meditación preliminar*³⁵⁸ y, sobre todo, el diagnóstico que realiza del mal nacional y de la crisis cultural de España en las dos primeras décadas del siglo XX, tienen como punto de partida el diagnóstico de Nietzsche sobre la crisis de la cultura europea y de la razón modernista. Ortega ve el carácter aconceptual de la cultura española como un signo característico de la crisis cultural que, es a la vez, española y europea³⁵⁹. *El problema de España*³⁶⁰, en sus múltiples dimensiones se interpreta, después del desastre nacional de 1898, como problema de una cultura anquilosada, "impresionista... condenada a no ser una cultura progresista³⁶¹". Siguiendo a Nietzsche, Ortega, en 1914, creía que el concepto no podía confundirse con la cosa misma.

A lo largo de *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* el lector encuentra pasajes donde se habla de la metáfora en un sentido no aristotélico. Nietzsche se refiere a la relación problemática entre palabras y cosas. Dice irónicamente:

³⁵⁶ *Op. cit.*, p. 359.

³⁵⁷ Sobre *Meditaciones del Quijote*. Véase: I) CALVO, J.M^a: "Ortega: Meditaciones. Mesa redonda". En VV.AA. *A los 80 años de las "Meditaciones del Quijote" de Ortega. Una visión de España desde el Escorial. San Lorenzo de El Escorial*: Consejería de Cultura, 1993, pp. 4-7; II) CEREZO, P., "Meditaciones del Quijote o el estilo de héroe". En MOLINUEVO, J.L. (Coord.), *Ortega y la Argentina*, Madrid, F.C.E., 1979, pp. 27-48; III) FUENTES MOLLÁ, R., "Las meditaciones del Quijote: en la encrucijada de tres generaciones". En VV.AA. *A los 80 años...*, *op. cit.*, pp. 25-31; IV) GÓMEZ DE LIAÑO, I., "Las Meditaciones del Quijote". En VV.AA., *op.cit.*, pp. 19-24; V) LASAGA MEDINA, J., Cultura y reflexión en torno a Meditaciones del Quijote. En: *El basilisco*, n° 22, (1996): 77-82; VI) MARÍAS, J., "Meditaciones filosóficas de Ortega", En VV.AA., *Op.cit.*, pp. 37-45; VIII) DE SALAS, J., "Ethics and the problema of Modernity in de Meditaions on Quijote". En *Dust*, P.H. (Ed.), *Ortega y Gasset and the Question of Modernity*. Minneapolis. 1988, pp. 323-336.

³⁵⁸ ORTEGA Y GASSET, J., "*Meditaciones del Quijote*", *op.cit.*, pp. 358 y ss.

³⁵⁹ Sobre el tema de la crisis en Ortega véase: I) ALVAREZ TURIENZO, S.,: "La crisis de Ortega y Gasset, ¿Fenómeno decadente o renaciente?" En MARÍA DEL CARMEN PAREDES MARTÍN (ED.) *Ortega y Gasset. Pensamiento y conciencia de crisis*, Salamanca, 1994, pp. 31-54; II) CAPALDI, N., "Ortega y Gasset y la crisis de civilización Occidental". En: *El Mercurio*, Santiago de Chile, 12-2-1989; III) MARÍA DEL CARMEN PAREDES MARTÍN, "Ortega y la crisis de la cultura", *op. cit.*, pp. 101-118. IV) SAN MARTÍN, J., "*La fenomenología y la crisis de la cultura*". En: GONZÁLEZ GARCÍA, M. (Comp.), *Filosofía y cultura*, Siglo XXI, Madrid, 1992, pp. 405-451.

³⁶⁰ En torno al problema de España y la crisis cultural en Ortega véase: I) CEREZO, P., *La voluntad de aventura*, *op.cit.*, pp. 15-39; II) BAGNO, V. "Ideas sobre la cultura y la cultura de las ideas". En *Cuestiones de Literatura*, Moscú n° 2, 1991, pp. 82-85 (texto en ruso). III) DUST, P., "Ortega y el papel de la cultura en la crisis de la tecnología contemporánea". En *Revista de Occidente*, n° 36, 1989, pp. 5-26; IV) LAÍN ENTRALGO, P., *España como problema*, 2 Vols. Aguilar. Madrid. 1956.

³⁶¹ Véase ORTEGA, *Meditaciones del Quijote*, *op. cit.*, p. 354.

"Creemos saber algo de las cosas mismas cuando hablamos de árboles, colores, nieves y flores y no poseemos, sin embargo, más que metáforas de las cosas, que no corresponden en absoluto a las esencialidades, originarias (...). En cualquier caso, por tanto, las cosas no ocurren lógicamente en la formación del lenguaje y todo el material en que trabaja y con el cual trabaja y después construye el hombre de la verdad, el investigador, el filósofo, si no procede del país de jauja, tampoco procede en ningún caso, de la esencia de las cosas³⁶²".

Observamos que en este pasaje se establece una *escisión* entre lenguaje y cosas y se acentúa *el específico carácter de la relación metafórica* que media entre ambos órdenes. Nietzsche dice, con su acento irónico que sería *una mentira en sentido extramoral* creer que hay una correspondencia absoluta entre las palabras y la esencia de las cosas. En este sentido debe repararse en que se "... parte del error de creer que tienen esas cosas inmediatamente ante sí como objetos puros. Olvida, por lo tanto, las metáforas intuitivas originales, en cuanto metáforas y las toma por las cosas mismas³⁶³". Acentuando la naturaleza simbólica del lenguaje humano, Nietzsche señala que esta escisión entre palabras y cosas viene reforzada por el hecho de la incognoscibilidad del mundo de las cosas, puesto que:

- 1.- "...La naturaleza no conoce formas ni conceptos, ni tampoco, en consecuencia, géneros sino solamente una X que es para nosotros inaccesible e indefinible".
- 2.- "... nuestra contraposición entre individuo y género es antropomórfica y no procede de la esencia de las cosas, aún cuando tampoco nos atrevemos a decir que no le corresponda (porque eso sería una afirmación dogmática), y como tal, tan indemostrable como su contraria³⁶⁴".

Teniendo en cuenta Ortega la tesis básica de Nietzsche que existe en el hombre un impulso irrefrenable a la construcción de metáforas, imágenes e instituciones que quedarán sepultadas en el cementerio de los conceptos, en las *Meditaciones del Quijote* repartiendo algunas de sus ideas escribirá: " Comparado con la cosa misma, el concepto no es más que un espectro".

Lo que "da al concepto ese carácter espectral es su contenido esquemático... el concepto expresa el lugar ideal, el ideal hueco que corresponde a cada cosa dentro del sistema de realidades. Sin el concepto no sabríamos bien donde empieza y donde acaba una cosa; es decir, las

³⁶² Véase NIETZSCHE, FR., *Sobre verdad y mentira*, *op.cit.*, p. 23.

³⁶³ NIETZSCHE, FR., *op.cit.*, p. 29.

³⁶⁴ NIETZSCHE, FR., *op.cit.*, pp. 24-25

cosas como impresiones son fugaces, huidizas, se nos van de las manos, no las poseemos. Al azar el concepto unas con otras las fija y no las entrega prisioneras³⁶⁵".

Esta doctrina es por una parte, la base de su meditación en el "Ensayo de estética a manera de prólogo". Distinguiendo entre concepto e intuición, Ortega sigue:

"Jamás nos dará el concepto lo que nos da la impresión a saber, la carne de las cosas. Pero esto no obedece a una insuficiencia del concepto sino a que el concepto no pretende tal oficio. Jamás nos dará la impresión lo que nos da el concepto, a saber; la forma, el sentido físico y moral de las cosas³⁶⁶".

En la obra de Nietzsche *kritische Studienausgabe*, leemos:

"Lo que distingue al hombre del animal, depende de su capacidad de hacer que las metáforas intuitivas se volaticen en un esquema, es decir, de su capacidad de disolver una imagen en un concepto. En el ámbito de tales esquemas es posible algo que nunca, jamás se podría lograr bajo las primeras impresiones intuitivas: construir un orden piramidal por castas y grados, crear un mundo nuevo de leyes, privilegios, subordinaciones y fijaciones de límites, contrapuesto al otro mundo intuitivo de las primeras impresiones, en calidad de algo más firme, más general, más conocido, y por tanto en calidad de algo regulador e imperativo. En tanto que toda metáfora intuitiva es individual y carece de pareja, por lo cual sabe siempre escapar a toda denominación, el gran edificio de los conceptos presenta la regularidad rígida de un columnario romano y exhala en la lógica el rigor y la frialdad propios de la matemática³⁶⁷".

Para Nietzsche, la capacidad imaginativa y creadora del hombre es lo que lo distingue del animal³⁶⁸. En la *Meditación de la técnica*, Ortega repite esta idea diciendo que el hombre es principalmente, un "ser" un "animal fantástico"; lo que distingue al hombre del animal es el don de fantasía y la memoria³⁶⁹. La capacidad "de disolver una imagen en un concepto" es especialmente una capacidad humana. En el ámbito de un proceso intuitivo los esquemas de

³⁶⁵ Véase, "*Meditaciones del Quijote*", *op.cit.*, p. 353

³⁶⁶ *Ibidem*.

³⁶⁷ Véase NIETZSCHE, FR., *Kritische Studienausgabe*, *op. cit.*, p. 881.

³⁶⁸ En sus escritos póstumos del periodo tardío Nietzsche empleó la fórmula *Das phantastische Tier* (el animal fantástico)

³⁶⁹ Véase, ORTEGA Y GASSET, J., *Meditación de la técnica*, *op.cit.*, pp. 317-370.

las metáforas son posibles como "algo que nunca jamás se podría lograr [el hombre primitivo] estando "bajo las primeras impresiones intuitivas". Nietzsche distingue entre el mundo artificial de las metáforas y lo contraponen "al otro mundo intuitivo de las primeras impresiones"; este mundo tiene una "calidad de algo más firme, más general, más conocido y por tanto en calidad de algo regulador e imperativo". Las metáforas son creaciones del poder intuitivo del hombre que se contraponen a su racionalidad. Toda metáfora es obra de la intuición, creación individual, subjetiva que "carece de pareja" y por tanto siempre escapa" a toda denominación. Nietzsche, utilizando el modo metafórico y la ironía, se esfuerza en minar el "gran edificio" del racionalismo moderno, el edificio de los conceptos que presenta la regularidad rígida de la razón racionalista como "un columbrario romano"³⁷⁰. Para él, precursor de la corriente postmodernista, en el discurso filosófico y literario, no cabe el equilibrio que Ortega propugna en las *Meditaciones del Quijote* entre impresiones y conceptos; los conceptos constituyen una forma de degradación de las impresiones: "Todos los conceptos surgen por igualación de lo desigual"³⁷¹. Consiguientemente "nuestro entendimiento [racional] es una fuerza de superficie, es superficial. Nietzsche ataca el racionalismo modernista valorando su entendimiento como superficial y "subjetivo". La razón físico-matemático también según Ortega, es superficial y en muchos casos construcción abstracta y pura arbitrariedad"³⁷². El hombre en la era del racionalismo modernista que iniciaron con sus ideas R. Descartes y Galileo Galilei, conoce primordialmente (esto opinan Nietzsche, Dilthey, Husserl, Heidegger y Ortega) mediante los conceptos, es decir, su pensamiento científico consiste:

- I.- En clasificar y
- II.- En denominar³⁷³.

Este conocimiento arbitrario y "superficial", según Nietzsche, consiste en algo que remonta a una arbitrariedad, como el hombre mediante los conceptos no es capaz de llegar "a la cosa en cuanto tal"³⁷⁴. Pero esta incapacidad muestra algo importante. Confundiendo "constantemente [el hombre] las rúbricas y las celdas de los conceptos" se hace hombre creador "introduciendo nuevas extrapolaciones, metáforas y metonimias"; constantemente su libertad creadora queda constreñida y dirigida a la repetición de la misma metáfora.

³⁷⁰ Véase a este respecto: I) Prólogo de M. GARRIDO en *Sobre verdad y mentira*, *op.cit.*, p. 10 y el estudio de HANS VAHINGER en el mismo volumen con el título. *La voluntad de ilusión en Nietzsche* (pp. 67-90); II) El análisis de Hayde White (en *Metahistory, The historical Imagination in nineteenth-century Europe*, Johns Hopkins University Press, London, 1973, pp. 335-336, la metáfora en Nietzsche).

³⁷¹ Véase, NIETZSCHE, FR. *Kritische Studien Studienansgabe*, *op.cit.*, pág. 880.

³⁷² Véase ORTEGA Y GASSET, J., *En torno a Galileo*, *op.cit.*, pp. 9-164.

³⁷³ Sobre el tema de la crítica del discurso de la Modernidad véase: I) HABERMAS, J., *Der Philosophise Discurs der Modern*, ed. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1985, Capit. 3, 4, 6; II) Mich. Murray (ed.), *Heidegger and Modern Philosophy*. New Haven: Yale Univ. Press, 1978; III) Michall Zimmerman, *Heidegger's Confrontation with Modernity, Technology, Politics, Art*. Bloomington: Indiana Univ. Press, 1990, pp. 1-64 y ss; V) Rockwell Gray. *The imperative of Modernity. An Intellectual biography of José Ortega y Gasset*. Univ. of California Press, Berkeley, 1983; V) Patrid Dust (Ed.), *Ortega y Gasset and the Question of Modernity*, Minneapolis: The prisma Institute, 1989; VI) Wilhelm Die They, *Gesammelte Schriften* (ed.) de Bernard Groethusen), Vol. I y Vol VII, Tenbner, Stuttgart, 1959; VII) Hajo Holborn, "Dilthey and the critique of Historical Reason". En *Journal of the history of Ideas*, II, (January, 1950): 93-118.

³⁷⁴ Véase, NIETZSCHE, FR., *Kritische Studienansgabe*, Vol. VII, p. 440.

Constantemente esta acción repentina "muestra el deseo de configurar el mundo existente del hombre despierto haciéndolo tan multicolor, irregular, inconsecuente, inconexo, encantador y eternamente nuevo como lo es el mundo de los sueños³⁷⁵".

El modo nietzscheano de interpretar el mecanismo de la metáfora nos abre la posibilidad de ver que hay un desplazamiento desde un campo habitual- diseñado por la solidificación en conceptos del impulso metafórico primigenio- a un campo ajeno de imágenes y sonidos que, por su carácter de inhabituales, constituyen un préstamo para el estímulo nervioso al que en último término suplen. El motor de esta metaforización es la creatividad, una tensión vital hacia la creación de metáforas caracterizadas como "impulso fundamental del hombre³⁷⁶". Existe, pues en el hombre este impulso vital e irrefrenable a la construcción de metáforas, imágenes e instituciones que quedarán sepultadas en el cementerio de los conceptos. Y, al mismo tiempo, opera en él una irresistible inclinación a "dejarse engañar³⁷⁷", a permitir que lo aturda el rapsoda que "lo narra, como si fueran verdaderas fábulas épicas³⁷⁸". Nietzsche, desdeñoso con respecto a lo que representaba el positivismo racionalista del siglo XIX, observaba irónicamente:

"... habrá que admirar al hombre como un poderoso genio de la arquitectura que consigue edificar una cúpula conceptual infinitamente complicada sobre fundamentos móviles³⁷⁹".

Su desconfianza hacia la razón científica y pura (razón conceptual) y su confianza relativa en las intuiciones es formulada en los dos siguientes pasajes:

- 1.- "... ¿Qué es, entonces la verdad?. Una hueste en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realzadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes; las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son; metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su troquelado y no son ahora ya consideradas como monedas, sino como metal³⁸⁰".
- 2.- "Estos gigantescos andamiajes y entramado de tablas de los conceptos a los que, durante toda su vida, se agarra el hombre menesterozo para salvarse, representan para el intelecto liberado, una mera armadura y un juego para sus obras de arte más temerarias, y cuando lo deshace, confunde sus elementos, los recompone irónicamente emparejando sus piezas dispares y separando las más

³⁷⁵ Véase, NIETZSCHE, FR., *Sobre verdad y mentira*, op. cit., p. 34

³⁷⁶ NIETZSCHE, FR., *Ibidem*.

³⁷⁷ *Ibidem*.

³⁷⁸ *Ibidem*.

³⁷⁹ *Ibidem*.

³⁸⁰ *Ibidem*.

similares, descubre que no necesita guiar por conceptos sino por intuiciones³⁸¹.

En los antes citados párrafos observamos que el filósofo:

- 1.- Acepta la limitación de todo conocimiento humano en virtud de sus orígenes metafóricos.
- 2.- Señala que la fuente original del lenguaje y del conocimiento no está en la lógica ("el origen del lenguaje no sigue un proceso lógico"), sino en la imaginación³⁸², en la capacidad radical e innovadora que tiene la mente humana de crear metáforas, analogías y modelos; es decir, el edificio de la ciencia se alza sobre las arenas movedizas de ese origen. Pues, en este punto coincide con Ortega definiendo al hombre como "animal fantástico ("das Phantastische Tier")³⁸³.
- 3.- Dice que la verdad como "una multitud en movimiento de metáforas y metonimias ..." es una ilusión³⁸⁴ y la razón humana no puede revelar el mundo que existe independiente; el hombre no puede trascender sus perspectivas personales (aquí se defiende la idea de la verdad como ilusión individual).
- 4.- Defiende la idea de que el mecanismo primordial del comportamiento *humano* no es el intelecto, la razón o *gnosis* [*sino es el intelecto, la razón o gnosis*], sino la lucha por la dominación y creación del mundo social y cultural dentro del cual nosotros existimos.

En Nietzsche, la decadencia de la razón modernista de Occidente se ve en el proceso de la transformación de un discurso adornado en algo que ha perdido su valor y su imagen original, y, que ahora, es considerado como mero material, "como metal"³⁸⁵. Partiendo de un nihilismo radical, Nietzsche exige un nuevo pensamiento- lo mismo después de él Ortega - "ableo face and command the plethora of man's perspectives through a new experimentalism"³⁸⁶ con respecto a las condiciones de la vida humana. El hombre en cada instante de su vida individual se esfuerza para obtener la salvación de su existencia; por eso se ocupa en la construcción de "estos gigantescos andamiajes y entramados de tablas de los conceptos"³⁸⁷. Nietzsche intentó quizás demostrar que en la era de la modernidad el relato de la Torre de Babel pone de manifiesto que todo lo que tiene que ver con la cultura y no con la naturaleza es obra y responsabilidad del ser humano y no de Dios³⁸⁸. En la modernidad por

³⁸¹ *Ibidem*.

³⁸² Véase GARRIDO, M., "Prólogo" en *Sobre la verdad y mentira*, *op.cit.*, p. 10.

³⁸³ *Op. cit.*, p. 11.

³⁸⁴ Véase, NIETZSCHE, FR., *Sobre verdad y mentira*, *op.cit.*, p. 25.

³⁸⁵ *Ibidem*.

³⁸⁶ Véase N. TUTTLE, H., *The Crowd is Untruth: The existential Critique of Mass Society in the Thought of Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger and Ortega y Gasset*, *op. cit.*, p. 92.

³⁸⁷ Véase, FR. NIETZSCHE, *Sobre verdad y mentira*, *op. cit.*, p. 36.

³⁸⁸ Véase WAHNÓN, S. *Lengua y literatura*, *op. cit.*, p. 60.

razones de seguridad social el hombre ha adquirido el compromiso moral de "mentir gregariamente", pero con el tiempo y el uso inveterado

"se olvida de... su situación...; por tanto miente... inconscientemente y en virtud de hábitos seculares- y precisamente en virtud de esta inconsciencia... de este olvido, adquiere el sentimiento de la verdad³⁸⁹".

Nietzsche sitúa su diagnóstico más allá de la verdad y la mentira, afirmando que el impulso a la verdad tiene su raíz en la inconsciencia, y sobre todo, en el olvido de que el concepto es el residuo de la metáfora³⁹⁰. El mensaje de Nietzsche, de E. Cassirer y de Ortega es el mismo: el impulso vital "hacia la construcción de metáforas", fundamental en el hombre, no se deja aplastar por la colosal Babel o "necrópolis de instituciones" que es la ciencia moderna (como Babel de sus discursos abstractos comunicativos), sino que busca "un nuevo campo en el mito y en el arte". El arte según Nietzsche, Ortega y también, según Juan Ramón Jiménez y Yorgos Seferis, es como un sueño en vigilia que, al igual que el mito, arroja nueva luz sobre el mundo humano. Por su virtud

"el intelecto, ese maestro de fingir, se encuentra libre de su esclavitud habitual y celebra sus saturnales³⁹¹".

En el debate entre abstracción e imaginación, entre filosofía y arte, Ortega, Juan Ramón y Seferis optaron, como Nietzsche, "por el arte³⁹²". Si ambas actividades usan de la ficción, la máscara del poeta trágico que finge pasión parecía a Nietzsche y a Seferis estar más cerca de la vida que la máscara del filósofo estoico que finge impasibilidad; esto se ve claramente leyendo *el zorzal* de Seferis. La serie metafórica que Nietzsche usa para indicar la muerte de la razón pura y de sus categorías conceptuales (torre, pirámide, necrópolis,...) es tal vez interpretable como la prueba de la insuprimible residualidad de la "originaria" producción metafórica, plural (en "ejército") y plástica pero también individual y "única".

Las metáforas en el Babel de las escrituras se desgastan vaciándose de su fuerza sensible en cuanto "monedas que han perdido su efigie y que ahora son consideradas sólo metal³⁹³". Ya Derrida en *La mythologie blanche*³⁹⁴ observó la singularidad de tal proceso de deterioro: ni el esquema metafísico del origen perdido, ni el histórico pragmático del uso corresponden a cuanto, ciertamente de manera impropia, Nietzsche trata de descubrir. Pero la metáfora es también ilusión, máscara, engaño, "antropomorfismo". El esquema es abigarrado y complejo; la metáfora parece señalar una experiencia global, una "dimensión" propia del hombre- no unitaria- un plano sobre el cual se deslizan múltiples líneas, contradictorias y

³⁸⁹ NIETZSCHE, FR., *op. cit.*, p. 12.

³⁹⁰ *Ibidem.*

³⁹¹ *Ibidem.*

³⁹² *Ibidem.*

³⁹³ *Op. cit.*, pp. 11 y 25.

³⁹⁴ Véase a este respecto: I) DERRIDA, J., "La retirada de la metáfora". En *La destrucción en las fronteras de la filosofía*, (3ª Ed.), Paidós, Barcelona, 1997, pp. 36-75, II) ROVATTI, P.A., *Como la luz tenue. Metáfora y saber*. Ed. Gedisa, Barcelona, 1999, pp. 110-125.

hasta paradójicas. La verdad, al fin, no es otra cosa que "un movable ejercicio de metáforas". Ningún "valor" es igual a sí mismo; no hay ningún fundamento. La pregunta de si puede perseguirse más allá de los antropomorfismos y de los engaños resulta sin respuesta³⁹⁵. Nietzsche

"ya no hablará de metáforas y se limitará a usarlas³⁹⁶".

En el *Crepúsculo de los ídolos* delinea las escenas de cómo el mundo verdadero terminó por convertirse en *fábula*. Su conclusión es la siguiente: más allá del universo de las apariencias representativas, existe una realidad de tipo "ilusorio", metafórico³⁹⁷. Un mundo que posee jerarquía propia y consecuentemente la elección de esta o aquella imagen "no es casual ni arbitraria³⁹⁸". Toda se apoya, de manera más o menos evidente, en algunos "universales" de la experiencia común; la aurora y el crepúsculo, la luz y la sombra, el vuelo de la gaviota, etc. son todas ellas estructuraciones sencillas de nuestro vivir. No es, pues, la gaviota en sí lo que nos importa, sino la posibilidad de hablar, en la imagen de su vuelo circular, un tramo básico de nuestra manera de percibirnos a nosotros mismo. Lo que está en cuestión es siempre un *antropomorfismo* de grado cero: punto de apoyo que, cuanto más sencillo es, tanto más sostiene el significado³⁹⁹. La metáfora remite a un *mundo de la vida* circunscrito, que se repite, igual a sí mismo, con débiles variaciones históricas, a un mundo donde todo es posible:

"si cualquier árbol puede un día hablar con una ninfa o si un dios bajo la apariencia de un toro puede raptar doncellas, si la misma diosa Atenea es vista de repente en la compañía de Pisistrato recorriendo los mercados de Atenas en un hermoso carro de caballos- y esto el honrado ateniense lo creía- entonces, en cada momento, en los sueños, todo es posible y la naturaleza entera ronda al hombre como si ella solamente fuese la máscara de los dioses que no se toma sino a broma el engañar a los hombres en todas las figuras⁴⁰⁰".

No existe pues

"ningún camino regular que conduzca desde esas intuiciones a la región de los esquemas espectrales, las abstracciones; la palabra no está hecha para ellas, el hombre enmudece al verlas o habla en metáforas

³⁹⁵ El corazón de luz "es negro", a menudo "se lo ha notado" dice DERRIDA; el filósofo Francés se refiere al invencible vínculo entre metafísica y metáfora, tomado en su momento inaugural, la metáfora platónica del sol. El sol metafórico (del conocimiento) es tanto el sol sensible como el sol ultrasensible, invisible.

³⁹⁶ Véase, ROVATTI, P.A., *Como la luz tenue*, op. cit., p. 85.

³⁹⁷ *Op. cit.*, p. 85.

³⁹⁸ *Ibidem*.

³⁹⁹ *Op.cit.*, p. 87.

⁴⁰⁰ Véase, NIETZSCHE, FR., *Sobre verdad y mentira*, op.cit., p. 35.

rigurosamente prohibidas o mediante concate-naciones conceptuales jamás oídas, para corres-ponder de un modo creador, aun que sólo sea mediante la destrucción y el escarnio de los antiguos límites conceptuales, a la impresión de la poderosa intuición actual".

Hay periodos en los que

"el hombre racional y el hombre intuitivo caminan juntos; el uno angustiado ante la intuición, el otro mofándose de la abstracción, es tan irracional el último como poco artístico el primero⁴⁰¹".

Ambos "ansían dominar la vida: este sabiendo afrontar, las necesidades más imperiosas mediante previsión, prudencia y regularidad; aquel sin ver, como héroe desbordante de alegría, esas necesidades y tomando como real solamente la vida disfrazada de apariencia y belleza⁴⁰²". Nietzsche, Bergson y Ortega coinciden en el siguiente punto: "Allí donde el hombre intuitivo- como en la Grecia antigua- maneja sus armas de manera más potente y victoriosa que su adversario, puede, si las circunstancias son favorables, configurar una cultura y establecer el dominio del arte sobre la vida⁴⁰³". En las *Meditaciones del Quijote*, Ortega, con un sentido positivo que se contrapone al pesimismo intelectual de Nietzsche, dice que la constatación intrínseca de las cosas consiste en el "alumbro y la ternura por lo maravilloso" que es el mundo. En su obra *La voluntad del poder (The will to Power)* Nietzsche formula la siguiente tesis: la razón es la sirviente de los instintos, especialmente de la voluntad: "el hombre es la voluntad del poder, y nada más...⁴⁰⁴"; lo que predomina es la conciencia del poder vehemente de la vida que no encuentra otro referente que ella misma. La razón metafórica o abstracta no puede revelar un mundo independiente que es el mundo objetivo. Ortega en la línea interpretativa de Nietzsche se esfuerza en zapar los fundamentos del edificio de la razón racionalista. En 1914 sostiene que la espontaneidad vital y creativa del hombre no es el único criterio que podríamos utilizar para valorar la objetividad y la verosimilitud del discurso científico y artístico; la evidencia junto con la espontaneidad creativa es en su opinión un importante criterio para las valoraciones en los ámbitos de la ciencia y del arte. Ortega intenta explicar desde un punto de vista hermenéutico, parecido al de Nietzsche, el problema de la confusión y de la vital desorientación en el ámbito de la razón; su valoración resultó ser un poco distinta:

⁴⁰¹ *Op. cit.*, p. 37

⁴⁰² *Ibidem*.

⁴⁰³ *Ibidem*, p. 190; para una interpretación de la metáfora en Bergsón, véase ROVATTI, P.A., *op. cit.*, pp. 89-110: "*Bergson: la nuance*".

⁴⁰⁴ Véase I) NIETZSCHE, FR., *The will to Power* (trans. By W. Kaufman and J.R. HOLKINGDNEO, New York: Vintage Books, 1968, p. 1067; II) N. TUTTLE, H., *The Crowd is Untruth, The Existencial Critique of Mass Society in the Thought of Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger and Ortega y Gasset* (Ed.) PETER LANG, New York, 1996, p. 86; Tuttle observa que según Nietzsche con conceptualización "can only confine the dynamic Flow of experience into linguistic and conceptual forms which we may mistake for the world itself".

"el logos de la confusión al "identificar" todo "lo que tiene que ver" permite y obliga a que un vocablo denomine a la vez los objetivos más distantes. Esto hace que lo mismo que el ser de una sola palabra tiende a trascender su función metafórica del lenguaje, que es el poder lingüístico de "con- fusión", correlato de un mundo de confusiones. Pero, claro, es general el metaforismo- mejor dicho- de puro corresponder la metáfora como tal sustitubilidad de un vocablo por otro a lo que lo real es, a saber, confusión (sic)- carece del sentido especial que luego ha cobrado. La metáfora no aparece como, no tiene el carácter de tal sino que es el modo de decir directo. Lo que nosotros llamamos metáfora supone un mundo de distintos (sic) (no con-fusos) que poseen nombres incomunicantes. Cuando por un motivo especial hacemos cuasi- comunicar dos nombres y cuasi sustituirse tenemos nuestra metáfora⁴⁰⁵".

En este fragmento el filósofo español:

- 1.- Acepta la limitación de todo conocimiento en virtud de su origen metafórico.
- 2.- Observa que en el uso metafórico de los vocablos "cada palabra tiende a trascender su propio sentido y representar el sentido de otra existente", así en la función metafórica del lenguaje se produce algunas veces un estado de *máxima hiperestesia* que es el poder lingüístico de confusión, correlato de un mundo de confusiones. Esta *hiperestesia* se produce cuando la metáfora no es "una transacção entre contextos"⁴⁰⁶".

Ortega como Scheley y I.A. Richards cree que el lenguaje es *vitalmente metafórico*⁴⁰⁷ si se supone un mundo de distintos que poseen nombres incomunicantes.

- 3.- Se adentra, mucho antes de Richards y Ricoeur, en una semántica de la metáfora que define "la tesis de la interaminación de las palabras dentro de la enunciación viva". El proceso de la interaminación⁴⁰⁸ de las palabras "dentro de

⁴⁰⁵ Véase ORTEGA Y GASSET, J., *Notas de trabajo*, Alianza Editorial, Fundación José Ortega y Gasset, Madrid, 1994, pp. 150-151.

⁴⁰⁶ Véase a este respecto: I) RICHARDS, I.A., *The Philosophy of Rhetoric* (1936), Oxford. Univ. Press, Oxford, 1965; II) WILLIAM K. WIMSATT E CLEANTH BROOKS, *Crítica Literaria*, Breve historia, (2ª Ed.). Fundación Caloste Gulbenkion, Lisboa, 1980, p. 764.

⁴⁰⁷ Véase a este respecto: I) WAHNÓN, S., "El significado de las metáforas", *op. cit.*, p. 530; II) I.A. RICHARDS, *The Philosophy of Rhetoric*, p. 90; III) Percy Bysshe Shelley, "Defense of Poetry" *The complete works of Percy B. Shelley*. Vol 7 (10 Vols.). Gordian Press, New York, 1965; IV) WEELWRIGHT, P., *Metaphor and Reality*, Indiana Univ. Press, Indiana, 1965, p. 107.

⁴⁰⁸ Véase RICOEUR, P., *La metáfora viva*, *op. cit.*, p. 114.

la enunciación viva" se pone en funcionamiento "por un motivo especial- que es la acción creadora-; inmediatamente tenemos una cuasi- comunicación entre dos nombres y a la vez, una cuasisustitución, es decir, la metáfora.

- 4.- La definición orteguiana de la metáfora que "supone un mundo de distintos [A y B] que poseen nombre incommunicantes es parecida a la definición de W.B. Stanford: " O termo *metáfora* só é totalmente válido cuando aplicado a un concepto ben definido e de certo modo complicado, a saber: o processo e o resultado de emprego de un termo (X) que normalmente significa um objeto ou um conceito (A) num contexto tal que deva referir-se a outro objeto ou conceito (B) que é de *características distintas* das de A, de modo que na ideia composta formada pela síntesis dos conceitos A e B e agora simbolizada pela palabra X, os factores A e B mantengan a sua independencia conceptual mesmo quando se fundem na unidade simbolizada por X...⁴⁰⁹ ".

En resumen:

- 1.- La teoría del concepto en las *Meditaciones del Quijote* apunta a una visión de la realidad en la que las impresiones del sujeto (del yo) remiten a unos conceptos que los organizan dando profundidad al discurso.
- 2.- En el "Ensayo de estética...", la metáfora, en cambio, alude un mundo abierto a la imaginación, en el que el sujeto creador se produce sin restricción de ninguna clase. En las *Meditaciones del Quijote* la metáfora se trata desde de un punto de vista filosófico; en cambio, en el "Ensayo de estética..." el punto de vista es de artista y de poeta.
- 3.- La imaginación, que el arte ejemplarmente expresa, es el punto de partida del hombre creador; en virtud de ella podemos transcender lo inmediato y alcanzar las formas artísticas y filosóficas que nuestra reflexión puede depurar. La imaginación y la situación son superestimadas en el pensamiento nietzscheiano y orteguiano reflejando el carácter ejecutivo de la vida artística.

Ya hemos señalado que según Nietzsche toda la verdad- en cuanto "una multitud en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos", es *ilusión*, decir deficiente. En contraste con Nietzsche, Ortega nos dice que toda metáfora se presenta como válida y acerca a la verdad, en tanto que es expresión de una capacidad creadora.

- 4.- El poder creador de la metáfora es su virtud de captar la ejecución de un acto subjetivo, de mi yo, de cada cual.

⁴⁰⁹ Véase: I) STANFORD, W.B., *Greek Metaphor*, Oxford Univ. Press, Oxford, 1936, p. 105; II) W.K. WIMSATT Y CLEANTH BROOKS, *Crítica literaria*, op. cit., p. 764..

- 5.- En el proceso de la producción del sentido metafórico, según Ricoeur, "el efecto de sentido en que consiste la metáfora... no ocurre en el nivel de la palabra sino en el nivel de un enunciado completo⁴¹⁰". Ortega que había expresado, muchos años antes de Ricoeur, la misma idea, nos dice que el efecto de sentido en que consiste la metáfora se produce dentro del yo, dentro de un sujeto ensimismado. El proceso de la producción del efecto de este sentido, es el siguiente:

"por un lado" tenemos la palabra *ciprés* que es "nombre de una cosa"; por otro "un verbo - mi ver el ciprés". Si ha de convertirse, "a su vez, en objeto de mi percepción este ser o actividad mía, será preciso que me sitúe, digámoslo así, de espaldas a la cosa ciprés, y desde ella en sentido inverso a la anterior, mire hacia dentro de mi y vea el ciprés desrealizándose, transformándose en actividad mía, en yo⁴¹¹".

Mirando hacia dentro, el ser creador, el ser ejecutivo, capta su acto subjetivo de ejecución en el nivel de un *enunciado completo*, que en nuestro caso se produce cuando el ciprés se desrealiza y se transforma en actividad subjetiva, en la ejecución de un "yo". En definitiva, la influencia de Nietzsche sobre Ortega y con respecto al esfuerzo del segundo de poner los principios o los fundamentos para una teoría literaria y a la vez filosófica de la metáfora, ha sido nuestra opinión decisiva. Existe en el pensamiento de los dos filósofos un ataque la razón racionalista, la razón científica (matemática, física o "pura) que se construye mediante de conceptos y razonamientos y sobre todo, una "superabundancia" de vitalismo; en la visión de la *razón vital* de Ortega, así como en la *Lebensphilosophie* de Nietzsche, intuición, imaginación, y supervaloración de la ejecutividad del pensamiento, se contraponen al pensamiento racionalista que funciona con la utilización de conceptos y esquemas abstractas. La metáfora, fruto de la imaginación es según el filósofo español "el auténtico nombre de las cosas⁴¹²"; aquí se ve que la importancia de la imaginación en los procesos de conocimiento- estético y filosófico- es decisiva.

En 1924, Ortega ha abandonado plenamente las doctrinas de su maestro en Marburg H. Cohen y una gran parte de las ideas vitalistas y perspectivistas de Fr. Nietzsche. Según C. Morón, en sus tratamientos de la metáfora- en este periodo- no mencionará "ese bello estrado que llamaba *lugar sentimental*⁴¹³". C. Morón señala que "lo curioso es que ahora en que empieza a tratar todos los productos de la cultura como hechos vitales se olvide precisamente de aquel ciprés- llama que en 1914 era un hecho vital, frente al ciprés- cosa"; esto indica que

⁴¹⁰ Véase a este respecto: WAHNÓN, S., *El significado de las metáforas*, op. cit., p. 589; II) RICOEUR, P., *Teoría da interpretação. O discurso e o excesso de significação*, Lisboa, Edições, 70, 1977, p. 61.

⁴¹¹ Véase, ORTEGA Y GASSET, J., "Teoría de Andalucía y otros ensayos", Obras completas, Vol. VI, p. 160.

⁴¹² Véase *Notas de trabajo*, op. cit., p. 335.

⁴¹³ MORÓN ARROYO, C., *El sistema de Ortega y Gasset*, op.cit., p. 389

en 1914 "hablaba desde distinto horizonte"⁴¹⁴. El cambio de opinión de Ortega se relaciona con el cambio y la evolución de su pensamiento filosófico y estético. Ahora el uso de la metáfora está tratada en un artículo que se titula *Las dos grandes metáforas*, que apareció en el volumen del *Espectador*. Como ha señalado Julián Marías, "hay que advertir desde ahora que ni las ideas son de 1924 ni son de las metáforas". En 1916, invitado por la *Institución Cultural* española, dio Ortega una serie de conferencias en Buenos Aires; una de las lecciones de este curso se titulaba "Las tres grandes metáforas". Puede verse su resumen en los *Anales* de dicha Institución. El ensayo de *El Espectador* lleva bajo el título esta mención: "En el segundo centenario del nacimiento de Kant", sin duda, Ortega, tomó unas páginas de su curso de ocho años antes, acaso modificándolas y las publicó⁴¹⁵. Marías se pregunta "por qué ... desaparece una metáfora, y en lugar de tres son solo dos"⁴¹⁶. Para él la respuesta es evidente:

"Por qué falta precisamente la nueva [metáfora], la que Ortega propone exponer como expresión de su filosofía personal... Es éste un caso más que prueba el carácter de icebergs de los escritos de Ortega: este rehuyó exponer su filosofía, por consideración, acertada no- ésta es otra cuestión de las circunstancias y demoró todo lo posible la presentación formal de sus ideas más personales y originales, que muchas veces es preciso rastrear"⁴¹⁷.

Parece que Marías:

- 1.- No admite la evolución en el pensamiento orteguiano.
- 2.- Supone "que las ideas de 1914 son ya superación de la fenomenología y están a inmensa distancia del neokantismo"⁴¹⁸.
- 3.- No percibe que "en 1915 no es que cambie la doctrina orteguiana de la metáfora o sea más imprecisa, sino que se refiere a otro tipo de metáforas"⁴¹⁹.
- 4.- No ve que con este artículo su maestro da un paso decisivo en la consideración y en la comprensión de la metáfora, logrando trascender los límites del ámbito estético, entre los que habían quedado circunscritas sus ideas en el "Ensayo de estética..." de 1914. Diez años después de la primera sistemática confrontación con el tema de la metáfora, Ortega ya ha cambiado su opinión y se ocupa de meditar con respeto al uso de la metáfora en la razón científica y poética.

⁴¹⁴ *Op. cit.*, p. 201.

⁴¹⁵ Véase a este respecto: I) ORTEGA Y GASSET, J., "Prólogo para alemanes". *Obras completas*, Vol. VIII, pp. 11-58; MARÍAS, J., *Ortega * circunstancia y vocación, op. cit.*, p. 272; III) *Anales de la Institución cultural española*, Buenos Aires, 1947, Vol. V, pp. 175-176

⁴¹⁶ MARÍAS, J., *Ortega * circunstancia y vocación, op. cit.*, p. 272.

⁴¹⁷ MARÍAS, J., *op. cit.*, pp. 272-273.

⁴¹⁸ Así opina MORÓN ARROYO, C., Véase: *El sistema de Ortega y Gasset, op. cit.*, p. 391.

⁴¹⁹ Véase MORÓN ARROYO, C., *op.cit.*, p. 391.

1.4. *La metáfora en la razón científica y poética (1924).*

En su estudio filosófico de 1924 que lleva por título *Las dos grandes metáforas*, el lector se encuentra con una primera definición de la metáfora en la que se reconoce:

- 1.- Que su uso en la razón filosófica es necesaria e imprescindible.
- 2.- Un avance mayor llevado a cabo (por Ortega) en cuanto al tema se refiere.

Leemos:

"cuando un escritor censura el uso de las metáforas, en filosofía, revela simplemente su desconocimiento de lo que es filosofía y de lo que es metáfora. A ningún filósofo se le ocurrirá emitir tal censura. La metáfora es un instrumento mental imprescindible es una forma del pensamiento científico...⁴²⁰".

En este pasaje Ortega:

- 1.- Señala que hay una distinción entre dos tipos del pensamiento- el uno directo o conceptual, el otro indirecto o metafórico.
- 2.- Coincide con los filósofos que han utilizado- defendiendo su uso a la vez- el modo indirecto o metafórico en la filosofía.
- 3.- Tiene una conciencia en lo que respecta a los riesgos de errores que los usos de las metáforas en la filosofía y la ciencia pueden llevar consigo (porque ve que pueden ser utilizadas de formas equivocadas o se pueden interpretar equivocadamente los resultados de sus utilizaciones, juzgando como pensamiento directo lo que se ha expresado de forma indirecta o metafórica). Justifica, pues, el empleo de este procedimiento- rechazando las ideas al respecto de Hume y Locke- y apoya la introducción de este "instrumento mental" e "imprescindible" en la razón filosófica, sosteniendo que en filosofía, más que en ninguna otra ciencia es necesario pasar constantemente del modo recto al modo oblicuo (con buen cuidado de no tomar por metáfora el pensamiento que es sólo metafórico).
- 4.- Está de acuerdo con la tesis de Nietzsche según la cual, "la verdad" y la "mentira" en la razón filosófica, es siempre el resultado de un discurso humano, construido por metáforas, metonimias, etc.

⁴²⁰ Véase ORTEGA Y GASSET, J., "Los dos grandes metáforas", *op.cit.*, p. 287.

- 5.- Dice que la metáfora como tropo es al mismo tiempo un instrumento mental y una forma del pensamiento científico.

La frase *instrumento mental* significa, según nuestra opinión que en el proceso de la producción de la metáfora "colaboran" la mente, la lógica, la fantasía, la memoria y la intuición. La palabra *mente* significa:

- I.- Potencia intelectual del alma.
- II.- Designio.
- III.- Pensamiento.
- IV.- Propósito.
- V.- Voluntad.
- VI.- Actitud o disposición mental⁴²¹.

Surge, pues, la metáfora en cuanto *instrumento mental* desde dentro, siendo, a la vez, voluntad para una expresión indirecta y producto de la potencia intelectual del alma humana.

- 6.- El filósofo y el científico, por estar obligados a pasar continuamente del modo recto al modo oblicuo o metafórico, necesitan este instrumento mental. Ortega censura los incorrectos usos de la metáfora en la ciencia diciendo:

"Tales equivocaciones, son, claro está, censurales, y exigen corrección, pero ni más ni menos que cuando el físico se trabuca al hacer un cálculo. Nadie en este caso sostendrá que la matemática debe excluirse de la física. El error en el uso de un método no es una objeción contra el método. La poesía es metáfora; la ciencia usa de ella, nada más. También podría decirse. Nada menos⁴²²".

La metáfora, pues, se identifica con la poesía; esto significa que la razón poética es sobre todo razón metafórica, mientras que la metáfora en las manos de la ciencia es un método o un instrumento mental. Es un error creer que porque alguna vez se tome por real y directo el pensamiento científico que fue sólo una forma indirecta y metafórica (del pensar) pueda tal cosa ocurrir siempre. Esto es sólo atribuible a equivocación e ingerencia en el que

⁴²¹ Véase *Diccionario Básico de la lengua española*, Libsa, Madrid, 1990, p. 298.

⁴²² ORTEGA Y GASSET, J., "*Las dos grandes metáforas*", *op. cit.*, p. 387. Las cursivas son nuestras.

piensa, así como el error de un cálculo matemático en una demostración física supone solo incorrección mental por parte del físico que utiliza la matemática. En ninguno de los dos casos deben excluirse ni el procedimiento metafórico ni el procedimiento físico. El uso, pues, de la metáfora por parte del filósofo o científico y por parte del lector requiere una gran flexibilidad. El lector cómo el filósofo puede cometer el error y tomar *in modo recto* lo dicho *in modo* metafórico, indirecto u oblicuo, atribuyendo así al autor un defecto "que en realidad, él aporta"⁴²³.

Como observa J. Marías "advierde Ortega que Aristóteles no reprocha a Platón el uso de las metáforas, sino que algunos conceptos de pretensión rigurosa, como "participación" no sean más que metáforas"⁴²⁴. La objeción a la metáfora por sí misma se basa siempre en un espíritu "inapto". Este espíritu, "en la meditación será incapaz, al leer un libro filosófico, de tomar como sólo metáfora el pensamiento que es sólo metafórico. Tomará *in modo recto* lo que está dicho *in modo oblicuo*, y atribuirá al autor un defecto que, en realidad, él aporta"⁴²⁵. Tomando un ejemplo de S. Kierkegaard, Ortega nos dice que la filosofía tiene que cambiar constantemente", tiene que fluir de una u otra forma de expresión ("del sentido recto al oblicuo") y lo mismo ha de hacer el lector "de obras filosóficas, sin caer en el error de confundir lo expresado *in modo recto* con lo dicho *in modo indirecto* o oblicuo:

"el pensamiento filosófico, más que ningún otro, tiene que cambiar constantemente, finalmente del sentido recto al oblicuo, en vez de anquilosarse en uno de los dos. Cuenta Kierkegaard que un circo comenzó a arder. El empresario, no teniendo persona más a mano, encargó al payaso que comunicase la noticia al público. Pero el público, al oír la trágica nueva de labios del payaso, creyó que se trataba de una broma más y no abandonó el recinto. El incendio cundió, y el público pereció, víctima de insuficiente agilidad mental"⁴²⁶.

Ortega nos dice aquí dos cosas:

1. El pensamiento filosófico, expresado *in modo recto* nos dice menos de lo que podría decirnos si fuera construido con metáforas (decir deficiente).
2. Un pensamiento filosófico riguroso no podría ser pura poesía, construido principalmente con el modo oblicuo o metafórico.

El filósofo español, es claro, defiende aquí la tesis de que un discurso filosófico como el de Kierkegaard o el de Nietzsche que utiliza metáforas, metonimias, antropomorfismos y frases poéticas, es preferible y más comunicante que un discurso "puro", construido *in modo*

⁴²³ ORTEGA Y GASSET, J., *op.cit.*, p. 380.

⁴²⁴ Véase ORTEGA Y GASSET, J., Circunstancia y vocación, *op. cit.*, p. 273.

⁴²⁵ ORTEGA Y GASSET, J., "Las dos grandes metáforas", *op. cit.*, p. 380.

⁴²⁶ ORTEGA Y GASSET, J., *op.cit.*, p. 388

recto con conceptos y puros razonamientos. Ahora bien, a tenor de lo dicho antes, ¿cuáles son las funciones principales que, según Ortega, desempeña en el pensamiento filosófico y científico el *uso* de la metáfora? Según su opinión la metáfora en la ciencia tiene dos funciones,

"dos usos de rango diferente...Cuando el investigador descubre un fenómeno nuevo, es decir, cuando forma un nuevo concepto, necesita darle un nombre. Como una voz nueva no significaría nada para los demás, tiene que recurrir al repertorio del lenguaje usadero, donde cada voz se encuentra ya adscrita a una significación. A fin de hacerse entender, elige la palabra cuyo usual sentido tenga alguna semejanza con la nueva significación. De esta manera el término adquiere la nueva significación a través y por medio de la antigua, sin abandonarla. Esto es la metáfora⁴²⁷".

El primer uso es el que se refiere al acto de nombrar un nuevo fenómeno recién descubierto (facilitar al que nos escucha la comprensión de una realidad intuida o descubierta; inasequible si para nombrarla utilizamos palabras que suministra el acervo común de la lengua). El filósofo usa la metáfora por necesidad para dominar con una palabra vieja nuevas realidades encontradas. Pero, como un nuevo vocablo que diera él a la realidad por sí mismo descubierta no significaría nada para los hablantes, tiene que recurrir *al lenguaje usual*. Según J. Marías, "así se explica que se hable de "asociación" de ideas o de "idea" (es decir aspecto), para designar lo que nuestro intelecto no ve, pero percibe⁴²⁸". Y Ortega nos advierte:

"para que haya metáfora es necesario que nos demos cuenta de la duplicidad de sentidos que el nombre encierra, que sepamos que usamos un nombre impropiamente sabiendo que es impropio⁴²⁹".

Así pues, metáfora significa transposición, pero no es metáfora cada transposición. Las transposiciones en las que "una voz pasa de tener un sentido a tener otro, pero con abandono del primero⁴³⁰" no son metáforas; es decir, tenemos una metáfora cuando hay dentro de su estructura significativa "la pervivencia de la significación primitiva en el seno de la nueva y metafórica⁴³¹". El lector, por otra parte, traspasa "lo que de exageración y estilización hay en la metáfora" y procura "recrear la auténtica experiencia del pensador que la escribió" y "desde esta recreación", recorta "las aristas exageradas de la metáfora⁴³²". Respecto a este primer uso hay que señalar que al descubrimiento de un fenómeno o una cosa sigue

⁴²⁷ ORTEGA Y GASSET, J., *op. cit.*, p. 380.

⁴²⁸ Véase MARÍAS, J., Ortega *Circunstancia y vocación, *op. cit.*, p. 274.

⁴²⁹ ORTEGA Y GASSET, J., "Las dos grandes metáforas", *op. cit.*, p. 390.

⁴³⁰ ORTEGA Y GASSET, J., *op. cit.*, p. 381.

⁴³¹ Véase MARÍAS, J., Ortega * Circunstancia y vocación, *op. cit.*, p. 274

⁴³² Véase MORÓN ARROYO, C., *El sistema de Ortega y Gasset, op.cit.*, p. 380.

necesariamente la asignación de un nombre que lo exprese. El investigador, y tras él, el lector recurre al fondo común del lenguaje (donde cada palabra equivale al una significación conocida), y elige aquel término cuyo sentido admitido tiene alguna semejanza con el concepto recién descubierto. Claro es, que el término elegido toma una significación nueva (como incrustada en la antigua y sin que ésta haya de aparecer) y así surge la metáfora. En resumidas cuentas: *hay metáfora cuando en un mismo término hay duplicidad de sentidos*; esta duplicidad se produce cuando damos a una idea, a un ser, a un hecho o cosa, el nombre cuya significación estaba adscrita a algo distinto -coincidente- en algún aspecto, es decir, cuando, alejándolo del antiguo objeto que representa, lo colocamos sobre otro *ser*, concepto o hecho, que presta a aquel un sentido nuevo. Lo que venimos a hacer es *bautizar* una realidad que acabamos de descubrir usando impropriamente un nombre. Por tanto, la metáfora surge más extraordinariamente y más acertada cuanto más distintas sean las cosas entre las cuales se efectúa el préstamo antes mencionado. Ortega en contestación a la pregunta de cómo alguien llega a usar un nombre impropio (teniendo conciencia de esa impropiedad) nos da una respuesta al respecto al segundo uso que en la razón científica y filosófica tiene la metáfora. Dice:

"Además de ser un medio de expresión, *es la metáfora un medio esencial de intelección*⁴³³". Identificando la metáfora como uno de los medios esenciales de intelección Ortega señala que en la razón científica necesitamos la metáfora " para captar con líneas precisas y fuertes, ideas y realidades que, por no ser del mundo material externo, carecen de contornos precisos⁴³⁴".

Es decir, "para pensar nosotros mismos ciertos objetos difíciles", que no podemos "captarlos" *in modo recto*. Hay ciertos objetos "difíciles" - la psique, por ejemplo - en cuyo descubrimiento y entendimiento ha trabajado el hombre sin obtener resultados que señalen un claro progreso. Así pues, en estos casos, se entiende la dificultad de llegar al descubrimiento de tales realidades que, por no presentar a nuestra comprensión una apariencia precisa, no encuentran en la lengua un nombre capaz de designarlas directamente. Cuando, pues hablamos del "fondo del alma" la palabra "fondo", no significa "ciertos objetos difíciles ajenos al espacio y a lo corpóreo, donde no hay superficies ni fondos". Cuando decimos "rojo" nos referimos, desde luego, y sin intermediario alguno al color así llamado⁴³⁵. En cambio, al decir del alma que tiene "fondo" nos referimos "primariamente al fondo de un tonel o cosa parecida, y luego, desvirtuando esta primera significación, extirpando de ella toda alusión al espacio corporal, la atribuimos a la psique. Para que haya metáfora es preciso que nos demos cuenta de esta duplicidad. Usamos un nombre impropriamente a sabiendas de que es impropio⁴³⁶".

⁴³³ ORTEGA Y GASSET, J., "Las dos grandes metáforas", *op.cit.*, p. 390.

⁴³⁴ Véase MORÓN ARROYO, C., *El sistema de Ortega y Gasset*, *op.cit.*, p. 390

⁴³⁵ Véase ORTEGA Y GASSET, J., "Las dos grandes metáforas", *op. cit.*, pp. 381-382.

⁴³⁶ ORTEGA Y GASSET, J., *Ibidem*.

Sin embargo, hay una pregunta clave aquí: ¿Por qué usamos un nombre impropriamente, bautizando una realidad que resulta difícil para nuestro entendimiento? "Si ese llamado "fondo del alma"- dice Ortega- fuese cosa tan clara ante nuestra mente como el color rojo, no hay duda de que poseeríamos un nombre directo y exclusivo para designarlo. Pero es el caso que no sólo nos cuesta trabajo labrarlo, sino también pensarlo. Es una realidad escurridiza que se escapa a nuestra tenaza intelectual". Aquí empezamos, pues, a comprender la importancia del *segundo uso* de la metáfora en el conocimiento, uso que es más profundo y esencial. La palabra "fondo" más lejana del espectador, se refiere, propiamente a algo más hondo, más lejano (tonel, horizonte, pozo, sima); así, a través de este significado propio, se designa con tal palabra lo más profundo que hay dentro de la psique de un hombre. La palabra "fondo" no tiene un significado espacial; se utiliza indirectamente, *in modo oblicuo* para significar situaciones espirituales donde no hay fondo en rigor. Usamos la palabra de un modo impropio y tenemos conciencia de su duplicidad⁴³⁷. Así pues: la percepción y el pensamiento humano actúan de lo fácil a lo difícil, es decir, van como adiestrándose en el percibir y en el entender; vemos mejor lo que es variable, lo que se mueve que lo que permanece o parece ser estático. Percibimos las variaciones, las diferencias antes que las semejanzas. A este respecto escribe Ortega:

"Como el perro husmea mejor la pieza cuando ésta se mueve, y al moverse envía al aire la nubecilla de su olor, así la percepción y el pensamiento captan mejor lo variable que lo constante... Por eso Aristóteles define la sensación como una facultad de percibir diferencias". Prende lo vario y lo mudadizo, pero no embota y ciega ante lo estable y lo permanente⁴³⁸".

Para superar la dicotomía entre realidad y verosimilitud, Goethe "paradójicamente y en un espíritu kantiano, dice que las cosas son diferencias que nosotros ponemos⁴³⁹". El silencio, una noción abstracta, "que no es nada por sí, es algo real para nosotros en cuanto es lo diferente, lo otro que es ruido⁴⁴⁰". Así pues, percibimos mejor las diferencias y antes que las semejanzas. No cabe duda de que cada cosa tiene una aptitud distinta (que lo diferencia de las otras) para ser pensado- aptitud que lo hace asequible en mayor o menor grado. Pues, resulta claro que la metáfora científica "es un procedimiento intelectual, por cuyo medio conseguimos aprehender lo que se halla más lejos de nuestra potencia conceptual. Con lo más próximo y lo que mejor dominamos, podemos alcanzar contacto mental con lo remoto y más arisco⁴⁴¹". La palabra procedimiento en castellano, significa:

1. Acción de proceder.
2. Método para ejecutar algunas cosas.

⁴³⁷ ORTEGA Y GASSET, J., *Ibidem*.

⁴³⁸ Véase ORTEGA Y GASSET, J., "Las dos grandes metáforas", *op. cit.*, p. 390.

⁴³⁹ ORTEGA Y GASSET, J., *op. cit.*, pp. 390-391

⁴⁴⁰ *Ibidem*.

⁴⁴¹ *Ibidem*.

Pues, con este "método" podemos conseguir aprehender lo que es más lejano "lo que se halla más lejos de nuestra potencia conceptual"⁴⁴². Ortega nos advierte que siempre nuestra potencia conceptual es deficiente y no capaz de "captar" y aprehender lo que es "remoto y más arisco". Seguro es, que en el lenguaje filosófico y científico la metáfora funciona como "un suplemento" a brazo intelectual del hombre "y representa, en lógica, la caña de pescar o el fusil"⁴⁴³. Pero, en todo caso, queda irresuelta la dicotomía entre realidad y verosimilitud que preexiste, formal e intrínseca "to the metaphorical device". La opinión de Ortega, no cabe duda ninguna, es que la metáfora- científica y poética, conteniendo a la vez elementos falsos y verdaderos- es por esta razón susceptible de alta traición. A este respecto observa R. Senabre:

"... Las imágenes venatorias son recurrentes en la prosa de Ortega en las metáforas que emplea; sin embargo- precisamente por la carga irracional e indómita que posee toda metáfora, quien las usa debe saber, como si duda sabía Ortega, que podía quedar atrapado entre sus redes, que la metáfora es susceptible de alta traición. ¿La metáfora como un fusil? ¿Herir la realidad con una metáfora? Sin duda las guerras serían menos sangrientas, aunque no estoy seguro que fueran menos dolorosas. Sabemos, por el uso recurrente de este tipo de imágenes, que lo que Ortega quiere referir es el momento de caza, la captura de la presa; pero es indudable que "fusil" reenvía también a un campo semántico de orden diverso: guerra, sangre, herida, sufrimiento, injusticia. Tampoco Ortega puede controlar sus propias metáforas. Pero quizá en esto consiste la "gracia" de las mismas"⁴⁴⁴.

Senabre lleva razón diciendo que Ortega no puede controlar sus propias metáforas, y así, nosotros como lectores de sus obras tenemos el beneficio de disfrutar la calidad y la "gracia" de su prosa filosófica y literaria. Sin embargo, hay que señalar aquí que la metáfora empleada por él, a lo largo de su obra, desempeña un papel suplementario, siendo "un suplemento" a su "brazo intelectual". Por ejemplo, la metáfora que utiliza en la obra "En torno a Galileo", diciendo que el hombre moderno es *como un naufrago* nadando siempre en pleno abandono, dentro de una mar de dudas⁴⁴⁵. Esta metáfora según nuestra opinión, es fundamental para el intérprete y el lector de la filosofía orteguiana por dos razones:

1. Funciona como un instrumento interpretativo y al mismo tiempo es

⁴⁴² *Ibidem*.

⁴⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴⁴ Véase SENABRE, R., *Lengua y estilo de Ortega y Gasset*, op. cit., pp. 194-196; y del mismo autor el prólogo a la edición del *Espíritu de la letra*, Cátedra, Madrid, 1983.

⁴⁴⁵ Véase ORTEGA Y GASSET, J., "En torno a Galileo", op.cit., pp. 9-164.

2. Un procedimiento intelectual por cuyo medio el lector puede aprender, que Ortega quería representar lo que a su modo de ver las cosas, está siempre más lejos de la potencia conceptual del hombre. El hombre moderno *como naufragio, el hombre naufragado* en la época de una crisis universal de los valores éticos y culturales, es una de las más básicas metáforas de su lenguaje filosófico y una clave para la comprensión de su *segunda navegación*⁴⁴⁶ (y de su filosofía vitalista y existencialista en general).

A tenor de lo dicho hasta ahora, surge la siguiente pregunta. ¿Por qué utilizamos la metáfora en la razón científica como "medio esencial de intelección"⁴⁴⁷? Ortega nos da la respuesta: Porque la realidad existencial del hombre es siempre al fondo *escurridiza* y no aceptamos a apresarla y expresarla de otro modo. Otro ejemplo: la vida humana como *duda*. Esta frase que parece como metáfora es - sin duda - oscura y ambigua. Sin embargo y según Ortega, la realidad de la vida humana es "escurridiza"; la verdad de la vida, como ya nos ha mostrado Nietzsche, es ella misma problemática y "escurridiza". Ortega para representar la situación existencial del hombre individual en la modernidad el cual muchas veces se siente perdido y *naufragado* en medio de las mil dudas que le rodean, utiliza el modo metafórico y dice *in modo oblicuo* que el ser humano no se siente en las épocas de crisis naufragado (nadando dentro de un mar de dudas). La metáfora funciona aquí como un elemento sustancial de la razón vital e histórica - es decir como un suplemento a brazo intelectual de remitir y de receptor. La metáfora es otro modo de *contar en directo* con las realidades "escurridizas". A este respecto Ortega, dice

"No son, pues, todos los objetos igualmente aptos para que los pensemos, para que tengamos de ellos, una idea aparte, de perfil bien definido y claro. Nuestro espíritu tenderá, en consecuencia, a apoyarse en los objetos fáciles y asequibles para poder pensar los difíciles y esquivos"⁴⁴⁸.

En estas líneas, se expresa un escepticismo con respecto a la capacidad cognoscitiva del hombre y, a la vez, una norma pedagógica (Descartes, Herbart, etc.). El espíritu humano para tener "una idea aparte, de perfil bien definido y claro", de una realidad siempre "escurridiza" se apoya en "objetos fáciles y asequibles, para poder pensar los difíciles y esquivos"; a este respecto la metáfora desempeña en la razón filosófica el siguiente papel: como "procedimiento intelectual" ayuda al filósofo a elaborar y aclarar sus propias ideas y a comunicar lo pensado a los lectores. En el siguiente fragmento Ortega va más lejos:

"No sólo necesitamos [la metáfora] para hacer, mediante un nombre, comprensible a los demás nuestro pensamiento, sino que la necesitamos inevitablemente para pensar nosotros mismos ciertos objetos difíciles.

⁴⁴⁶ Véase a este respecto: MCCLINTOCK, R., *Ortega as educator: an essay in the history of pedagogy*, UMI, Dissertation Services, Ann Arbor, Michigan, 1971, pp. 335 y ss.

⁴⁴⁷ ORTEGA Y GASSET, J., "Las dos grandes metáforas", *op. cit.*, p. 382.

⁴⁴⁸ ORTEGA Y GASSET, J., *op. cit.*, p. 391

Además de ser un medio de expresión, es la metáfora un medio esencial de intelección⁴⁴⁹.

No se trata, pues de hacer "comprensible a los demás nuestro pensamiento" sino de hacer pensable el límite, el confín, "lo que se halla más lejos de nuestra potencia conceptual". En esa tierra "lejana" donde el silencio solo proyecta su sombra, crece *la débil flor* de la metáfora. Necesitamos la metáfora, para ir más lejos, para pensar sin razonamientos "puros" ciertos "objetos difíciles". En estética- señala Ortega- "la metáfora interesa por su fulguración deliciosa de belleza. De aquí que no se haya hecho constar debidamente que la metáfora es una verdad, es un conocimiento de realidades⁴⁵⁰". Según Herman Paul, cuya obra *Principios der Sprachgeschichte* (1920) conocía Ortega:

- 1.- La metáfora "es precisamente algo que fluye necesariamente de la naturaleza humana y se impone, no sólo en la lengua poética, sino sobre todo también en el lenguaje coloquial popular, que tiende siempre al grafismo y la caracterización pintoresca".
- 2.- "La metáfora es uno de los medios más importantes para la creación de denominaciones de complejos de representaciones, para los que todavía no existen adecuadas. Pero su aplicación no se limita a los casos en que se da tal necesidad externa. También donde se dispone de una denominación ya existente, un impulso interior incita a preferir una expresión metafórica.
- 3.- "Es evidente que para la creación de la metáfora, en la medida en que es natural y popular, se recurre por lo general a aquellos círculos de presentaciones que tienen más vigor en el alma. Lo que está más alejado de la comprensión y el interés se hace más íntimo y familiar por medio de algo próximo. En la elección de la expresión metafórica se manifiesta, por tanto la diversidad individual del interés, y en el conjunto de las metáforas que han llegado a ser usuales en la lengua se reconoce qué intereses han sido especialmente poderosos en el pueblo⁴⁵¹".

Así, las expresiones metafóricas que pertenecen al fondo común de la lengua de un pueblo, son sin duda las que han evocado para el conjunto de los hablantes un fuerte y especial interés. Los puntos que nos interesan aquí, tanto en Herman Paul como en Ortega son los siguientes:

- 1.- La metáfora es uno de los medios de denominaciones de complejos de representaciones para los que todavía no existen designaciones.
- 2.- La expresión metafórica surge desde dentro de "un impulso interior".

⁴⁴⁹ *Op. cit.*, p. 390.

⁴⁵⁰ *Op. cit.*, p. 383. Véase a este respecto el trabajo de GARCÍA ALONSO, R.: *El naufrago ilusionado. La estética de José Ortega y Gasset*, Madrid, Siglo XXI, 1997, pp. 129 y ss.

⁴⁵¹ Véase PAUL, H., *Principien der Sprachgeschichte*, (5ª Ed.). Halle a.s. 1920, pp. 94-95.

- 3.- Se impone "no sólo en la lengua poética, sino sobre todo también, en el lenguaje coloquial popular".
- 4.- En el enunciado metafórico "lo que está más alejado de la comprensión y el interés se hace más intuitivo y familiar por medio de algo próximo".

Ortega tiene la misma opinión que Herman Paul según la cual "en la elección de la expresión metafórica se manifiesta la diversidad individual del interés" pero sus referencias a los usos de las metáforas es el lenguaje coloquial popular son escasas. En 1925, profundizando en el segundo uso de la metáfora (como medio esencial de intelección) va a explicar que cuando se expresa algo se necesita algo patente, es decir presente, y algo que está latente, es decir, ausente

"Para que haya expresión -escribe- es menester que existan dos cosas: una, patente, que vemos; otra, latente, que no vemos de manera inmediata, sino que nos aparece en aquella".

El juego metafórico, pues, consiste en expresar lo ausente mediante lo presente. En esa evolución, la palabra que oímos

"no pretende absorber nuestra atención sobre esto que ella es, sobre ella misma como sonido, sino al contrario, nos invita a que reparemos en ella tan sólo lo preciso para que la entendamos... siempre, en la expresión, la cosa expresiva se sacrifica espontáneamente a la cosa expresada, la deja pasar al través de sí misma⁴⁵²".

Así, las palabras expresadas *in modo indirecto*, suenan, como "místicas ampolluelas que viven revoloteando de labios en oídos, y en el aire intermedio se quiebran, derramando sus esencias interiores e impregnando la atmósfera con la materia trascendente de las ideas". Toda intimidad y sobre todo "la intimidad humana- vida, alma, espíritu- es inespacial". Para manifestarse, le es forzoso "cabalgar la materia, trasponerse o traducirse en figuras de espacio". Podemos decir, que "todo fenómeno expresivo implica una transposición; es decir, una metáfora esencial⁴⁵³". Ese sacrificio del medio expresivo a lo expresado constituye también un morir que sin embargo se deja sentir en la reveberación sentimental que la metáfora como "procedimiento intelectual" provoca⁴⁵⁴. Refiriéndose al actor, Ortega, nos dice que es preciso:

⁴⁵² Véase ORTEGA Y GASSET, J., "Sobre la expresión fenómeno cósmico", *Obras completas*, Vol. II, p. 578.

⁴⁵³ ORTEGA Y GASSET, J., *op.cit.*, p. 579.

⁴⁵⁴ ORTEGA Y GASSET, J., "Personas, obras, cosas". *Obras completas*, Vol. I, p. 571.

"que deje que ser lo que es hoy, mero realizador de una obra escrita, y se convierta en otra cosa" o mejor dicho "en mil cosas,...haciendo de su cuerpo elástico una metáfora universal⁴⁵⁵".

Que un rostro o un cuerpo deje a no traslucir lo psíquico con mayor o menor facilidad apoya el carácter del cuerpo como metáfora. Esto significa que a la propia corporalidad del sujeto le cabe actuar como metáfora de movimientos psíquicos.

En conclusión: el poder de la metáfora, según Ortega y Ricoeur es "el poder de proyectar y revelar un mundo nuevo⁴⁵⁶". Por eso la metáfora "es una verdad" y "un conocimiento de realidades⁴⁵⁷", la herramienta adecuada a todo entendimiento que encauce su trayectoria al descubrimiento de una verdad. Sin embargo, existen diferencias fundamentales entre la metáfora utilizada por la poesía y la metáfora que utilizan los filósofos, los psicólogos y científicos. Teniendo en cuenta que la poesía, según Ortega, "es metáfora", esto implica que "en una de sus dimensiones" [la poesía] en cuando "conocimiento de realidades", es "investigación" y descubrimiento de "hechos tan positivos, como los habituales en la explotación científica⁴⁵⁸". Poesía y ciencia, pues, quedan situadas en la misma línea que ha de conducir al descubrimiento y al conocimiento del mundo de la vida y de su naturaleza, al descubrimiento del ser de las cosas en el mismo instrumento, la metáfora. Pero aquí surge la pregunta: ¿Coincide la metáfora poética con aquella de que hace uso la ciencia? La respuesta que nos da Ortega es clara; hay una diferencia fundamental en la utilización que de la metáfora hacen la poesía y la ciencia: "como dos instancias enemigas, la poesía aplaude lo que la ciencia vitupera. Y el caso es que ambas tienen razón. La una tomaría de la metáfora justamente lo que la otra deja". La poesía, ya lo hemos señalado, al usar de la metáfora, afirma la identidad total entre dos objetos que son sólo parcialmente idénticos.

El hecho de que la metáfora aproveche la identidad parcial de los objetos para afirmar esta identidad es, según Ortega, una falsedad necesaria⁴⁵⁹. En esta falsedad consiste el valor poético. En la poesía, pues "la metáfora empieza a irradiar belleza donde su porción verdadera concluye⁴⁶⁰". En este ensayo, Ortega, afirma que la metáfora surge de una falsa identificación; es decir, de la identificación *in modo oblicuo*, de dos objetos reales, mientras que en 1914 (en el "Ensayo de estética..."), la metáfora se comprendía como construcción de un objeto bello. A la inversa a la poesía, la ciencia abstracta de los demás los elementos idénticos de dos cosas, y forma la metáfora, afirmando la identidad de tales cosas, referida a las partes de ellas en que realmente se da. Para aclarar esta diferencia fundamental entre los dos usos, Ortega toma un ejemplo de la obra de Lope de Vega, el siguiente:

Verás bañarse el aire en varias fuentes,

⁴⁵⁵ Véase "Elogio del Murciélago", *Obras completas*, Vol. II, p. 327.

⁴⁵⁶ Véase, P. RICOEUR, "La metáfora viva", *op. cit.*, p. 131.

⁴⁵⁷ ORTEGA Y GASSET, J., "Las dos grandes metáforas", *op. cit.*, p. 393.

⁴⁵⁸ *Ibidem*.

⁴⁵⁹ *Ibidem*.

⁴⁶⁰ *Op. cit.*, p. 393.

cuyos resortes siempre diferentes,
siempre parecen unos,
que en las lanzas de cristal hieren
el cielo,
en diluvios de aljófares el suelo,
o en más lentos cristales⁴⁶¹
discurrir crespos suspenderse iguales.

En este fragmento, el gran poeta ve "los surtidores como lanzas de cristal. Pero es evidente que los surtidores de las fuentes no son lanzas de cristal". Sin embargo, las aspiraciones que mediante el uso de la metáfora produce el poeta, nos hacen ver el surtidor de la fuente como una lanza de cristal. En la realidad "un surtidor y una lanza de cristal son dos objetos concretos". Cabe mencionar aquí que "concreto es todo objeto que puede ser percibido separadamente". Por el contrario "un objeto abstracto sólo puede ser percibido junto a otros". Así pues:

"el color es un objeto abstracto, porque se verá extendiéndose por una superficie, grande o mínima, de esta u otra forma. Viceversa, la superficie sólo es visible si tiene algún color. Color y superficie están, pues, condenados a vivir siempre juntos; no se da nunca el uno sin el otro, no existen separados, aunque son diferentes. Nuestra mente, con algún esfuerzo, consigue producir entre ellos una separación virtual, este esfuerzo se llama abstracción. Se abstrae de uno para que quede el otro virtualmente aislado y entonces se le diferencie bien del primero⁴⁶²".

Los objetos concretos son compuestos de objetos más elementales y abstractos. Así "la lanza de cristal contiene, entre otros muchos ingredientes, cierta forma y cierto color; contiene un ímpetu, para herir que le llege de un brazo. Parejamente, del surtidor podemos abstraer su forma, su color y su ímpetu ascendente que le llega de la presión hidráulica⁴⁶³". Observando que entre el surtidor y la lanza existen elementos abstractos comunes como forma, color, ímpetu podríamos decir que si se afirmaba esa identidad parcial, el resultado sería una verdad científica, como en el caso de Newton que afirmaba la identidad del comportamiento de los astros y de ciertos números. A este respecto observa Ortega: "un astro y un número son cosas bien distintas. Sin embargo, cuando Newton formula la ley de gravitación diciendo que los cuerpos ponderan los unos hacia los otros en razón directa de las masas e inversa del cuadrado de las distancias, no hace sino descubrir la identidad parcial, abstracta, que existe ente las luminarias celestes y una serie de números. Aquellas se comportan entre sí como éstos entre sí. El pitagórico que apoyándose en ello concluye: "luego los astros son números" habría

⁴⁶¹ *Ibidem.*

⁴⁶² *Ibidem.*

⁴⁶³ *Ibidem.*

añadido a Newton lo mismo que Lope de Vega añade a la efectiva, aunque parcial identidad entre las lanzas de cristal y los surtidores de las fuentes". Pues, "si tomamos enteros surtidor y lanza, veremos que se diferencian en muchas cosas; pero si tomamos sólo esos tres elementos abstractos, encontraremos que son idénticos. Forma, color y dinamicidad son los mismos en el surtidor y en la lanza afirmar esto es rigurosamente científico, es expresar un hecho real: la identidad entre parte del surtidor y parte de la lanza⁴⁶⁴". A tenor de lo dicho antes tenemos que:

- 1.- Mediante el uso de las metáforas en la poesía se afirma la identidad total entre dos objetos, (surtidor/lanza), que son parcialmente idénticos. En el uso del enunciado metafórico en la poesía, pues, tomamos "enteros surtidor y lanza" y así se entiende "que se diferencian en muchas cosas".
- 2.- Si tomamos sólo sus elementos comunes (forma, color, ímpetu) elementos que son abstractos- con el uso metafórico afirmamos la identidad del surtidor y lanza (identidad que se refiere a las partes de dos objetos en las que realmente se da). Puesto que lo concreto puede ser percibido separadamente, y lo abstracto, en cambio, solo por referencia a otros objetos, entendemos por qué nuestra mente, mediante un esfuerzo, abstrae la naturaleza de uno de ellos y realiza una separación virtual respecto del otro; así establece una diferenciación entre ambos. De aquí podríamos concluir que "la metáfora poética insinúa la identificación total de las cosas concretas" mientras que con el uso de la metáfora in modo recto o científico se expresa solo "un hecho real: la identidad entre parte del surtidor y parte de la lanza" o "la identidad entre las partes abstractas de dos cosas⁴⁶⁵".

Cabe señalar aquí que la metáfora, como se usa en la ciencia, resulta algunas veces más deficiente y menos vital de la metáfora poética. La estructura que la metáfora de Lope (las fuentes "que lanzas de cristal hierren el cielo") es idéntica a la del ciprés "espectro de una llama muerta". Ambas sustituyen cosas por cosas, sustantivos por sustantivos. Pero en la poesía moderna de Juan Ramón Jiménez y Yorgos Seferis, encontramos tipos de metáfora más complicadas (véase en la segunda parte de este trabajo); no se sustituye siempre sustantivo por sustantivo, y muchas veces la metáfora es expresión de sensaciones y reacciones de los poetas ante fenómenos psicológicos o sociales más complicados. En la poesía moderna de T.S. Eliot y de Y. Seferis las metáforas no son simples sustituciones de algunas palabras por otras. Especialmente en la poesía surrealista, muchas veces, dentro de los enunciados y de las tensiones que se crean entre las palabras vinculadas de manera absurda; emergen nuevas significaciones que abarcan a todos los enunciados. Algunas veces, al ser las metáforas expresiones nuevas, no sustituyen a ninguna realidad concreta sino que son creaciones puras. En ese sentido podemos estar de acuerdo con P. Ricoeur que dice que la metáfora "es una innovación semántica que no tiene estatuto de lenguaje establecido y que

⁴⁶⁴ *Ibidem.*

⁴⁶⁵ *Op. cit.*, p. 393.

sólo existe en virtud de la atribución de un predicado inhabitual o inseparable⁴⁶⁶", es decir, metáfora viva. El valor poético de la metáfora, pues, como quedó apuntado anteriormente, radica en la porción de falsedad que incluye la exageración de la identidad parcial de dos objetos. Por un lado, la metáfora poética- como veremos- analizando las metáforas de J.R.J. y Y. Seferis "empieza a irradiar belleza donde su porción verdadera concluye" y por otro, no hay "sin un descubrimiento de identidades efectivas⁴⁶⁷". Como a un instrumento bivalente de naturaleza ambigua y prodigiosa atribuyen Ortega y Ricoeur a la metáfora poética una doble función:

1. La que produce un goce y un fulgor estético.
2. La que pone de manifiesto- como un hallazgo sorprendente- una parte efectiva de verdad.

Ya hemos dicho que por otro lado, y de una forma más específica, se refiere Ortega al uso de la metáfora en la razón física dándonos el ejemplo de la ley de la gravitación universal. Pero; ¿qué expresaba, según la interpretación orteguiana, esta ley? No otra cosa que la identidad parcial y abstracta entre una serie de números y el comportamiento de los astros: aquellos números se comportan entre sí de idéntica manera a como entre sí lo hacen dichos cuerpos. Como consecuencia de esto, Ortega observa que el pitagórico que dijese que los astros son números o el poeta que identifica surtidores y lanzas de cristal, van más allá de Newton; es decir, conocen intuitivamente que la metáfora poética como identificación total de dos cosas concretas, como "exageración" adquiere un valor poético. Al contrario de "la ley científica" que "se limita a afirmar la identidad entre las partes abstractas de dos cosas" la metáfora poética "insinúa la identificación total de dos cosas concretas⁴⁶⁸". Ahora bien, podemos ver que al atacar la razón física de Newton, Ortega, y tomando como "dado" que las leyes de la física se limitan siempre a afirmaciones de identidades ente las partes abstractas de las cosas, nos dice que ambas metáforas, la poética y la científica, se distinguen fundamentalmente en su génesis, en el momento de la producción del enunciado metafórico. Eso significa dos cosas:

1. Que en la metáfora poética partimos de la real identidad parcial entre dos cosas u objetos y desembocamos en la afirmación de la falsa total identidad entre los mismos.
2. Que en la metáfora científica, al contrario, partimos de la falsa identidad total, para llegar a la afirmación de la identidad parcial, vital y bueno para el arte verdadero.

En este sentido podríamos decir que, Ortega y Nietzsche, menospreciando los usos de las metáforas en la razón científica, coinciden con respecto a los usos excelentes en la razón

⁴⁶⁶ Véase a este respecto: I) WAHNÓN, S., "El significado de las metáforas", *op. cit.*, pp. 602-603; II) NOWOTTNY, W., *The Language Poets use*, Oxford Univ. Press, London, 1962, p. 72.

⁴⁶⁷ Véase ORTEGA Y GASSET, J., "Las dos grandes metáforas", *op.cit.*, p. 393.

⁴⁶⁸ ORTEGA Y GASSET, J., *op. cit.*, pp. 392-393.

poética: "...el psicólogo que habla del "fondo del alma sabe muy bien, escribe Ortega, que el alma no es tonel con fondo; pero quiere sugerirnos la existencia de un estrato psíquico que representa en la estructura del alma el mismo papel que el fondo de un recipiente. Al contrario que la poesía la metáfora científica va del más al menos. Afirma primero la identidad total, y luego la niega dejando sólo un resto...⁴⁶⁹". En este punto, Ortega nos dice que la metáfora científica no puede ir más allá puesto que la razón científica no puede alcanzar identidades totales, como se afirma con identidades parciales, es decir, no puede irradiar belleza como la razón poética. En resumidas cuentas: no hay metáfora poética sin un descubrimiento de identidades efectivas⁴⁷⁰, es decir, la tarea de la poesía es de un modo oblicuo la tarea de una investigación; hemos de concluir con Ortega que la poesía moderna tiene una nueva dimensión en cuanto a la investigación y descubrimiento de hechos positivos. Pero los hechos que interesan a la poesía no son de la misma naturaleza que los hechos científicos aunque "tan positivos como los habituales en la explotación científica". La metáfora poética o científica "nos permite dar una inexistencia separada a los objetos abstractos menos asequibles. De aquí que su uso sea tanto más ineludible cuanto más nos alejamos de las cosas que manejamos en el ordinario tráfico de la vida⁴⁷¹". A este respecto, Ortega, acercando a Aristóteles nos dice:

- 1.- Para construir enunciados metafóricos, el poeta o el escritor se aleja de las cosas que se manejan por la mayoría de los hombres en el ordinario tráfico de la vida.
- 2.- La excelencia del enunciado metafórico consiste en que sea claro y vital y no de baja cualidad como algunas veces el enunciado metafórico en la ciencia.

La metáfora, es poética o "noble", en cuanto se aleja "de lo vulgar", usando "voces peregrinas" (por ejemplo la metáfora de Lope antes comentada). Como el Estagirita, el filósofo español señala extrañas palabras que usan los poetas, es decir, las metáforas y todo lo que en una razón vital "se aparta de lo usual⁴⁷²". Sin embargo, hay un problema de índole hermenéutico y cognoscitivo a la vez no discutido hasta ahora, el problema de las relaciones existentes entre los sujetos que conocen y los objetos conocidos (problema filosófico, estético y literario⁴⁷³). Lo trataremos en el siguiente apartado con respecto al tema de la metáfora y su "historia" en el pensamiento filosófico y estético.

⁴⁶⁹ *Ibidem*.

⁴⁷⁰ *Op. cit.*, p. 393.

⁴⁷¹ *Ibidem*, p. 387.

⁴⁷² Véase ARISTÓTELES, *Poética*, 14582, 18-23.

⁴⁷³ Véase ORTEGA Y GASSET, J., "Las dos grandes metáforas", *art. cit.*, p. 398.

1.5 *Castor y Poelux o conciencia, filosofía y metáfora.*

Recurriendo a la historia del pensamiento antiguo y tradicional, Ortega nos habla de la vivencia de las metáforas que se refieren a dos formas de interpretar la relación existente entre el sujeto que conoce y los objetos conocidos. Poéticamente desdeñables, las dos metáforas han contribuido a clarificar y resumir la relación sujeto que conoce/objeto conocido, según se interpretaba, respectivamente, en las épocas antigua, medieval y moderna. Meditando sobre esta relación, en 1924, trata este problema ambiguo con la siguiente hipótesis de trabajo o *frangstellung*: "¿Cómo puede estar en la mente o conciencia del sujeto, que es inextensa o incolora, un objeto- el objeto conocido- con características antagónicas a esta?" Tomando el ejemplo de la sierra de Guadarrama nos dice que, al verla, "se funden en uno el sujeto vidente y el objeto visto. "¿Cómo explicar esto sin referencias a la conciencia, a este "objeto universal, ubicuo y omnipotente?" Es seguro que "no podemos hablar de cosa alguna que no se halle en relación con nosotros y esta su relación mínima con nosotros es la relación consciente. Los dos objetos más distintos que quepa imaginar tienen, no obstante, la nota común de ser objeto para nuestra mente, de ser objetos para un sujeto"; es decir, hay siempre "un objeto que va incluido en todos los demás, que está en ellos como su parte e ingrediente". Este "objeto universal ubicuo, omnipresente, que dondequiera se halle otro objeto hace su inevitable presentación, es lo que llamamos conciencia"⁴⁷⁴". En este fragmento el filósofo español estando de acuerdo con sus maestros H. Cohen y P. Natorp nos dice que:

- 1.- No podemos hablar de cosa alguna que no se halle en relación con nosotros, con el "yo ejecutivo", con nuestra conciencia. El mundo exterior tiene sentido sólo en cuanto mundo referente a la conciencia.
- 2.- Es o no referente a las cosas es una abstracción. En pocas palabras podemos hablar de las cosas, de nuestro derredor si aceptamos:
 - a.- Que "el mundo exterior no existe sin mi pensarlo".
 - b.- Que "el mundo exterior no es mi pensamiento" y "yo no soy teatro ni mundo- soy enfrente a este teatro, soy con mundo", es decir, "yo soy yo y mi circunstancia"⁴⁷⁵". Pues, cada objeto tiene sentido para los neokantianos maestros de Ortega si es objeto para nuestra mente⁴⁷⁶". Es decir, objeto para un sujeto cognitivo. Dada esta situación, señala Ortega: "se comprende que nada haya más difícil de concebir, percibir, describir y definir que ese fenómeno universal, ubicuo, omnipresente: la conciencia, irá, así pues, incluida, como anejo inevitable, en todo otro fenómeno, monótonamente, indefectiblemente, sin que se ausente nunca. Si, merced a que la humedad se da más veces

⁴⁷⁴ *Op. cit.*, p. 388.

⁴⁷⁵ Véase ORTEGA Y GASSET, J., ¿Qué es la filosofía?, *Obras completas*, Vol VII, pp. 401-403.

⁴⁷⁶ ORTEGA Y GASSET, J., "Las dos grandes metáforas", *art. cit.*, p. 388.

junto a lo frígido de lo húmedo, ¿Cómo llegar a determinar lo que es el aparecer, la conciencia? Si en algún caso es ineludible metáfora no hay duda que será en este⁴⁷⁷".

Este fenómeno universal "de la relación entre sujeto y objeto" escribe "sólo podrá concebirse comparándolo con alguna forma particular de las relaciones entre objetos⁴⁷⁸". En todos los casos "el resultado será una metáfora⁴⁷⁹". Pero con el uso de las metáforas en el discurso científico "corremos siempre el riesgo de que, al interpretar el fenómeno universal por medio de otro particular más asequible, olvidemos que se trata de una metáfora científica e identifiquemos como en poesía lo uno con lo otro⁴⁸⁰". Según el filósofo español "el desliz en este asunto es sobremanera peligroso, porque de la idea que nos formemos de la conciencia depende toda nuestra concepción del mundo, de la cual, a su vez, depende nuestra moral, nuestra política, nuestro arte. He aquí [concluye Ortega] que el edificio integro del universo y de la vida viene a descansar sobre el menudo cuerpo aéreo de una metáfora" (coincidencia con Nietzsche⁴⁸¹). Nótese que Ortega no cambia de opinión; desde sus primeros escritos hasta la época que se ocupa más sistemáticamente de meditar sobre el problema epistemológico de la metáfora, cree que:

- 1.- El universo de la razón científica y poética está construido con metáforas.
- 2.- Que no hallamos en la historia de la literatura y del pensamiento humano otra cosa que metáforas y
- 3.- Esa "flor imaginativa" [la metáfora], tan endeble y minúscula, forma "la capa incommovible de subsuelo, en que descansa la realidad nuestra de todos los días. Recurriendo al pasado filosófico, intenta reconstruir la historia del pensamiento antiguo, medieval y moderno- desde Grecia hasta Descartes, al hilo de las grandes metáforas, "poéticamente mínimas⁴⁸²". A este respecto él mismo dice: "... las dos mayores épocas del pensamiento humano- la Edad Antigua, con su prolongación medieval y la Edad Moderna que inicia el Renacimiento- han vivido de dos símiles: como Esquilo diría, de la sombra de dos sueños. Estas dos grandes metáforas de la Historia de la Filosofía son poéticamente consideradas, de un rango mínimo. El poeta más modesto- como por ejemplo Juan Ramón Jiménez- las desdeñaría". La primera metáfora domina la edad antigua y su prolongación medieval; la segunda, la época moderna desde Descartes, Galileo etc., desde el Renacimiento. En el mundo griego se recurría a la metáfora de sello y de la tabla cerina y sigue Ortega

⁴⁷⁷ ORTEGA Y GASSET, J., *Op. cit.*, p. 389.

⁴⁷⁸ *Op. cit.*, p. 390.

⁴⁷⁹ *Op. cit.*, p. 391.

⁴⁸⁰ *Ibidem.*

⁴⁸¹ I) ORTEGA Y GASSET, J., *op.cit.*, p. 391; II) NIETZSCHE, FR., *Kritische Studienausgabe*, Vol. I, *op. cit.*, p. 880.

⁴⁸² Véase MARÍAS, J., Ortega * circunstancia y vocación, *op. cit.*, p. 277.

utilizando una argumentación neokantiana y esforzándose en minar el edificio del antiguo pensamiento realista y materialista:

"para el hombre antiguo cuando el sujeto se da cuenta de un objeto, entra con este en una relación análoga a la que media entre dos cosas materiales cuando chocan, dejando la una su huella en la otra. La metáfora del sello que imprime en la cera su impronta delicada instálase, desde luego, en la mente helénica y va a orientar durante siglos y siglos todas las ideas de los hombres⁴⁸³".

Aquí, condena el pensamiento antiguo como deficiente, es decir, incapaz de concebir otra cosa que objetos materiales. La antigua concepción del mundo se valora por Ortega como deficiente porque el sujeto se menosprecia, siendo solo una cosa, una cosa más, entre las muchas cuya totalidad constituye el cosmos. El "yo" es menospreciado, una noción inexistente y la ética antigua está lo mismo debajo de una concepción "realista" del mundo - la persona se acomoda a las leyes de la naturaleza. A este respecto escribe:

"El "yo" no tiene gran papel en la noción antigua del mundo. Los griegos no usaban nunca tal palabra en su filosofía. Platón prefiere hablar de "nosotros" esperando que de la unión naciera la fuerza. Paralelamente el griego y el romano buscarán la norma de la conducta, la ley ética, en una acomodación de la persona al cosmos. El estoico, que resume la tradición clásica, lo espera todo de vivir "conforme a la naturaleza", como la naturaleza", como la naturaleza entera e imposible. El yo, mano implorante de ciego -Aristóteles dice que el alma es como una mano- tiene que ir palpando las vías del universo para hacer de ellas cauce de su humilde carrera⁴⁸⁴".

Ya conocemos que la filosofía griega era durante toda la ruta intelectual de Ortega objeto de un constante interés porque la veía como "piedra de toque para el intelectual:

"Grecia- escribía- es una piedra de toque para el intelectual. El sonido que emite su alma al chocar con ella nos revelará sus propias cualidades, que se compone como un comediante, una especie de "primer galán" o si, por el contrario, es un hombre de intuiciones directas, ansioso de sumergirse en las cosas y de salir de sí mismo para ir a los

⁴⁸³ ORTEGA Y GASSET, J., "Las dos grandes metáforas", *art. cit.*, p. 398.

⁴⁸⁴ ORTEGA Y GASSET, J., *op.cit.*, p. 399.

objetos y volver de ellos como el buzo, sucio, cansado y cubierto de algas y de auténtica vegetación abisal⁴⁸⁵".

Muchas veces, el propio Ortega "ansioso" como los griegos "de sumergirse en las cosas", medirá sus armas con el pensamiento griego, como prueba su interés por esta filosofía, poesía y literatura. El hombre antiguo en Grecia "que hace frases" metafóricas o no, "que toma actitudes" entiende su conciencia como impresión del objeto externo al sujeto. Ansioso de sumergirse en las cosas es un realista que considera que *mente* y *objeto* tienen existencias separadas y que sólo cuando se cruzan tiene lugar la impresión:

"para el hombre antiguo- señala Ortega- cuando el sujeto se da cuenta de un objeto entra con éste en una relación análoga a la que media entre dos cosas materiales cuando chocan, dejando la una su huella en la otra. La metáfora del sello que imprime en la cera su impronta delicada instálase, desde luego, en la mente helénica y va a orientar durante siglos y siglos todas las ideas de los hombres".

Ya en el Theetetos, de Platón,

"se habla del ekmageion, de la tabla ceriia, donde el escriba deja grabadas con su estilete las huellas literales. Y esta imagen repetida por Aristóteles - sobre el alma, libro III, Capítulo IV- va a repercutir a lo largo de toda la Edad Media, y en París y en Oxford, en Salamanca y en Padua, durante centurias, los maestros van a inyectarlo en una legión de juveniles cabezas⁴⁸⁶".

Según esta interpretación, sigue Ortega,

"sujeto y objeto se hallarían en el mismo caso que dos cosas corporales cualesquiera. Ambos existen y perduran independientemente uno de otro y fuera de la relación en que algunas veces entran. El objeto que vemos existe antes de ser visto, y sigue previviendo cuando ya no lo vemos; la mente sigue siendo mente, aunque no piense ni vea nada cuando mente y objeto se tropiezan, deja éste en aquélla su traza impresa. Conciencia es impresión⁴⁸⁷".

Aquí termina la meditación Orteguiana sobre la primera metáfora u originaria "desde la cual se va a organizar la interpretación antigua de la realidad que se perpetúa a lo largo de la

⁴⁸⁵ Véase, "*Espíritu de la letra*", *Obras completas*, Vol.III, p. 533.

⁴⁸⁶ Véase: I) ORTEGA Y GASSET, J., "Las dos grandes metáforas", *art. cit.*, p. 398. II) PLATÓN, *Theeteto*, p. 191 c; III) ARISTÓTELES, *De Anima*, III, Cap. IV, 429 b, 31.

⁴⁸⁷ ORTEGA Y GASSET, J., "Las dos grandes metáforas", *art. cit.*, p. 398.

Edad Media- y todavía pretende arrebatarnos muchas veces⁴⁸⁸". Examinando lo que nos dice Ortega observamos que:

- 1.- Según los griegos, partidarios del realismo y materialismo la realidad existe independiente de la intencionalidad de los sujetos: el objeto que vemos existe antes de ser visto y sigue perviviendo cuando ya no lo vemos.
- 2.- La mente del sujeto sigue siendo mente, aunque no piense ni vea nada.
- 3.- Cuando mente y objeto se tropiezan, deja éste en aquella su traza impresa, y el resultado es la consciencia como reflejo o impresión.

Conciencia, pues, según los griegos - y la interpretación orteguiana- en el mundo antiguo, significaba un reflejo de la realidad exterior (de un objeto) en la mente de un sujeto cognoscitivo. La palabra impresión significa en castellano acción y efecto de imprimir⁴⁸⁹. El verbo imprimir en el griego clásico (tipóno, apotipóno) significa una acción como de la impresión (apo-typosis) del sello en la cera. Pues, según Ortega, la consciencia era el efecto de un imprimir, de un reflejo; (véase el esquema siguiente):

Sello = acción de imprimir / apo-typosis = cera

Objeto real = reflejo o impresión / en- typosis = mente

Impresión de la realidad = relación entre (s) y (obj.) (mente = cosa real).

Cosa (realidad) = realismo

Esta doctrina realista, según Ortega, "entiende la consciencia o relación entre sujeto y objeto como un suceso real, tan real como pueda serlo el choque entre los cuerpos. Por eso se ha llamado realismo. Ambos elementos son igualmente reales, la cosa de un lado, la mente de otro, y real es el influjo de aquella en esta⁴⁹⁰". A primera vista, "esta actitud es imparcial"; si aceptáramos "la posibilidad de que una cosa material (objeto) podría imprimirse en otra inmaterial (mente), esto significaría que trataríamos a éste como si fuese aquella, es decir, habría que "tomar en serio la comparación con la cera y el sello". De este modo el sujeto hubiera quedado "mal tratado". Según Ortega y J. Marías en esta actitud se ve "el materialismo que perdura en el seno de todas las filosofías de inspiración "realista" y aristotélica, por muy "espiritualistas" que "se llamen⁴⁹¹". En pocas palabras: analizando el uso de la metáfora en el antiguo pensamiento y rechazando la actitud realista y materialista antes del mundo y de la consciencia, Ortega concluye que los griegos habían crucificado el sujeto creyendo que:

⁴⁸⁸ Véase MARÍAS, J., Ortega * Circunstancia y vocación, *op. cit.*, p. 278.

⁴⁸⁹ Véase, *Diccionario básico de la lengua española, op. cit.*, p. 254.

⁴⁹⁰ ORTEGA Y GASSET, J., "Las dos grandes metáforas", *op.cit.*, p. 398.

⁴⁹¹ Véase, MARÍAS, J., Ortega *circunsancia y vocación, *op. cit.*, p. 278.

1. "Ser" quiere decir hallarse una cosa entre las otras" que existen apoyándose unas en otras hasta formar la gran arquitectura del universo".
2. Que "el sujeto no es más que una de tantas cosas, inmersa en el gran "mar de ser" y
3. Que la conciencia "es un pequeño espejo, donde el contorno se refleja nada más"⁴⁹².

Esta es la primera metáfora; Ortega la rechaza como interpretación del mundo. Resulta inadecuada porque no se compadece con la evidencia de los hechos. En el conocimiento, según su opinión, no se ve la huella del objeto conocido en la mente del sujeto cognoscente, al mismo modo que quedaba grabada la huella del sello en la cera. A partir del Renacimiento (con Descartes) se afirma que no podemos estar seguros de que existan los objetos fuera de la conciencia del sujeto y con independencia de ésta. La filosofía se atiene ahora a "lo seguro" y proclama que las cosas son solo pensamientos, es decir, estados del sujeto. Hablar ahora de objetos fuera de la conciencia es una suposición. En contra de esta inseguridad, R. Descartes con el "cogito..." proclama que las cosas son solo pensamientos. Con su proclamación "gira en redondo la interpretación de la conciencia". Siguiendo a sus maestros neokantianos, Ortega dice explicando esta inseguridad y dándonos uno de los fundamentos de su cartesianismo: "... hablar de que los objetos existen fuera y aparte de nuestra conciencia será siempre una aventurada suposición. No tenemos noticia auténtica de ellos sino cuando están en nuestra mente, cuando los vemos, imaginamos o pensamos. Dicho de otra manera: el hecho de que las cosas en algún sentido están en nosotros es indubitable. En cambio, siempre será dudosa, problemática, la existencia de las cosas fuera de nosotros. Querer aclarar el hecho indubitable por una suposición por un hecho, cuando menos dudoso, es un absurdo"⁴⁹³.

Como H. Cohen, Ortega niega "la existencia fuera de las cosas fuera de nosotros" y la afirma dentro de un marco de relaciones lógicas y vitales de la conciencia⁴⁹⁴. Por eso dice que la antigua metáfora resultaba ya inservible para la generación de Descartes y una nueva iba a desplazarla. ¿Pero cuál fue ésta y cuál fue su iniciador? Ortega señala que desde el punto de vista de Descartes, "la relación de la conciencia" tenía que recibir "una interpretación, opuesta a la antigua. Al sello y la tabla de cera sustituye una nueva metáfora: el continente y su contenido. Las cosas no vienen de fuera a la conciencia, sino que son contenidos de ella, son ideas. La nueva doctrina se llama idealismo"⁴⁹⁵. Mediante el "cogito...". Descartes "se resuelve a la gran innovación. La única existencia segura de las cosas es la que tienen cuando son pensadas. Mueren, pues, las cosas como realidades, para renacer sólo como cogitaciones. Pero los "pensamientos" no son más que estados del sujeto, del yo mismo, de "moi méme, qui ne suis qu'une chose qui pense"⁴⁹⁶. Desde este punto de vista "la relación de conciencia

⁴⁹² ORTEGA Y GASSET, J., "Las dos grandes metáforas", *op. cit.*, pp. 398-399.

⁴⁹³ Véase, "Las dos grandes metáforas", *op. cit.*, p. 399.

⁴⁹⁴ Véase IGGERS, G.G., *The German conception of history. The national Tradition of Historical Thought from Herder to the present.* (Rev. Edic.), Wesleyan University, 1983, pág. 145: "Cohen and his disciples by no means deny the existence of objective facts and events, but they understand these within the framework of the logical relations of consciousness".

⁴⁹⁵ Véase ORTEGA Y GASSET, J., "Las dos grandes metáforas", *op. cit.*, p. 393.

⁴⁹⁶ *Op. cit.*, p. 399.

tiene que recibir una interpretación opuesta a la antigua⁴⁹⁷". La conciencia, señala Ortega, "el darse cuenta, es un nombre genérico: hay muchas cosas de darse cuenta: ver, oír, fantasear, pensar", en que el objeto parece, en efecto, venir hacia el sujeto e impresionarlo". La Edad moderna que se inicia con Descartes "se fija" en el *cogito*, en la *imaginación*. En la conciencia imaginativa

"los objetos no parecen llegar a nosotros por su propio pie, sino que somos nosotros quienes los suscitamos. Basta que de ellos tengamos el humor para que de la más negra nada saquemos al potro centauro, y en un aire irreal de la primavera, cola y cernejas al viento le hagamos galopar sobre praderas de esmeraldas, tras de las blancas ninfas fugaces⁴⁹⁸".

Con la imaginación creamos y aniquilamos los objetos, los componemos y descuartizamos. Volviendo al objeto psíquico- la conciencia- notamos como carácter esencial su relación constante e íntima con el "yo"; con nosotros. Pues bien: "los contenidos de la conciencia no pudiendo venirlos de fuera... tendrán que emerger del fondo subjetivo". Por eso resulta claro que "conciencia es creación⁴⁹⁹". Los objetos más distintos que quepa imaginar - señala Ortega - "tienen, no obstante, la nota común de ser objeto para nuestra mente, de ser objetos para un sujeto". El fenómeno "conciencia" nunca puede aparecer referido a un sujeto, sino que, según su carácter esencial, se halla formando combinación con todos los demás. Es decir, todas las cosas están- en relación con un yo, y esta relación es la que constituye según H. Cohen y Ortega la conciencia, esto es, el hacerse un yo consciente de cuanto percibe. Así, la dificultad de definición de qué sea este "fenómeno universal", "ubicuo" y "omnipresente" la conciencia, se agranda. Este objeto difícil es el que hace imprescindible el procedimiento metafórico, porque esa relación problemática y constante entre sujeto y objeto ha de concebirse mediante "verdades" y "mentiras", es decir, mediante la comparación metafórica. Sin embargo, la metáfora psicológica, como la metáfora científica para ser viva, ha de utilizarse con una mayor precaución. Para la corriente alemana *Sturm und Drang*, conciencia significaba, sobre todo, creación. Goethe, Leibniz, Kant, Schopenhauer, Nietzsche, Diethe, todos exaltan la fantasía, la imaginación. Después de Nietzsche viene Ortega acentuando el carácter primordial del hombre en cuanto ser fantástico y ejecutivo. La preferencia "por la facultad imaginativa es típica de la época moderna⁵⁰⁰". Goethe "concede la palma del universo "a la eterna inquieta, eterna moza, hija de Júpiter, la Fantasía". Leibniz reducirá lo real a la Monada, que consiste puramente en un poder espontáneo de representar". Kant, como veremos en el apartado que sigue, "hará girar su sistema, como sobre un gozne, sobre la (*Einbildungskraft*), imaginación". Schopenhauer, gran maestro de Nietzsche, "nos dirá que es el mundo nuestra representación, la gran fantasmagoría, telón irreal de imágenes que proyecta el oculto apetito cósmico". Y Nietzsche, "joven no acertará a explicarse el mundo sino como juego escénico de un dios aburrido". Entretanto en la modernidad "el yo ha sido favorecido

⁴⁹⁷ *Ibidem*.

⁴⁹⁸ *Op. cit.*, p. 400.

⁴⁹⁹ *Ibidem*.

⁵⁰⁰ *Ibidem*.

por el más sorprendente cambio de fortuna⁵⁰¹". Leibniz "se atreve a llamar al hombre un petit Dieu". Fichte nos enseña "desmesurado como siempre" que "el yo es todo"⁵⁰². H Cohen nos dice que la conciencia es "*consciousnes as such*", pura comprensión, ("pure understanding"), y dentro de esta conciencia trascendental, el mundo entero es inmanente⁵⁰³. Siguiendo la doctrina de su maestro Ortega hace la crítica de la segunda metáfora y se propone fundar una tercera. ¿Cuál podría ser ésta? A tenor de lo dicho antes resulta muy claro que Ortega con su doctrina de la razón vital va más allá del realismo y del idealismo. Idealismo, racionalismo, materialismo y el positivismo del siglo XIX, "son enfermedades seculares" según el punto de vista filosófica: "Hay que abandonar el subjetivismo y el positivismo que "en verdad no es positivismo porque no se atiende simplemente a los hechos según se patentizan". Según la doctrina de la razón vital (en los principios de 1920) "hemos de aspirar a un sobrepositivismo", es decir, a una razón vital e histórica. De ahí, según J. Marías, "se deriva una tercera interpretación de la conciencia, la tesis básica que es hoy portadora de la viviente filosofía de la vida, que las palabras de Ortega enuncian por primera vez"⁵⁰⁴. ¿De qué se trata? ¿Existe realmente esta nueva metáfora, o es una ficción del discípulo de Ortega? Marías nos dice que literalmente es ésta:

"la conciencia- lejos de ser una relación de continente a contenido y el sujeto y el objeto una identidad- es una relación de exclusión; sujeto y objeto son incompatibles, son las dos cosas más distintas que pueda haber. El objeto y yo estamos el uno frente al otro pero el uno fuera del otro; inseparables uno del otro. La metáfora correspondiente a esta tercera interpretación- frente a la tabla cerina, que fue la primera y el vaso con su contenido, que fue la segunda - podía ser una de aquellas parejas de divinidades frecuentes en las mitologías mediterráneas, como Cástor y Pillux que llamaban *Dei consentes* y también *dei complices* y los dioses acordes que habían de nacer y morir juntos. De esta suerte, aparece duplicado el Universal. Salimos de la eterna monotonía del yo, donde todo aparecía incluso, y ante nosotros aparecen los objetos en una variedad infinita"⁵⁰⁵.

En este pasaje se repite la idea de H. Cohen que la conciencia "es una relación de exclusión". Cohen insistía en que objeto y sujeto son incompatibles, rechazando la noción de un mundo noumenal "the -thing- in -itself"⁵⁰⁶. La conciencia, en cuanto conciencia "as such", de Cohen esta conciencia trascendental del yo y del mundo, se transforma por Ortega en una

⁵⁰¹ *Ibidem*.

⁵⁰² Véase: I) ORTEGA Y GASSET, J., *op.cit.*, pág. 400. II) SMITH, W., *Fichte: The popular works of Johann gottlieb Fichte* (4 th. ed), 2 vols. London: Trubner, 1889; III) FICHTE, J.G., *The vocation of man*, trans. CHISHOLM, R.M., *The Library of Liberal Arts*, New York, 1956.

⁵⁰³ Véase IGGERS, G.G., *The German conception of history*, *op. cit.*, p. 145.

⁵⁰⁴ Véase MARÍAS, J., *Ortega *circunstancia y vocación*, *op. cit.*, p. 280.

⁵⁰⁵ Véase: I) MARÍAS, J., *op. cit.*, p. 280; II) *Anales de la Institución Cultural española*, I, pp. 175-176.

⁵⁰⁶ Véase a este respecto IGGERS, G.G., *The German Conception of history*, *op.cit.*, p. 145.

coexistencia del sujeto y objeto. Esto significa una eliminación del yo, de la conciencia. Pero Ortega quiere ser fiel a su maestro y acepta su doctrina fundamental⁵⁰⁷, según la cual sujeto y objeto son irreductibles y, a la vez, inseparables; mientras que el realismo antiguo hacia del yo *una cosa más*, y el idealismo y raciovitalismo cartesiano incluía toda la realidad en el *cogito* (en el yo pensante), el punto de vista raciovitalista de Ortega, con sus raíces neokantianas - a los que no se refiere Marías - afirma la coexistencia de sujeto y objeto (como *Dei consentis*) o reclama la frase pragmática *Yo soy yo y mi circunstancia*. El realismo - antiguo y moderno - acusado por Ortega - enseña que podemos comparar el sello con su impronta en la tabla cerina como dos "cosas equivalentes, cuando la realidad es que el sello me sería presente únicamente en su impronta. El idealismo de Descartes por su parte, suponía que, además del yo y el objeto, hay la conciencia como envolvente de su "contenidos". En realidad lo que hay - insistía Ortega desde 1914 - es el sujeto con la cosa o el yo como yo y mi circunstancia". Así pues, la tercera metáfora o interpretación es según Marías, la de Ortega⁵⁰⁸ la doctrina de la razón vital, que ve sujeto y objeto *en coexistencia*, en mutua interdependencia, o como *Dei consentes*. Esencialmente no se trata de una metáfora, sino de un *sistema de metáforas* que ayudan a la razón vital de Ortega a dar cuenta de toda la riqueza y complejidad que hay dentro de las estructuras de la vida social y cultural. Marías nos advierte que esta *tercera metáfora*, es decir, la razón vital de Ortega, "es la manera de pensar una realidad *difícil y huidiza*, aquella que se va a esforzar por conceptualizar Ortega a lo largo de su vida⁵⁰⁹". El más interesante elemento que nos ofrece Marías está en el siguiente pasaje:

"la metáfora cognoscitiva sabe que la coincidencia entre los términos es solo parcial lo cual, visto por otro lado, significa que necesita *integrarse* con lo que podríamos llamar las metáforas complementarias, hasta llegar a lo que yo propondría de nominar formalmente un *sistema metafórico* o repertorio de imágenes que se exigen y esclarecen recíprocamente. Cada una de ellas hace pensar en cierta dirección, y lleva el descubrimiento de un flanco de la realidad; pero la conexión de este con otros exige a su vez una nueva metáfora. Así, las ya enunciadas se completan en Ortega, ya en las últimas fechas con otra esencial, la de luz. La presunta "duplicación" del universo no es sino el punto de partida⁵¹⁰".

Marías señala, como Ortega, que el poder de la metáfora cognoscitiva es deficiente e introduce la idea de que esta metáfora necesita "integrarse con... las metáforas

⁵⁰⁷ Véase a este respecto: I) COHEN, H., *Logik der reinen Erkenntnis*, Part I: Der system der Philosophie, Berlín 1902; II) MOLINERO, J.L., "Cohen y el pueblo de los pensadores y poetas". En: Volubis, nº 4, (1996): 22-34; III) MORÓN ARROYO, C., "Las ciencias naturales como humanidades: Ortega y Hermann Cohen". En: MORÓN ARROYO, C. (Ed.), *Ortega y Gasset: un humanista para nuestro tiempo*, Pennsylvania: Aldeen, 1992, pp. 19-31; IV) PUCCI, D. "Ortega y Gasset e la dialéctica della ragione viviente tra neokandi scienze Morali e politiche, En *Atti dell'Accademia di Scienze Morali e politiche*, nº 102, 1991, pp. 33-56.

⁵⁰⁸ Véase, MARIAS, J., *Ortega * Circunstancia y vocación*, op. cit., p. 280.

⁵⁰⁹ MARIAS, J., *Ibidem*.

⁵¹⁰ MARIAS, J., *Op. cit.*, p. 281.

complementarias" para formar con ellas un *sistema metafórico*. No hay duda de que la conexión de una metáfora con otra exige una nueva metáfora en algunos casos. Todo esto lo que propone Marías es importante para una teoría de la metáfora, pero desgraciadamente no existe un *sistema metafórico* en la razón vital de Ortega. Según nuestra opinión en los escritos juveniles y maduros de Ortega, muchas metáforas se completan con otras esenciales pero esto no se hace sistemáticamente, sino poéticamente; es decir, Ortega con su talante literario muchas veces recurre a los usos y a las enunciados metafóricos conociendo muy bien que lo más importante en el discurso filosófico es la claridad, claridad que se exige por parte del lector. Pues, si el filósofo español recurre algunas veces en metáforas complementarias, esto no se hace sistemáticamente, sino *necesariamente*, surgiendo de la raíz misma de la duplicada constitución (ella la del filósofo y artista). Resumiendo lo que hemos dicho en este apartado podemos ver que con "las dos grandes metáforas" Ortega:

1. Nos expone cómo se ha usado de la metáfora en la historia del pensamiento antiguo y moderno.
2. Nos propone una *tercera metáfora* que *sensu stricto* no es una nueva metáfora, sino un nuevo modo de ver la relación del hombre con las cosas, ella de la doctrina del "perspectivismo" y de la razón vital. La metáfora es, para él, instrumento fundamental de *conciación*.
3. Meditando sobre las funciones de la expresión metafórica nos dice que éstas son varias: sugerir bellos mundos, reales o fantásticos (metáfora poética), clarificar conceptos de difícil aprehensión, denominar objetos nuevos (metáfora poética y científica), compendiar o resumir doctrinas (como hace él mismo utilizando metáforas).

Es obvio que esas varias funciones no se excluyen entre sí: al menos algunas de ellas pueden ser cumplidas por una sola y misma metáfora. Así ocurre con las inmensas metáforas que utilizó en las *Meditaciones del Quijote* y en otros escritos, y esto es lo importante que han visto algunos de sus críticos y sobre todo J. Marías⁵¹¹. Todo esto hasta el año 1924. Necesariamente las fórmulas más fundamentales de una filosofía, como la filosofía de Kant, de Nietzsche y de Ortega son *metafóricas* (por necesidad intrínseca). Nietzsche y Ortega, y antes de ellos Kant, recurrieron por una necesidad intrínseca al uso metafórico del lenguaje. Ya hemos tratado las influencias de Nietzsche sobre Ortega con respecto a la función y los usos de la metáfora en el lenguaje poético, filosófico y científico. Nuestro trabajo, pues,

⁵¹¹ Los siguientes estudios tratan el tema de la metáfora en ORTEGA: I) ABRIL, G., "Metaforismos". En *Balsa de la Medusa*, nº 15-17, (1990/91): 81-109; II) CLEMENTE, J.E., La metáfora de Ortega. En *Foro Político*, Vol. VI (1992): 59-67. III) CHAMICHO DOMÍNGUEZ, P.J. La teoría orteguiana de la metáfora". En: HEREDIA SORIANO, A., (Ed.), *Actas del VI Seminario de Historia de la filosofía española e Iberoamericana*. Salamanca: Universidad, 1990. Pp. 463-469; IV) MORENO DURO, M., Ortega y Gasset: metáfora, pensamiento, sentimiento". En: *Analecta Malacitana*, nº 16 (1993): 183-185; V) HERRERO SALGADO, F., "Ortega y Gasset: pensamiento y metáfora". En *Estudios Zamorencia*, nº 11 (1990): 255-267. VI) PRIETO ALFONSO DE LENCASTRE, M., "Epistemología, metáfora e estética em José Ortega y Gasset". En: *Revista Portuguesa de Filosofia*, nº 50, 1-3 (1994): 213-220.

quedaría incompleto si faltase un apartado dedicado a las posibles influencias kantianas sobre Ortega respecto al asunto del discurso figurado.

En las líneas que siguen quisiera demostrar:

1. Que el proceso simbólico de I. Kant y Ortega es el proceso metafórico mediante el cual la imaginación crea un sentido metafórico.
2. Que la realidad de nuestros conceptos, según Kant y Ortega, nunca pueden hacerse directamente, sino mediante dos tipos de recursos intuitivos: los ejemplos, cuando los conceptos son empíricos, y los esquemas, si son puros. Hay que recurrir, pues, a la *hipótiposis* o *evidentia*, y al uso de las metáforas en Kant, el cual, como Ortega, imposibilitado para la expresión de conceptos puros, muchas veces tuvo que recurrir a algunas hipótesis de origen subjetivo, es decir, a imágenes, a metáforas, a comparaciones, a intuiciones simbólicas o tropos en general⁵¹².

⁵¹² El uso de las metáforas en Kant ha llamado la atención de algunos críticos. Así, por ejemplo, David W. Tarbet (Cfr. "The fabric of metaphor in Kant's critique of Pure Reason", en *Journal of the History of Philosophy*, nº 6, 1968, pp. 257-260)- partiendo de la hipótesis de trabajo según la cual el análisis de las metáforas no puede sustituir la discusión detallada de los argumentos filosóficos- se ha ocupado de interpretar la estructura y la función de las metáforas de la *Crítica de la Razón Pura*.

1.6 Kant, Ortega y el problema de la enargeia del lenguaje filosófico y literario.

Como ya hemos dicho en la introducción, la causa de la aversión de Locke a la presencia de lo figurativo en el lenguaje filosófico es que es difícil saber y responder si las metáforas ilustran el pensamiento filosófico o si, en realidad, lo configuran desviándolo. Este problema, según muchos filósofos, ha quedado esencialmente sin respuesta hasta hoy y, dada su dificultad, entendemos por qué no encontró respuesta en la filosofía de la Ilustración. Kant en su obra *Crítica del juicio* (véase el apartado respecto a la belleza como símbolo de la moralidad), trata el problema de los conceptos racionales o ideas de la razón⁵¹³. Hay -dice- ideas abstractas como la moralidad, la triangularidad, la libertad, la inmortalidad, etc. Los conceptos racionales se distinguen de los conceptos puros o categorías y de los conceptos empíricos. La distinción entre conceptos racionales puros está bastante clara en vista de la gran discusión entre ambas en la *Crítica de la Razón Pura*. Un concepto, p.e. la justicia, puede ser empírico, en algunas circunstancias y concreto y racional en otras. Un problema, sin embargo, surge solo con conceptos racionales. En el apartado 59 de la *Crítica del Juicio*⁵¹⁴, Kant afirma "que la realidad de los conceptos que el hombre construye nunca puede hacerse directamente, sino mediante tipos de recursos intuitivos"⁵¹⁵:

- a. Los ejemplos (cuando los conceptos son empíricos)
- b. Los esquemas (si son puros).

Puesto que la intuición es inadecuada para representar un concepto racional, lo mejor que podemos hacer es inventar o crear una similaridad entre los conceptos y las intuiciones sensibles, y entonces, usar dicha intuición como un símbolo que representa un concepto. Kant señala que en este proceso hay que recurrir a la *hipótesis*, la figura que normalmente sirve para expresar caracteres de naturaleza abstracta con rasgos perceptibles por los sentidos. La hipótesis se define como "descripción vivida de un hecho, persona o cosa, con una peculiar fuerza de representatividad, riqueza de matices y plasticidad de imágenes". En el mundo de los latinos se llama *evidencia* (sus sinónimos son *dyatiposis* "configuración", *ékfrasis*, "descripción", *illustratio*, *demonstratio*) y la definió así: "Credibilis rerum imago, quae velut in rem praesentem perducere audientes videtur"⁵¹⁶. Es el "poner ante los ojos", que "hace ver" - que evidencia precisamente - el objeto de la comunicación: se resaltan sus detalles característicos para concentrar en él la imaginación del oyente (*phantasia*, en griego, *visio* en latín) y su capacidad para representarse mentalmente lo que se dice, para traducir las palabras en imágenes. Para algunos tratadistas, la *hipotiposis* tiende a confundirse con la metáfora y la metonimia, puesto que se realiza mediante tropos y procedimientos descriptivos⁵¹⁷. La

⁵¹³ Véase a este respecto NUYEN, A.T., "The Kantian Theory of Metaphor". *En Philosophy and Rhetoric*, Vol. 22, nº 2, (1989): 94-109.

⁵¹⁴ Véase: 1.- KANT, I., *Critique of Judgment*, trans. James Creed Meredith, Clarendon, Oxford, 1952, pp. 222-223. 2.- La versión española *Crítica del Juicio*, trad. de M. García Morente (1914), Espasa- Calpe, Madrid, 1981, pp. 260-262.

⁵¹⁵ Esto se afirma en el apartado 59 de la *Critique of Judgment* ("De la belleza como símbolo de la realidad"). Véase NUYEN, A.T. *The Kantian Theory of Metaphor*, *op. cit.*, pág. 96.

⁵¹⁶ Cfr. H. LAUSBERG, H., *Manual de retórica literaria*, Gredos, Madrid, 1966, II, p. 225.

⁵¹⁷ Véase a este respecto: 1.- LÁZARO CARRETER, F., *De poética y poéticas*, Cátedra, Madrid, 1990, p. 114.

hipotiposis en la Crítica del Juicio es una "sensibilización" que presenta dos formas: la esquemática y la simbólica. A esta última se apela cuando, en la necesidad de esclarecer un concepto que sólo la razón puede pensar, se precisa una intuición, en la cual el proceder del juicio concuerda con el que ha alumbrado el concepto. Sólo en este "proceder del juicio" se produce la analogía entre el concepto (sólo pensable por la razón) y la intuición que lo simboliza para hacerlo inteligible. Aquí es donde actúa el mecanismo de la *hipotiposis o enargeia*. Los conceptos según Kant se ofrecen mediante exhibiciones, es decir, "por medio de notas sensibles que los acompañan, y que no encierran nada que pertenezca a la intuición del objeto, sino que sirven a aquéllos según la ley de la asociación de la imaginación"⁵¹⁸. El filósofo según Kant, y según Nietzsche el filósofo y el científico, imposibilitados para la expresión de los conceptos puros, recurren a *hipótesis* de origen subjetivo e imaginativo, es decir a comparaciones, a metáforas, a metonimias, a imágenes e intuiciones simbólicas, en general, que susciten en el lector un tipo de reflexión. La tarea de crear una similaridad entre un concepto y su símbolo es realizada por la facultad del juicio cuyo instrumento es la imaginación. Kant nos da un ejemplo claro con dos metáforas: "un estado monárquico gobernado por "leyes constitucionales" o "populares" hoy- puede ser imaginado como un cuerpo animado, en el que todas sus partes actúan solidariamente, obedeciendo a sus propias leyes, fuerzas y conveniencias. En cambio "un estado monárquico gobernado por una voluntad individual y absoluta" regido por el despotismo y el absolutismo será representable por una simple máquina "like a hand-mill o molinillo". Como las ideas del estado monárquico (gobernado respectivamente por leyes constitucionales y la voluntad absoluta de un individuo) resultan complejas y abstractas, el filósofo recurre a la hipótesis. El molinillo es la hipotiposis- la metáfora, en realidad- de un estado despótico, de una dictadura: "entre un estado despótico- escribe el filósofo alemán- y un molinillo no hay ningún parecido, pero sí lo hay en la regla de reflexionar entre ambos y sobre su casualidad"⁵¹⁹. Pues un estado monárquico se representa:

1. Por un cuerpo animado si es gobernado por leyes populares y
2. Por una simple máquina o un molinillo si es regido por el absolutismo.

Kant sugiere un "cuerpo animado" y "una máquina" como símbolos para estas ideas: "Thus, a monarchical state is represented as a living body, when it is governed by constitutional laws, and by a mere machine (*like a hand-mill*) when it is governed by an individual absolute will"⁵²⁰. Lo importante aquí es que Kant da énfasis al hecho de que las ideas se representan "sólo simbólicamente". En primer lugar, no existen similaridades entre las ideas y los objetos en cuanto símbolos, entre la idea de un estado despótico y el molinillo. Sin embargo, Kant dice que en un momento de reflexión "will show that two share a likeness: "...there sure by is [a likeness] between the rules of reflection upon both and their causality". En pocas palabras, los conceptos son, para Kant, reglas de reflexionar ("rules of thinking"⁵²¹). Ahora bien, la idea o la metáfora de un molinillo (*hand-mill*) se comprende bajo un cierto

⁵¹⁸ Citado por LÁZARO CARRETER, *Ibidem*.

⁵¹⁹ *Op.cit*, p. 115.

⁵²⁰ KANT, I., *Critique of Judgment*, *op. cit.*, p. 222.

⁵²¹ Véase, NUYEN, A.T., *op. cit.*, p. 97

concepto, es decir, bajo ciertas reglas "and it is those rules that bear a resemblance, a like, to the rules under which we are to think of a despotic monarchy". Es en este sentido en el que el proceso simbólico resulta análogo al proceso esquemático. Los esquemas o "schemata" son "time determinations according to rules". Así, según A.T. Nuyen, la diferencia entre los dos procesos:

“is that whereas the rules of a pure concept are identical with those of its schema, the rules of an idea of reason are only similar to those of its symbol. Presumably, what Kant has in mind as the structural rules of the idea of a living body is the fact that a living body grows, prospers, and is dynamic, where the parts fit together and are dependent on one another since these rules are similar to those underlying the idea of a constitutional monarchy (as something which grows, prospers, etc.), the living body can serve as a symbol.”⁵²²

Por el contrario, Kant parece "to think of a despotic state as mechanical, insensible, and lacking in dynamism, i.e., displaying a structure similar to that of the idea of a hand-mill". Ya hemos señalado que, para Kant, un cuerpo animado es el símbolo, o la metáfora de un Estado de monarquía constitucional, mientras que el molinillo es el símbolo o la metáfora de un Estado despótico⁵²³. Parece razonable sugerir que lo que Kant llama "símbolo", Ortega y nosotros lo llamamos metáfora; "in other words", es razonable sugerir "that we can take Kant's account" del proceso simbólico como un *account* del proceso metafórico⁵²⁴. En su forma básica, pues la teoría kantiana- la cual en nuestra opinión, influyó indirectamente sobre la teoría orteguiana del estado fascista y comunista,- formulada en la *Rebelión de las masas*- dice que en una exposición metafórica (la monarquía constitucional es un cuerpo animado) un término, ("monarquía constitucional") se refiere a una idea abstracta o concepto, que ha sido formulado por un razonamiento abstracto ("rather than" por un proceso de empírica abstracción). El otro término en la exposición metafórica se refiere a un objeto, o hecho de la experiencia empírica que simboliza o metaforiza la idea. El término metafórico, según Kant y Ortega, tiene su sentido, el sentido literal, pero en una sentencia metafórica nos sirve para dar un sentido metafórico a una idea⁵²⁵. Sin embargo, el sentido literal es, *by no means, irrelevante*. Claro está, que podemos interpretar Kant "as saying" que en su proceso creativo el juicio "takes account of the rules underlying the literal concept and determines that the rational concept is to be thought of according to rules similar to those of the literal concept". De este modo, el juicio crea un sentido metafórico además del (*in addition to*) sentido literal⁵²⁶. Como señala Nuyen, alguna parte del sentido literal de un término "must feature" la similaridad creada por el juicio como la base para vincular el concepto racional con este

⁵²² *Op. cit.*, p. 98.

⁵²³ Véase a este respecto: I) LÁZARO CARRETER: *De poética y poéticas*, *op. cit.*, pág. 115. y II) NUYEN, A.T., *Op. cit.*, p. 98.

⁵²⁴ Véase NUYEN, A.T., *Ibidem*.

⁵²⁵ *Ibidem*

⁵²⁶ *Ibidem*.

término⁵²⁷. Kant describe el papel del Juicio en el siguiente pasaje: "[En el modo simbólico de la presentación] el juicio ejecuta una función doble; primero, en aplicar el concepto en el objeto de una sensible intuición, y entonces, segundo, en aplicar la mera regla de su reflexión sobre esta intuición "to quite another object, of which the former is but he symbol" una página después, Kant dice que la representación simbólica [o metafórica] transfiere "la reflexión sobre un objeto de intuición to quite a new concept, y una con la cual, acaso, "no intuition could ever directly correspond"⁵²⁸. Como señala Nuyen, expresando una función doble la facultad cognitiva del juicio "turns a rational concept, or an idea (of reason) from a were logical entity to a meaningful idea by endowing that entilty with "real" meaning or significance". La "doble función" del Juicio es precisamente, la función semántica "cual yields" el sentido metafórico de una idea en cuanto resultado del Juicio. Pues el sentido literal de "un cuerpo animado" se hace el sentido metafórico de la idea de una monarquía constitucional. La similiaridad o semejanza entre los dos términos es una parte indispensable de la idea. La idea kantiana de la monarquía constitucional se entiende, y puede sólo ser entendida en términos de un cuerpo animado⁵²⁹. Lo mismo podríamos decir comparando el ideal orteguiano de la democracia liberal y constitucional (que se metaforiza o se simboliza por un cuerpo animado o vital) con el ideal kantiano. En Kant y en Ortega, cualquiera que sea la idea, tiene que ser "simbolizada" o "metaforizada"; ya que de lo contrario se quedaría como una mera sombra, como una ficción de la imaginación humana (carente de realidad concreta) y en última instancia incomunicable. Está claro que en el proceso simbólico de Kant, así como en el proceso simbólico de Ortega, el juicio crea una similaridad mediante una idea y una intuición sensible. Esta similaridad no está dada previamente o "antecedently" dada⁵³⁰. Según Max Black, sería "más iluminativo" decir que la metáfora crea la similitud (similarity) "than to say that it formulates some similiarity antecedently existing"⁵³¹. Así pues, según Kant, podemos representar las diferencias entre la monarquía constitucional y despótica, términos de las diferencias entre un cuerpo animado y un molinillo. También, para una única idea, acaso necesitemos más que una metáfora "in order to do full justice to its complexity"⁵³².

A primera vista, la teoría kantiana parece representar el punto de vista de que una metáfora es una *estratagema* "mediante la que entendemos algo abstracto"⁵³³ (constitucional monarquía) en términos de algo concreto (un cuerpo animado). Ortega, que publica el ensayo *Las dos grandes metáforas* "en el segundo centenario del nacimiento de Kant", sólo nombra a éste, acentuando su preferencia por la facultad imaginativa", preferencia típica de la época moderna: "*Kant hará girar su sistema - señala - como sobre un gozne, sobre la Einbildungs Kraft*⁵³⁴, imaginación". A las expresiones metafóricas apuntadas por Kant (fundamento, depender, fluir de, sustancia), según F.L. Carreter, Ortega

⁵²⁷ *Ibidem*.

⁵²⁸ Véase *Critique of Judgment*, *op. cit.*, p. 223.

⁵²⁹ Véase NUYEN, A.T., *op. cit.*, p. 99

⁵³⁰ *Ibidem*.

⁵³¹ Véase BLACK, M., "Metaphor", En: *Models and Metaphors*, Cornell Univ. Press, 1962, p. 37

⁵³² Véase NUYEN, A.T., *op. cit.*, p. 100.

⁵³³ *Ibidem*.

⁵³⁴ Véase "Las dos grandes metáforas", *op. cit.*, p. 400

"añade dos más, sin que el añadido se note como tal, puesto que... no recurre para nada al homenajeado: las que han dado origen al realismo (la conciencia como *ekamgeion* o tabla cerina) y al idealismo (la conciencia como continente). La estirpe kantiana de estos argumentos de Ortega "no puede pasar inadvertida"⁵³⁵.

Kant dice que la imaginación es un instrumento del juicio puede ir más allá de un concepto hacia una idea cierta, la cual en sí misma no es reducible a un concepto. Según Ortega, que adopta la problemática kantiana:

"cuando el investigador... forma un nuevo concepto, necesita darle un nombre. Como una vez nueva no significaría nada para los demás, tiene que recurrir al repertorio del lenguaje usual, donde cada voz se encuentra ya adscrita a una significación. A fin de hacerse entender, elige la palabra cuyo usual sentido tenga alguna semejanza con la nueva significación a través y por medio de la antigua, sin abandonarla. Esto es la metáfora"⁵³⁶.

Como ya hemos visto antes, el problema de un concepto racional (a diferencia de un concepto puro o empírico) "is that no intuition is adequate to it: it is indemonstrable according to Kant"⁵³⁷. Para darle un sentido "real", tenemos que unirlo con las reglas de otro concepto (que se refiere a un objeto de intuición) usarlo pues como un símbolo. Observemos que el mecanismo que utilizamos a fin de hacernos entender, en Kant y Ortega, es el mismo. Y en los dos casos recurrimos a otro concepto. El filósofo español distingue en este expresarse por metáforas "dos funciones que están implícitas en la *Crítica del Juicio*: la meramente analógica (estado despótico - molinillo) y la de instrumento de intelección". Así pues no sólo necesitamos la metáfora para hacer, mediante un nombre "comprensible a los demás nuestro pensamiento, sino que la necesitamos inevitablemente para pensar nosotros mismos ciertos objetos difíciles". Por tanto, según Ortega, recurrimos a metaforizar para, mediante un nombre, hacer comprender a los demás y también para pensar nosotros algo difícil, algo subjetivo. Kant señala que, en el ámbito de nuestra potencia conceptual, la diferencia entre simbolizar una idea estética y simbolizar un concepto racional reside en que el proceso de simbolizar un concepto racional es "objetivo", mientras que el proceso de simbolizar una idea estética es "subjetivo"⁵³⁸. Lo mismo se implica en los antes citados pasajes del texto orteguiano. Según Kant, la creación imaginativa es enteramente subjetiva y no hay reglas para describir su proceso productivo. La habilidad de crear metáforas interesantes e imaginativas es propia de un talento genuino; en el arte para crear metáforas no hay fórmula y Kant usa la palabra "genius" para describir el mismo talento y lo considera como "una innata facultad

⁵³⁵ Véase LÁZARO CARRETER, F., *op.cit.*, p. 116.

⁵³⁶ ORTEGA Y GASSET, J., "Las dos grandes metáforas", *op. cit.*, p. 388.

⁵³⁷ Véase NUYEN, A.T., *op. cit.*, p. 101.

⁵³⁸ *Ibidem.*

productiva", "una innata aptitud mental". En el siguiente pasaje Ortega formula ideas parecidas:

"La metáfora- dice- es un procedimiento intelectual por cuyo medio conseguimos aprehender lo que se halla más lejos de nuestra potencia conceptual. Con lo más próximo, y lo que mejor dominamos, podemos alcanzar contacto mental con lo remoto y más arisco. Es la metáfora un suplemento a nuestro *brazo intelectual*..."⁵³⁹.

Según Max Black las metáforas tienen "distinctive capacities and achievements"⁵⁴⁰. Una ventaja de la teoría kantiana es que "it accounts satisfactorily for these distinctive capacities and achievements". También la teoría orteguiana "*accounts for the distinctive role*" del proceso metafórico en el lenguaje humano. Ortega, como Kant, afirma que la señal (la marca) del genio es la originalidad. El genio no puede ser imitado o copiado. Pues cada metáfora creada por un genio es una única creación A.T. Nuyen concluye que las metáforas "as such" son "additions to our stock of language", es decir suplementos a nuestros "brazos intelectivos". Está claro *by now* que la teoría orteguiana, al igual que la teoría kantiana, concede a las metáforas una posición privilegiada en el intelecto humano. Kant nos dice que concebimos el mundo, "estimamos" la naturaleza y por último definimos nuestra experiencia utilizando conceptos racionales, o ideas de la razón, así como ideas estéticas⁵⁴¹. En la teoría kantiana las metáforas son partes integrales de estos conceptos e ideas⁵⁴². También hemos visto que en la teoría orteguiana el proceso metafórico:

1. Amplía los materiales de nuestro razonamiento.
2. Añade nuevos modos de concebir el mundo y nuevos discernimientos.

Y las dos teorías - según nuestra opinión- dan *legitimidad epistémica* a las visiones de los poetas y los artistas como Juan Ramón Jiménez y Yorgos Seferis. Y las dos teorías sitúan estas visiones en el centro de la vitalidad y racionalidad humana. Según nos recuerda P.W. Tarbet⁵⁴³, Kant se consideraba a sí mismo, junto con David Hume, uno de los grandes "geógrafos" de la razón humana, lo mismo le ocurriría a Ortega. El filósofo español, ansioso por cartografiar el territorio de la mente y por establecer de una manera particular las fronteras del pensamiento y de la razón vital, ha visto, al igual que el filósofo alemán, el continente del conocimiento histórico como una nueva tierra, vital por supuesto y no baldía. En *La Crítica de la Razón Pura* mediante el proceso simbólico o metafórico, el continente del conocimiento se concibe como una isla, la isla de la verdad rodeada de un amplio y tempestuoso océano, donde toda apariencia tiene un asiento y cuyos bancos de niebla engañan una y otra vez al navegante en su búsqueda de la verdad, destruyendo todas sus esperanzas de alcanzar el

⁵³⁹ Véase ORTEGA Y GASSET, J., "Las dos grandes metáforas", *op. cit.*, p. 391.

⁵⁴⁰ BLACK, M., *op. cit.*, p. 37.

⁵⁴¹ Véase, KANT, I., *Critique of Judgment*, p. 168.

⁵⁴² Véase NUYEN, A.T., "The Kantian theory of metaphor", *op. cit.*, p. 108.

⁵⁴³ Véase TARBET, D.W., "The fabric of metaphor in Kant's Critique of pure reason", *op. cit.*, p. 257.

conocimiento. Por eso, se hace necesario consultar el mapa de la tierra firme antes de aventurarse en el mar de la ignorancia⁵⁴⁴. La razón histórica de Ortega se considera por una gran parte de sus críticos, y por él mismo, como tierra firme, tierra de esperanza para el hombre naufragado en el mar de su existencia. En las metáforas de analogía establecen Kant y Ortega comparaciones entre sus trabajos filosóficos y los de las matemáticas o los de los físicos y químicos en sus análisis⁵⁴⁵. O también, se ven a sí mismos como unos médicos que remedian la enfermedad de la especulación dogmática y administran un remedio contra las creencias sin fundamento. Sin embargo, este tipo de metáforas permanecen, en gran medida, al margen de sus argumentaciones filosóficas y sólo las clarifican desde fuera. La metáfora constitutiva que estructura toda *La Crítica de la Razón Pura*, proviene del campo de la jurisprudencia y es denominada "la metáfora legal". Tarbet señala que gran parte de los problemas filosóficos son planteados por Kant como cuestiones legales. Tarbet considera que toda la primera crítica kantiana se encuentra inmersa en el marco metafórico construido por "la metáfora legal"⁵⁴⁶. En el prólogo aparece la metáfora del tribunal que asegura-según Kant- las pretensiones de la razón conforme a derecho y rechaza sus exigencias no fundamentadas (y esto no por medios violentos sino de acuerdo con sus propias leyes eternas o inalterables). Y este tribunal - según J.M. González García "no es otro que la Crítica de la Razón Pura misma, tribunal ante el que todas nuestras disputas han de ser conducidas por los métodos reconocidos de la acción legal"⁵⁴⁷. En la *Rebelión de las Masas* sobre todo y en *España Invertebrada* de Ortega se establece análogicamente un tribunal parecido que no es otro que la *Crítica de la razón vital* misma, tribunal ante el que todas las disputas humanas han de ser conducidas por los métodos reconocidos de la acción legal -métodos que rechaza el "hombre-masa"⁵⁴⁸. Kant en el prólogo de la *Crítica de la Razón Pura* establece una diferencia que después aceptaron algunos de los poetas modernistas entre la claridad discursiva o lógica que es la resultante de los conceptos utilizados y la claridad intuitiva o estética que proviene de las intuiciones realizadas mediante los ejemplos o de aclaraciones concretas⁵⁴⁹.

Con respecto a esta diferencia "el lector tiene derecho a exigir los dos tipos de claridad -discursiva e intuitiva-, si bien, prima la primera sobre la segunda"⁵⁵⁰. Kant afirma a lo largo del libro suficientemente la claridad lógica o discursiva, mientras que permanece indeciso respecto a los ejemplos, aclaraciones (y metáforas, cabría añadir)"⁵⁵¹. Después de él, Nietzsche y Ortega, sin negar la claridad lógica, han estado indecisos respecto a las posibilidades que tiene el hombre para obtener dicha claridad. A diferencia de Kant, la singularidad de Nietzsche y de Ortega consistió en sostener con argumentos la necesidad de

⁵⁴⁴ Cfr. KANT, I., *Crítica de la Razón Pura* (a 760- b 788 y A. 235-236-B 294-295.)

⁵⁴⁵ Véanse a este respecto las comparaciones que hace Ortega entre los trabajos filosóficos y físico-matemáticos en "Historia como sistema" y especialmente en "En Torno a Galileo".

⁵⁴⁶ Cfr. TARBET, D.W., *op. cit.*, p. 265

⁵⁴⁷ Véase GONZÁLEZ GARCÍA, J.M., *Metáforas del poder*, Alianza Editorial, 1998, *op.cit.*, p. 190

⁵⁴⁸ Véase "España Invertebrada", *Obras Completas*, Vol. II, pp. 35-128 y "La Rebelión de las masas", *Obras Completas*, Vol. IV, pp. 111-310.

⁵⁴⁹ Cfr. GONZÁLEZ GARCÍA, J.M., *op. cit.*, p. 190.

⁵⁵⁰ *Ibidem*.

⁵⁵¹ *Ibidem*.

los ejemplos, de las aclaraciones y metáforas, llegando así más lejos que él⁵⁵², defendiendo la tesis de que el lector tiene derecho a exigir los dos tipos de claridad (discursiva e intuitiva).

I.A. Richards, y por su parte Yorgos Seferis, distinguieron dos categorías semasiológicas en la expresión del sentido: la primera es la pragmatológica o lógica y la segunda la emotiva (*synkinisiakí*). En el primer caso el fin del lenguaje es mostrar (indicar) con exactitud las cosas y las relaciones lógicas de los objetos. En el segundo el fin es exteriorizar una emoción, una disposición del alma (anímica)⁵⁵³. La poesía -dice Seferis- es la más alta forma del uso emotivo de la lengua⁵⁵⁴. En la poesía la lengua (el lenguaje) expresa sobre todo las emociones humanas y no exclusivamente los juicios lógicos, como la pura ciencia: "la tierna finalidad del poeta -señala Seferis en su "Monólogo sobre la poesía" - no es descubrir los objetos - [cosa que hace la ciencia]- sino crearlos al nombrarlos; es creo yo, subraya su mayor alegría. Para ello le hace falta una aplicación lo más perfecta posible a los objetos, una identificación; y esa identificación depende de la tensión, pero nunca de la extensión o de la carga léxica". Así pues, la gran cuestión "es que no podemos pedir a la poesía lo que no puede darnos, es decir, utilizar su lengua como la utiliza la lógica analítica". Refiriéndose al Longino, Seferis añade su frase famosa: "porque no conduce a los discípulos a la persuasión, sino a los seres prodigiosos al éxtasis⁵⁵⁵". Sin embargo, "para acertar ese éxtasis es preciso que nos acerquemos puros a la poesía, abandonando las costumbres, profundamente enraizadas en nuestro interior, del pensamiento analítico y de la expresión analítica que alimentamos, so pena de muerte, desde nuestros años infantiles hasta el fin de nuestra vida"⁵⁵⁶.

Porque si el uso "emotivo" de la lengua- sigue Seferis- "es el más antiguo, el que se pierde en los días de la creación, es también, más inconsciente, más "rechazado" que el otro uso, el lógico⁵⁵⁷". Para fundamentar esa última idea, el poeta neogriego recurre a la teoría platónica: "Es característico - dice- el hecho de que Platón, que hizo ascender este último uso hasta su más alto rendimiento y la purificó perfectamente de la tierra que arrastraba el río de la tradición antigua, díjese que la poesía es el "tercer elemento de la verdad" y el poeta el "creador de ídolos", a quien, después, expulsaría de su ciudad. Cuando uno desnuda los poemas, dice Platón, de la música y de los colores, quedan como los rostros abandonados por la flor de su juventud⁵⁵⁸". Este tono -señala Seferis- "es emotivo y las palabras verdaderas". La música y los colores [elementos del discurso figurado y emotivo] "son la carne misma de los poemas, un cuero creado por la lengua pre-lógica y abolirlo significa matar el arte⁵⁵⁹". Al fin y al cabo, Seferis coincidiendo con Ortega en su crítica de la teoría y práctica de Platón (en

⁵⁵² Véase: 1.- NIETZSCHE, FR., *Sobre verdad y mentira*, *op.cit.*, pp. 22-23; Nietzsche opina como I.A. Richards, que "en cualquier caso, el origen del lenguaje no sigue un proceso lógico, y todo el material sobre el que, y a a partir del cual, trabaja y construye el hombre de la verdad, el investigador, el filósofo, procede, si no de las nubes, en ningún caso de la esencia de las cosas". 2.-WHITE, H., *Metahistory*, *op.cit.*, pp. 341-42.

⁵⁵³ Véase SEFERIS, Y., *Diálogo sobre la poesía y otros ensayos* (trad., prólogo y notas de J.A. Moreno Jurado), Júcar, Madrid, 1989, pp. 12, 81-88.

⁵⁵⁴ Citado por SEFERIS, Y., *op. cit.*, p. 81.

⁵⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁵⁸ Cfr. PLATÓN, *República*, 601 b y Seferis, Y., *op. cit.*, p. 83.

⁵⁵⁹ SEFERIS, Y., *Ibidem*.

la *República*), nos dice cosas que parecen no tan ajenas a la teoría kantiana. Seferis está de acuerdo con Ortega y con Kant en que "a distinctive feature of human rationality is our ability to reflect on our experiences and in doing so form new concepts or ideas"⁵⁶⁰. Seferis, como Kant, nos dice que los productos de nuestro razonamiento, en cambio, hay que entenderlos en términos de experiencias actuales, puesto que es el uso emotivo, el uso metafórico y simbólico de la lengua que produce este entendimiento haciendo nuestros conceptos e ideas completamente significativas y finalmente comunicables⁵⁶¹. Cabe añadir aquí que en las obras *Metafísica de las costumbres* y *Crítica de la Razón Práctica* la metáfora del tribunal de la conciencia desempeña un papel importante. El mismo tribunal de la conciencia- ante el que el hombre se desdobra en fiscal y abogado de sus propias acciones -se presenta delante de Sócrates en el "Zorzal" de Seferis cuando él dice: "Si me condenáis a beber la cicuta, os lo agradezco/vuestra justicia será la mía. Adonde iría vagando, como canto rodado, por tierras extrañas?"⁵⁶² Sócrates en el poema Seferiano sabe bien que la moral ha de vencer en su conflicto con la política y la paloma (se usan aquí las metáforas que utiliza Kant en *La Paz Perpetua*), ha de saber superar todas las "curiosidades de serpiente" (*Scheangenwendungen*) propias de la "sagacidad" política de Melito⁵⁶³. Leyendo los escritos políticos de Kant y Ortega paralelamente, observamos que hay un mecanismo de analogía que subyace a sus pensamientos. El Estado es en analogía concebido como un individuo y la naturaleza es pensada también con características personales, a modo de una individualidad superior, que impone su voluntad y la fuerza de sus mecanismos sobre la voluntad de todo Estado, de la misma manera que éste, como "el peor enemigo" se impone sobre los individuos concretos. Pero concebir metafóricamente al Estado, o "conceptualizarlo metafóricamente" según G. Lakoff - como si fuera una persona- puede conducir a error fácilmente al ocultar las estructuras, los conflictos internos de una sociedad, haciéndola aparecer como una entidad unitaria e integrada⁵⁶⁴. Posiblemente más conducente a error sea todavía la personificación y la historización de la naturaleza que también realizan Kant y Ortega. Sin duda, las metáforas pueden servir normalmente para ilustrar el pensamiento (como fusiles, o cañas de pescar) pero en ocasiones el conflicto entre ética y política se presentó como conflicto entre dioses,

⁵⁶⁰ Cfr. NUYEN, A.T., "The Kantian theory of metaphor", *op.cit.*, p. 108

⁵⁶¹ Véase SEFERIS, Y., "Diálogo sobre la poesía", *op. cit.*, p. 56: "Allí dentro encuentro que logos, como la ratio latina que tuvo en nuestra antigua lengua una multitud de sentidos, puede significar entendimiento, intelecto e incluso razón en el sentido de la Razón Pura de Kant, o de pensamiento como quería Pallis ... No sé si soy idealista, empírico o cínico. Pero sé que la poesía sólo tiene como órgano expresivo las palabras o la lengua; que cualquier arte que no tenga este órgano expresivo no es poesía y que cualquier filosofía que me obligue a negar esta opinión esta glorificando a los ídolos o entiende mal las órdenes de su dios". Así pues, la Razón Poética que defiende Seferis-según Kant "expans the mind by pointing to the aesthetic attributes of concepts and objects, helping the mind rise "aesthetically to ideas", Cfr. KANT, *Critique of Judgment*, *op.cit.*, pág. 191 y A.T. NUYEN, *op.cit.*, p. 107. Kant insiste - como Ortega- que "the mark of genius is originality" (Véase, *Critique of Judgment*, *op. cit.*, p. 168); en sus *Estudios sobre el amor* (Barcelona, Circulo de Lectores, S.A., 1969, pp. 66-67). Ortega escribe "lo que llamamos genio no es sino el poder magnífico que algún hombre tiene de distender un poro de niebla imaginativa y descubrir a su través, tiritando de puro desnudo, un nuevo trozo auténtico de realidad". Juan Ramón expresa lo dicho por Ortega de una forma casi idéntica: "A veces- dice- en la sima sonámbula de la vida en que vivimos, hay de pronto una sacudida bruca, una iluminación fugitiva, en la que casi entraremos la verdad de existencia. Es como un momentáneo despertar en medio de una pesadilla... Es como una clave difusa, como un aviso, como una realidad que alguien pasa delante de nuestros ojos rápidamente con aire de ilusión"; Véase en Jiménez: *Libro inédito Viajes y Sueños*, en *Tiempo y Espacio* (Madrid, EDAF, S.A. 1986, pp. 166-167).

⁵⁶² Véase SEFERIS, Y. y El "Zorzal" en *Poesía Completa*, *op. cit.*, p. 186.

⁵⁶³ Véase KANT, I., *La paz perpetua*, Tecnos, Madrid, 1985, pp. 31-46 y ss.

⁵⁶⁴ Cfr. GONZÁLEZ GARCÍA, J.M., *Metáforas del poder*, *op. cit.*, p. 193.

príncipes, princesas, divinidades. Así, en Kant, "el dios- límite (*Grenzgott*) de la moral, no cede ante *Júpiter* (dios-límite del poder), pues éste está todavía bajo el destino". Pero en Kant este lenguaje de los dioses y del destino desempeña un papel menor y subordinado en importancia al lenguaje de la naturaleza y de la providencia⁵⁶⁵. Pasando de la filosofía a la poesía, observemos que en "el Zorzal" de Seferis el conflicto entre ética y política en las épocas de crisis (como fue la época de la guerra civil en Grecia) es presentado como conflicto entre los principios Eteocles y Polinices y entre las fuerzas de la tierra y del mar (Nereidas, Greas): "Luz angélica y negra/ risa del oleaje/ el anciano suplicante te contempla/ presto a franquear los umbrales invisibles/ reflejada en su propia sangre/ que engendró a Eteocles y Polinices/". "El corazón de Escorpio ha declinado/ el tirano que habita en el hombre ha huido/ y todas las hijas del mar, Nereidas, Greas/ acuden al destello de Anadiomene: /mañana amaré quien nunca amó/ a plena luz/⁵⁶⁶".

También hay que decir en este momento, que la mayor parte de las metáforas utilizadas por Kant y por Ortega en sus escritos políticos son bastante tradicionales y de índole común (metáforas del lenguaje cotidiano). Así, por ejemplo, se refieren muchas veces y los dos a la fortuna, al destino, al cuerpo político, o a la política como arte. Para complementar este apartado, me referiré brevemente a otros dos tipos de metáforas utilizadas por Kant y Ortega; son las relacionadas con los árboles o los bosques por un lado y la que tienen como eje el *Theatrum mundi* por otro. Las primeras vertebran, en general, en Kant una perspectiva pesimista y en Ortega una perspectiva fenomenológica y relativista respectivamente, mientras que las segundas, curiosamente, resaltan el optimismo de los dos filósofos. Las metáforas en las que se expresa el pesimismo antropológico de Kant se refieren al bosque, o al árbol. Isaiah Berlín, en su libro *El fuste torcido de la humanidad (capítulos de historia de las ideas)*, utilizó la siguiente metáfora kantiana para expresar su pesimismo filosófico: "a partir de una madera tan retorcida de como la que está hecha el hombre no puede tallarse nada completamente recto"; metáfora que ilustra el pesimismo kantiano⁵⁶⁷. En el ensayo *Ideas para una historia universal en clave cosmopolita*, el pesimismo kantiano ha sido expresado mediante una metáfora arborea: "tal y como los árboles - escribe Kant- logran en medio del bosque un bello y recto crecimiento, precisamente porque cada uno intenta privarle al otro del aire y del sol, obligándose mutuamente a buscar ambas cosas, por encima de sí, en lugar de crecer atrofiados, torcidos y encorados como aquellos de los otros; de modo semejante, toda la cultura y el arte que adornan a la humanidad, así como el más bello orden social, son frutos de la insociabilidad⁵⁶⁸". Sin embargo, el pesimismo antropológico que rezuman estas expresiones no tiene en Kant la última palabra; su optimismo es expresado de múltiples maneras. Pero nosotros pudimos ver que hay una gran influencia de este modo de pensar metafórico sobre Ortega y cabe aquí decir que la idea básica sobre la que se construye el ensayo orteguiano "ensimismamiento y alteración" es la idea kantiana en la que se

⁵⁶⁵ *Ibidem*.

⁵⁶⁶ Véase a este respecto: I) SEFERIS, Y., *El Zorzal en Poesía Completa*, pp. 187-188 y nuestro análisis (en griego) del poema: en KARAGIANNIS, S., *Siménon Logos, Vivencia y acción poética en Seferis*, Parusia, Atenas, 1997, pp. 15 y ss.

⁵⁶⁷ Véase a este respecto: I) *Ideas para una historia Universal en clave cosmopolita*, Tecnos, Madrid, 1997; II) BERLÍN, I., *El fuste torcido de la humanidad. Capítulos de historia de las ideas*, Península, Barcelona, 1992.

⁵⁶⁸ KANT, I., *Op. cit.*, p. 11

consideran la cultura y el arte como "frutos de la insociabilidad" o del "ensimismamiento"⁵⁶⁹. En "Reflexiones de centenario, 1724-1924", Ortega, valorando, no sin ambigüedad, el papel que jugó el pensamiento de Kant en su formación filosófica, escribe que la cultura viene a ser como el traje que Brunilda solicita para defender su desnudez y que consiste en la "reflexión que pretende sustituir a la vida"⁵⁷⁰. Utilizando metáforas, señala que esta tendencia del espíritu "lleva una intención defensiva que se parece un poco a la del gusano que de una propia saliva urde un capullo aislador"⁵⁷¹. Al caracterizar psicológicamente el pensamiento kantiano, el filósofo español, "se vale de un tropo metafísico acuñado por el mismo Kant para ilustrar el accidentado camino de la deducción trascendental"⁵⁷². Cuando escribe que para el "germano sólo existe... con evidencia su propio yo, y en torno a éste percibe a lo sumo un sordo rumor cósmico como el mar batiendo los acantilados de una isla"⁵⁷³ recurre a la metáfora kantiana que sirve de vestíbulo a la sección de la *Crítica de la Razón Pura* titulada "Doctrina trascendental del juicio", reconvirtiendo en explicación psicológica del alma de Kant el planteamiento del problema metafísico que supone el filósofo de Königsber con dicha metáfora⁵⁷⁴. Kant se propuso, por medio de su famosa imagen ilustrar "la diferencia entre el entendimiento puro explorado y delimitado en la Analítica, y el mundo circundante que rodea a ese entendimiento"⁵⁷⁵. Kant llama al puro entendimiento *la tierra de la verdad*, una isla rodeada por la naturaleza, un ancho y proceloso océano, el hogar primigenio de la ilusión, donde numerosos bancos de niebla y fugitivos témpanos ofrecen la engañosa apariencia de lejanas costas, cebo de esperanza, vacías para el navegante iluso que se ve arrastrado a iniciar imposibles empresas que ni puede abandonar ni consumir⁵⁷⁶. Aunque la alegoría y la metáfora de Kant a primera instancia parece tener un fuerte sabor romántico, "se representa la quinta esencia del espíritu crítico de la ilustración"⁵⁷⁷; el aspecto romántico de la imagen, en el contexto total de la metáfora forma parte de una guía y aviso para el navegante. En cuando navegante "naufragado", el filósofo español, *en una época de profunda crisis de la razón filosófica y científica*, se apropia de esta imagen para caracterizar no sólo el temple de ánimo filosófico de Kant sino del alma alemana; y, el que se apropie en ella "revela la disposición antropológica del exégeta y su aversión a penetrar en la problemática de la *Crítica de la razón pura*"⁵⁷⁸.

En las líneas que siguen nos referiremos a las comparaciones que hacen Kant y Ortega de la vida humana con el teatro. Kant, en *La Paz Perpetua* habla de la naturaleza como un gran escenario en el que actúan todas las personas; lo mismo hace en *Ideas para una historia universal en clave cosmopolita* donde la naturaleza y la historia aparecen como las dos partes del gran escenario de la suprema sabiduría (*des grossen Schauplatzes der obersten weisheit*). Aunque aquí la metáfora parece tener una "asepsia valorativa"⁵⁷⁹ en su ensayo *En torno al*

⁵⁶⁹ Véase ORTEGA Y GASSET, J., "Ensimismamiento y alteración". *Obras completas*, Vol. V, pp. 289-375

⁵⁷⁰ Véase "Reflexiones de centenario: Kant, 1724-1924". *Obras Completas*, Vol. IV, p. 43.

⁵⁷¹ ORTEGA Y GASSET, J., *Op. cit.*, p. 43.

⁵⁷² Cfr. REGALADO GARCÍA, A., *El laberinto de la razón: Ortega y Heidegger, op. cit.*, p. 71.

⁵⁷³ Véase "Reflexiones de centenario: Kant, 1724-1924", *op.cit.*, p. 33.

⁵⁷⁴ Véase KANT, I., *Crítica de la Razón Pura* (B 295, A 236)

⁵⁷⁵ Cfr. REGALADO GARCÍA, A., *op. cit.*, p. 72

⁵⁷⁶ Cfr. KANT, I., *Crítica de la Razón Pura, op.cit.*, (B 295, A 236)

⁵⁷⁷ REGALADO GARCÍA, A., *op. cit.*, p. 72

⁵⁷⁸ *Ibidem*.

⁵⁷⁹ Cfr. GONZÁLEZ GARCÍA, J.Mª., *op. cit.*, p. 195.

tópico que ejerció alguna influencia sobre Ortega, reflexiona sobre el espectáculo que ofrece periódicamente el género humano en su ascensión hacia la virtud para volver a caer después en el vicio y la miseria. Es bueno - afirma- que caiga el telón para evitar que esta tragedia se convierta en una farsa, cansando además al espectador con la repetición de la misma pieza a la que los incansables actores - los hombres - debido a su locura, son incapaces de poner un final⁵⁸⁰. La versión optimista y metafórica del *theatrum mundi*, la visión positiva de la cortesía -visión que es parecida en Ortega- de las apariencias y del hombre como actor, nos la encontramos en un texto- citado en el libro de E. Lledó, *El Surco del Tiempo...* de la primera parte de la *Antropología* de Kant:

"los hombres por lo general, cuanto más civilizados más comediantes. Aceptan la apariencia de afecto, respecto hacia las otras, decencia, desinterés, sin engañar a nadie por ello; porque todos y cada uno estarían de acuerdo en la cordial intención de tan buenos propósitos y en que es, además, muy positivo que tales cosas pasen en el mundo. Pues por el hecho de que los hombres representen tal papel, esas virtudes que han cultivado de manera aparente y ficticia acabarán despertándose poco a poco y se transformarán en convicciones⁵⁸¹".

Es curioso que en sus acusaciones en contra de lo irreal, la vehemencia de Ortega sea más "*akin*" a la subjetividad del mundo lírico que a la objetividad del discurso filosófico⁵⁸²". A este respecto, resultaría relevante discutir aquí las ideas orteguianas sobre la naturaleza de la metáfora expresadas en el ensayo *Idea del Teatro*⁵⁸³ (1946). Ya hemos visto que en el ensayo de 1914, Ortega había definido la metáfora como "un procedimiento y un resultado", como una suerte de actividad consistente en llevar dos polos a un lugar sentimental en el que se los haría chocar, provocando con este "choque" una suerte de fusión radiante de la que surgiría un nuevo objeto de intelección y belleza.

Desde esta época hasta 1946 Ortega cree que en la metáfora se dan unidas de manera inescindible, el pathos y el logos, el conocimiento y la emoción. Esto se nota en los siguientes comentados pasajes que se refieren al "mundo imaginario" del Teatro:

1.- "... ¿Qué es lo que pasa cuando pasa una metáfora?

Pues pasa esto: hay una mejilla real y hay la rosa real. Al metaforizar o metamorfosear o transformar la mejilla en rosa es preciso que la mejilla deje de ser realmente mejilla y que la

⁵⁸⁰ Véase: I) KANT, I., *Teoría y práctica*, Tecnos, Madrid, 1986, p. 53; II) DEMONT, A., *Metaphory Fur Geschichte. Sprachbilder und Gleichnisse im historisch-politischey Denkey*, Beck, Munich, 1978, pp. 350-351.

⁵⁸¹ Véase: I) LLEDÓ, E., *El surco del tiempo. Meditaciones sobre el mito platónico de la escritura y la memoria*, Crítica, Barcelona, 1992, p. 148; II) KANT, I., *Werke in sechs Banden*, ed. de W. Weischedel, Vol. VI, *Schriften zur Anthropologie, Geschichtphilosophie, Politik und Pädagogik*, W.B.G., Darmstadt, 1966, pp. 442-443.

⁵⁸² Cfr. CAO, A.F., *The Aesthetics of Metaphor, op.cit.*, p. 96.

⁵⁸³ Véase ORTEGA Y GASSET, J., "Idea del Teatro". *Obras Completas*, Vol VII, pp. 439-501.

rosa deje de ser realmente rosa. Las dos realidades, al ser identificadas en metáfora, chocan la una con la otra, se anulan recíprocamente, se neutralizan, se desmaterializan. La metáfora viene a ser la bomba atómica mental. Los resultados de la aniquilación de esas dos realidades son precisamente esa nueva y maravillosa cosa que es la irrealidad. Haciendo chocar y anularse realidades obtenemos prodigiosas figuras que no existen en ningún mundo⁵⁸⁴. Observamos que Ortega está comparando el procedimiento de la metáfora con el de la representación teatral. Diciendo que la metáfora "viene a ser la bomba atómica mental" por un lado nos reenvía al poder destructor de la bomba atómica (que no es el de una bomba cualquiera, sino el de la bomba más potente, la máxima destrucción que el hombre puede operar, la devastación total y el aniquilamiento completo de la realidad) y por otro, reenvía a la fulguración y resplandor que la explosión produce.

La metáfora se considera, pues, como un patentísimo artilugio "destructor", capaz de crear una nueva realidad, que, al igual que la bomba de Hiroshima, expresó su máxima potencia, en el momento de la explosión/creación perfectamente, pero entonces ¿por qué Ortega está comparando el procedimiento de la metáfora con el de la representación teatral? ¿qué es lo que pasa en el *theatrum mundi* que es un meta-pherein en el escenario?. Hablando metafóricamente, Ortega nos dice:

1. Que en el palco escénico "lo que vemos" son "imágenes" de "un mundo imaginario" que es el espectro del *theatrum mundi*;
2. Que "todo teatro, por humilde que sea, es siempre *un monte Tabor donde se cumplen transfiguraciones*⁵⁸⁵".

El verbo *transfigurar* es sinónimo de *metamorfosear* y, como ya hemos dicho, el proceso del metaforizar es el proceso de metamorfosear o transformar. Sin embargo "el escenario del Teatro de Doña María - al que hace referencia Ortega - es siempre el mismo", es decir, un lugar donde se cumplieron *transfiguraciones* humanas: "Ha sido, pues, monasterio y choza de pastor, ha sido palacio, ha sido jardín, ha sido rua de urbe antigua y de ciudad moderna, ha sido jardín⁵⁸⁶". Lo mismo aconteció con el actor: "Ese mismo y único actor [se metamorfosó] y ha sido para nosotros incontables seres humanos... rey... y mendigo, ha sido Hamlet y ha sido Don Juan⁵⁸⁷". Resulta pues, que "este proceso de transformar, de metaforizar o metamorfosear "son la universal metáfora corporizada" de otro teatro, del *theatrum mundi* y "esto es" como totalidad "el Teatro: la metáfora visible⁵⁸⁸". Pero aquí cabe preguntar: "¿han reparado ustedes en qué es lo metafórico?". Para explicar, una vez más, el mecanismo del proceso metafórico, el filósofo español dice: "Tomemos como ejemplo, para que resulte más claro, *la metáfora más simple, más antigua y menos selecta*, la que consiste en decir que la mejilla de una moza es como una rosa. Generalmente la palabra "ser" significa la realidad⁵⁸⁹".

⁵⁸⁴ ORTEGA Y GASSET, J., *Op. cit.*, p. 463

⁵⁸⁵ *Op. cit.*, p. 461

⁵⁸⁶ *Ibidem.*

⁵⁸⁷ *Ibidem.*

⁵⁸⁸ *Op. cit.*, p. 459

⁵⁸⁹ *Op. cit.*, p. 461

Pero si decimos "que la nieve es blanca", damos a entender "que la realidad nieve posee realmente ese color real que llamamos blancura". Pero ¿"qué significa *ser*" cuando decimos "que la mejilla de una muchacha es una rosa"⁵⁹⁰?

Una cosa: "el *ser* rosa la mejilla es "sólo metafórico"; no es "un *ser* en el sentido de real, sino un *ser* en el sentido de irreal". Por eso, "la expresión más usada, en la metáfora emplea el *como* y dice: la mejilla es *como* una rosa. El *ser como* no es el ser real, sino un como-ser, un cuasi-ser; es *la irrealidad como tal*⁵⁹¹". El *ser como* insiste Ortega "es la expresión de la irrealidad". Ortega señala que Max Müller "hizo notar que en los poemas religiosos de la India, en las vedas, que son, en parte, los textos literarios más antiguos de la Humanidad, la metáfora no se expresa *aún* diciendo que *una cosa es como otra*", es decir que A es como B. Sino precisamente "por medio de la negación"; lo cual demuestra la razón que tuvo Ortega cuando dijo "ser preciso que dos realidades mutuamente se nieguen, se destruyan, para que nazca y se produzca la irrealidad". En efecto, dice Ortega, "Max Müller advierte que cuando el poeta védico quiere decir que un hombre es fuerte como un león dice: *Fortis non leo*, es fuerte, pero no es un león; o bien para expresar que un carácter es duro como una roca, dirá: *durus non rupes*, es duro, pero *no* es una roca; es bueno como un padre, se dice: *bonus non pater*, es bueno, pero, bien entendido, no es un padre". Recurriendo a las interpretaciones de Max Müller sobre el antiguo mecanismo de la metáfora nos dice que la metáfora se expresa en el mundo antiguo de la India por medio de una negación. Formulada así: es A, pero *no* es B. Mediante esta fórmula Ortega intentó explicar el mecanismo de la metáfora *visible* de la metáfora *universal y corporizada* que es el *Teatro* que es el *como sí* o "una realidad ambivalente que consiste en dos realidades" la del actor [A] y la del personaje del drama [P] que mutuamente se niegan:

A non P y P non A:

Es preciso, pues, que el actor (A) "deje durante un rato de ser el hombre real que conocemos" y es preciso también "que Hamlet (P) no sea efectivamente el hombre real que fue". Es menester "que ni uno [A] ni otro [P] sean reales" y que "incesantemente se estén desrealizando [metaforizando, metamorfoseando], neutralizando, para que quede sólo lo irreal como tal, lo imaginario, la pura fantasía" o "la metáfora visible". Pero este carácter doble y ambiguo de la metáfora teatral, "el ser, a la vez realidad e irrealidad - *es un elemento inestable* y siempre andamos a riesgo de quedarnos con una sola de las cosas". El mal actor "nos hace sufrir porque no logra convencernos de que es Hamlet", es decir, no logra *metamorfosear* un hombre real que sufre los *draomena* del *theatrum mundi* de su circunstancia, en un hombre "irreal" o en una metáfora *corporizada y visible*. Viceversa, "la gente ingenua, popular" o el "hombre-masa" no logra "entrar en ese mundo "informal", metafórico e irreal". Toma "los acontecimientos de la escena como si fuesen reales". El papel del actor consiste, pues, en metamorfosear, metaforizar la realidad, en jugar y representar sobre la escena el drama de un personaje real - personaje que actúa como hombre real en el *theatrum mundi* - en crear una

⁵⁹⁰ *Ibidem.*

⁵⁹¹ *Op. cit.*, p. 460

tragedia o "una farsa"⁵⁹². La actividad del actor "queda, pues, muy determinada: es [metaforizar lo real en la escena] hacer farsa"; por eso el idioma "le llama farsante". Más correlativamente, "nuestra pasividad de público consiste en recibir dentro de nosotros esa farsa como tal, o acaso más adecuadamente dicho en *salir nosotros* de nuestra vida real y habitual a ese mundo que es farsa"⁵⁹³. Por eso "es esencial al Teatro hacernos *salir de casa* o [del *teatrum mundi*] e ir a él -es decir, ir a lo irreal". No existe - añade Ortega- en la lengua "vocablo para expresar esta peculiar realidad que somos cuando somos público, espectadores del Teatro... en el teatro los actores son farsantes y nosotros, el público, somos farseados, *nos dejamos farsear*". El actor, pues, haciendo farsa metaforiza [meta-pheri] en el escenario un hecho real como si fuera real y por eso se llama farsante, es decir, metamorfoseador. La pasividad del público consiste en dejarse recibir dentro de sí la metáfora visible, es decir, esa farsa del *theatrum mundi* "como tal". La acción de salir el público de su vida real y habitual a ésa que es la farsa en cuanto metáfora es una acción metafórica:

SALIR DE LA CASA

[DE LO REAL]

E IR AL TEATRO

[A LO IRREAL]

La realidad farseada es la visible, sobre el escenario, metáfora. Concluyendo Ortega dice "que la vida humana no es, no puede ser "exclusivamente" seriedad, que la vida humana es, tiene que ser, a veces, a ratos, "broma", "farsa", la distracción - "el juego es distracción"- la diversión "es algo consustancial a la vida humana, no es un accidente, no es algo de que se pueda prescindir"⁵⁹⁴. El hombre mediante la praxis de "jugar" en la escena una obra teatral hace una praxis metafórica, "hace... el otro mundo que es broma y farsa" del *theatrum mundi*, es decir, metáfora. El hombre actor [A], el hombre espectador se metamorfosea en convivente con Hamlet, asiste a la vida de éste - él también, pues, el público, es un farsante, sale de su ser habitual a un ser excepcional e imaginario y participa en un mundo que no existe, en un ultramundo, y en ese sentido no sólo la escena, sino también la sala y el Teatro entero resultan ser fantasmagoría y Ultravida" "universal metáfora corporizada", "metáfora visible". En *Idea del Teatro*, Ortega entroniza la metáfora una vez más como parte necesaria de la vida"⁵⁹⁵. No es causal que en este ensayo aluda a "to the aforementioned"⁵⁹⁶, metáfora del ciprés que es una flama *dating back* a esta fase de la perspectiva. Sin embargo, ahora nos enfrentamos con una "irrealidad" independiente de la "realidad". Como señala Ferrater Mora desde la mitad del siglo XX Ortega "had been focusing the emphasis of his ideas in life itself". Pues emerge su concepto de la "razón vital", cual en un camino ha sido "a corollary of perspectivism" y, como siempre, "vital reason" se hizo "our guiding principle in our search for the system of being"⁵⁹⁷. Durante la década de los '30 Ortega acentuará la noción de que la vida es inherentemente problemática, comparándola con un naufragio como Ferrater Mora ha indicado, añadiendo en su interpretación del pensamiento orteguiano que la inseguridad "is

⁵⁹² *Op. cit.*, pp. 461-465

⁵⁹³ *Op. cit.*, p. 466

⁵⁹⁴ *Op. cit.*, p. 469

⁵⁹⁵ Cfr. CAO, A.F. *The Aesthetics of Metaphor*, *op. cit.*, p. 97.

⁵⁹⁶ *Ibidem*.

⁵⁹⁷ Véase FERRATER MORA, J. *Ortega y Gasset*, Bowes and Bowes, London, 1956, pp. 38-41.

not everything in human existence; pues, together with man's perennial state of unesinnes, we must take into account his perpetual craving of security⁵⁹⁸". De esta manera, "as a respite from this vital anguish and as complement to it". Ortega, según A. F. Cao - "warrants the wonderful world of unreality a deserving and necessary place in our lives⁵⁹⁹". Con este principio estético, Ortega el escritor y creador de las metáforas, y Ortega, el filósofo y teórico de la deshumanización del arte y proponente del discurso vital, son otra vez reconciliados.

En "La deshumanización del arte" (1925) el filósofo español trató por última vez el tema y aunque no añadió nada sustancial con respecto a las ideas expresadas en 1914, nos ofreció:

1. Una aplicación de la noción de la metáfora a la comprensión de ciertos procedimientos literarios, y en especial de la poesía y
2. Una personal utilización de la metáfora en su filosofía y literatura⁶⁰⁰.

En este famoso ensayo se refiere, como E. Cassirer⁶⁰¹, al libro de Heinz Werner, *Die Ursprünge de Metapher* que se publicó en 1919:

"Ha habido- escribe basándose en las ideas de Max Mueller y de Werner - una época en que fue el miedo la máxima inspiración humana, una edad dominada por el terror cósmico. Durante ella se siente la necesidad de evitar ciertas realidades que, por otra parte, son ineludibles... y como la palabra es para el hombre primitivo un poco la cosa misma nombrada, sobreviene el menester de no nombrar el objeto tremendo sobre el que ha recaído "tabú". De aquí que se designe con el nombre de otra cosa, mentándolo en forma laurada y subrepticia. He aquí la alusión metafórica. Obtenido en esta forma tabuística el instrumento metafórico, puede luego emplearse con los fines más diversos⁶⁰²".

En este contexto el interés de Ortega se centra en la poesía, a la que define como el arte de "eludir el nombre cotidiano de las cosas"; *eludir* significa huir de la dificultad y con respecto a la definición de Ortega, la poesía es un modo de huir de la realidad cotidiana de las cosas, del mundo real construyendo "otro mundo", fantástico, el mundo poético. En el pasaje anterior, como observa J. Marias, "*la palabra decisiva* para Ortega no es *tabú*, sino *elusión*⁶⁰³". El filósofo español tomó prestado de Werner la tesis de que el hombre primitivo

⁵⁹⁸ *Op.cit.*, p. 54

⁵⁹⁹ Cfr. CAO, A.F., *Op. cit.*, p. 97

⁶⁰⁰ Véase MARIAS, J., *Ortega *circunstancia y vocación, op. cit.*, p. 283

⁶⁰¹ Véase, I) CASSIRER, E., *Language and Myth, op.cit.*, p. 125 y nota 82; WERNER, H., *Die Ursprünge der Metapher, Leipsing*, 1919, Cap. 3, pp. 74 y ss.

⁶⁰² ORTEGA Y GASSET, J., "La deshumanización del arte", *Obras Completas*, Vol. III, p. 373. Las cursivas son nuestras.

⁶⁰³ Véase MARIAS, J., *Ortega *circunstancia y vocación, op. cit.*, p. 283

se siente en la necesidad de evitar ciertas realidades huyendo de sus terrores cósmicos. La elusión metafórica es lo que tiene interés para Ortega, que conoció muy bien, como T. S. Eliot, que la poesía empezó con el sonido de un tambor en la jungla. Con respecto a esto, señala que "obtenido en esta forma tabuística el instrumento metafórico, puede *luego emplearse con los fines más diversos*", es decir, en la magia, en la poesía, en el discurso político y retórico. La frase que utiliza Ortega para definir la poesía como "álgebra superior de las metáforas"⁶⁰⁴ es una metáfora. *Algebra superior* significa a la vez, abstracciones, construcciones más complejas (de signos en la razón matemática / de metáforas en la razón poética) y una tendencia de *evasión de ciertas realidades*. La metáfora, pues, como instrumento en la mano del poeta "es probablemente la potencia más fértil que el hombre posee. Su eficacia llega a tocar los confines de la taumaturgia y parece un trabajo que Dios se dejó olvidado dentro de una de sus criaturas al tiempo de formarla, como el cirujano distraído se deja un instrumento en el vientre del operado. Todas las demás potencias nos mantienen inscritos dentro de lo real, de lo que ya es. Lo más que podemos hacer es sumar o restar unas cosas de otras. *Sólo la metáfora nos facilita la evasión* y crea entre las cosas reales arrecifes imaginarios, florecimiento de islas ingravidas"⁶⁰⁵.

En este pasaje observamos que:

- 1) La metáfora es un instrumento de alcance extraordinario que el hombre posee (la potencia más fértil) o un instrumento eficiente con el que el poeta "llega a tocar los confines de taumaturgia";
- 2) Parece como un regalo o un trabajo precioso "que Dios se dejó olvidado dentro [del hombre] al tiempo de formarla *como* el cirujano distraído se deja un instrumento en el vientre del operado";
- 3) Ortega, utilizando metáforas y enunciados metafóricos, nos habla poéticamente sobre el asunto de la metáfora;
- 4) Excepto la metáfora, "todas las demás potencias" (el argumento, la palabra justa, la razón abstracta, los conceptos etc.) "*nos mantienen inscritos dentro de lo real, de lo que ya es*".

Con estas potencias "lo más que podemos hacer es sumar y restar unas cosas de otras (como en la razón físicomatemática)..

- 5) Sólo la metáfora - el trabajo que nos ha regalado Dios - puede facilitarnos la evasión necesaria, la evitación de ciertas realidades y crear entre las cosas reales y dentro de nuestra circunstancia arrecifes necesarios (he aquí un uso maravilloso del enunciado metafórico); pues, mediante la metáfora, el hombre logra la evasión de la realidad, evasión que se produce cuando, al suplantar un objeto por otro, desplazamos a uno de ellos, el que nombramos metafóricamente, del ámbito de lo

⁶⁰⁴ Cfr. ORTEGA Y GASSET, J., "La deshumanización...", *op. cit.*, p. 372.

⁶⁰⁵ *Ibidem*.

real. Evitando la realidad, la metáfora hace ocultación de las cosas del siguiente modo: escamotea un objeto enmascarándolo con otro"; pero, al suplantar una cosa por otra, no pretende tanto alcanzar esta como evitar aquella. Y todos estos componentes de la expresión metafórica señalados por Werner, Cassirer y Ortega alcanzan sentido cuando reconocemos en el hombre que le da forma, una fuerza preológica, "un instinto que le induce a evitar realidades".

- 6) Como Jean Cohen, Ortega ve la metáfora como "la metamorfosis de un sentido"⁶⁰⁶, puesto que nos dice que metáfora significa producción de un sentido nuevo a partir de una significación (y realidad de las cosas) disponible⁶⁰⁷.
- 7) La creación de arrecifes imaginarios, o el florecimiento de islas ingratas que se observa en la producción de la razón poética y científica significa que toda innovación terminológica genuina (poética y científica) es, en el fondo, una metáfora⁶⁰⁸.
- 8) A diferencia de los puros neologismos que nos empujan al barbarismo lingüístico manteniéndonos inscritos dentro de lo vulgar, la metáfora como potencia fértil tiene la virtud de renovar el sentido, renovando a la vez la lengua.
- 9) Proyectando significaciones ya dadas hacia los campos de lo fantástico, nos facilita la evasión poética de la realidad y el vuelo aéreo sobre *islas ingravidas y arrecifes imaginarios*.
- 10) Ortega da por válida la obtención de la metáfora según el procedimiento tabuista y contempla cómo funciona esto en el campo poético; la metáfora como transferencia o transposición de significado implica, según Jean Cohen, una enorme violencia al uso ordinario de la lengua, a "lo que - según Ortega- ya es".

Como señala Jean Cohen, se trata de romper una relación ordinaria que hay entre:

EL SE [CIPRÉS-SIGNIFICANTE]
Y SO 1
[LLAMA MUERTA-SIGNIFICADO DENOTATIVO]

para establecer una nueva vía: se- SO 2 (significado connotativo afectivo-el ciprés como una llama muerta⁶⁰⁹). Con el uso de las metáforas el lenguaje toma un sentido familiar (*anoikeion*) y se hace *xenotropon*; según Aristóteles "...conviene dar al lenguaje un tono algo fuera de lo común, pues se admira la fuera de lo común, y lo admirable [¿El enunciado metafórico?]

⁶⁰⁶ Cfr. COHEN, J., *Estructura del lenguaje poético*, Gredos, Madrid, 1966, p. 220

⁶⁰⁷ ORTEGA Y GASSET, J., "Las dos grandes metáforas", *op.cit.*, p. 388

⁶⁰⁸ ORTEGA Y GASSET, J., "Origen y epílogo de la filosofía", *Obras Completas*, p. 385

⁶⁰⁹ Véase COHEN, J., *Estructura del lenguaje poético*, *op. cit.*, pp. 112-113, 128, 132.

resulta grato⁶¹⁰. Esta actitud de dar con las metáforas al lenguaje un tono algo fuera de lo común, es la actitud del poeta. Con respecto a esto, Ortega señala: "Es verdaderamente extraña [*o xeno-tropos*] la existencia en el hombre de ésta actividad mental que consiste en suplantar una cosa por otra, no tanto por llegar a ésta como por el empeño de rehuir aquella⁶¹¹". La metáfora, ya lo hemos dicho, "escamotea" un objeto a enmascarándolo con otro B y no tendría sentido si no viéramos a ella un instinto que induce al hombre desde la más lejana antigüedad "a evitar realidades". En pocas palabras el uso de las metáforas según Ortega, en cuando actividad mental del hombre, resulta extraña (*xeno-tropos*) porque resulta misterioso el acto de "suplantar una cosa por otra, no tanto por llegar a ésta como por el empeño de rehuir aquella. Surge, pues, una pregunta fundamental, la siguiente: ¿Por qué el artista, el poeta, o el hombre común recurren al uso de las metáforas? Según Ortega, por dos razones que tienen la misma antigua raíz:

1. Para evitar "el terror cósmico" de ciertas realidades del lenguaje o de la lengua cotidiana y
2. Empujado por un instinto que le induce a no estar inscrito dentro de lo real o de lo que "ya es".

La metáfora, pues, escamoteando un objeto o un hecho A, enmascarándolo con otro B, elude una dimensión de la realidad, pero sólo como condición para, a su través, como de soslayo, aludir a otra que está en ciernes⁶¹². Es decir, la frase metafórica exige "la destrucción de la apariencia objetiva externa, o de la mera similitud icónica entre los objetos para producir de este modo una nueva síntesis objetiva en el nivel del sentimiento⁶¹³". En el ensayo *La deshumanización del arte* el apartado que se refiere a la metáfora tiene epígrafe "El Tabú y la metáfora"; en este apartado Ortega va a exponer la doctrina de Werner porque le sirve para explicar la metáfora como "el más radical instrumento de deshumanización", es decir, como recurso artístico que da un viraje en la función que desempeña⁶¹⁴. Ortega cree que ya la metáfora no es como en la poética clásica el instrumento que "ennoblece" un objeto real, sino algo distinto, algo que ha cambiado de signo (que se ve en la poesía moderna). Surge pues en la poesía moderna una "nueva" imagen que insiste en manifestar un aspecto antipoético del mundo de la vida ("la imagen denigrante que rebaja a la pobre humanidad") Ortega señala

⁶¹⁰ Véase ARISTÓTELES, *Retórica*, Clásicos de Grecia y Roma, Alianza Editorial, Madrid, 1988, p. 242: "xeno-tropon: afuera de lo común".

⁶¹¹ Cfr. "La deshumanización del arte", *op. cit.*, p. 373.

⁶¹² *Ibidem*.

⁶¹³ Cfr. CEREZO, P., *La voluntad de aventura*, *op. cit.*, p. 418.

⁶¹⁴ En 1913 se publicó el libro de Heinz Werner, *Die Ursprünge der Metapher*; JULIÁN MARÍAS, señala que "no se escapó a Ortega este libro" que según Karl Bühler [véase *Teoría del lenguaje*, trad. de J. Marías, 1950, pág. 395] "produjo sensación entre los especialistas". En *La Deshumanización del arte* Ortega se refiere a él y opina como Werner que una de las raíces de la metáfora está en el espíritu del "tabú". "Ha habido una época- escribe- en que fue el miedo la máxima inspiración humana, una edad dominada por el terror cósmico. Durante ella se sienta la necesidad de evitar ciertas realidades que, por otra parte, son ineludibles... y como la palabra es para el hombre primitivo un poco la cosa misma nombrada, sobreviene el menester de no nombrar el objeto tremendo sobre el que ha recaído "tabú". De aquí que se designe con el nombre de otra cosa, mentándolo en forma lacrada y subrepticia... He aquí la elusión metafórica. Obtenido en esta forma tabuista, el instrumento metafórico puede luego emplearse con los fines más diversos"; Véase: I) *La deshumanización del arte* (1925), *Obras Completas*, Vol. III, p. 373; II) MARÍAS, J. *Ortega * circunstancia y vocación*, *op. cit.*, p. 283.

este cambio haciendo referencia a dos metáforas que pertenecen al nuevo estilo de un poeta joven: "El rayo es un metro de carpintero" y los árboles son hojas del invierno "escobas para barrer el cielo". Frente a estas metáforas de índole surrealista, "contra las cosas reales y las vulnera o asegura". Aunque la metáfora se concibe como "el más radical instrumento de deshumanización", hay otras, como la más simple que consiste según él, en "el cambio de la perspectiva habitual"⁶¹⁵. Para entender el propósito del filósofo español en este ensayo y el papel de la metáfora en el nuevo estilo literario, es necesario que nos detengamos en la clarificación del concepto de "deshumanización". La ambigüedad de este concepto ha llamado la atención de muchos críticos⁶¹⁶. ¿Qué significa arte deshumanizado? ¿Es un simple diagnóstico o es un ideal estético no tan clarificado? Para responder a estas preguntas y ver después cuál es el papel de la metáfora en el estilo del nuevo arte hay que tratar el tema de la deshumanización desde de un punto de vista sociológico. En su famoso ensayo Ortega afirma que:

1. El arte del siglo XX tiene a la masa contra él y
2. La masa siempre estará contra él.

Si aceptamos la idea de Ortega de que el arte nuevo es impopular por esencia, no hay duda de que es antipopular. Toda obra engendrada por él crea - según Ortega- automáticamente en el público una división en dos porciones:

a.- Una porción mínima (*la minoría selecta*) está a su favor y la otra porción, la mayoría (¿el "hombre masa"?) es hostil al mismo. Ortega señala que la obra del nuevo arte es una fuerza social que tiene el poder de crear dos grupos antagónicos (sus partidarios y sus enemigos). Pues, desde un punto de vista sociológico, el arte moderno se divide entre aquellos que lo comprenden y aquellos que no⁶¹⁷. En las primeras décadas del siglo XX se observa

⁶¹⁵ Véase ORTEGA, *La deshumanización del arte*, *op.cit.*, pp. 372-374

⁶¹⁶ Véase a este respecto: I) MORÓN ARROYO, C., "Las dos estéticas de Ortega y Gasset", *op. cit.*, p. 439; Morón opina que "las famosas páginas de Ortega sobre el arte deshumanizado son un capítulo perfectamente entroncado en el sistema de la razón vital como se va desarrollando desde *El Tema de nuestro tiempo* hasta el curso filosófico de 1929", *op. cit.*, p. 44; en la página 439 escribe: "El equívoco es el siguiente: cuando se dice que los artistas modernos tratan de deformar las formas vivas, se refiere uno a formas concretas de arte, quizá a todas, por en cuanto individuales y concretas; en este caso el adjetivo "deshumanizado" se aplica con todo derecho; pero cuando se estructura una teoría general del arte, más allá de las obras concretas, el adjetivo es incorrecto, porque las obras *deshumanizadas* son a su vez un modo de manifestarse el hombre, y por consiguiente, el arte "deshumanizado" es un modo del arte humano"; II) MOLINUEVO, J.L. "La deshumanización del arte en clave de futuro pasado". En: *Revista de Occidente*, nº 168 (1995): 43-60; III) GÓMEZ DE LIAÑO, I., "La deshumanización del arte: 1925-1989". En: *Revista de Occidente*, nº 96 (1989): 57-79.

⁶¹⁷ Frente al ejemplo del vidrio y el jardín el público se divide en dos partes: *la masa* y la minoría selecta, es decir, los capaces de comprender y re-crear y los que no lo son; aquí radica, según Ortega la "impopularidad" del arte de vanguardia. El ejemplo es el siguiente: "Imagínese el lector que estamos mirando un jardín a través del vidrio de una ventana. Nuestros ojos se acomodarán de suerte que el rayo de la visión penetre el vidrio, sin detenerse en él, y vaya a prenderse en las flores y frondas. Como la meta de la visión es el jardín y hasta él va lanzado el rayo visual, no veremos el vidrio, pasará nuestra mirada a su través, sin percibirlo. Cuanto más puro sea el cristal menos lo veremos. Pero luego, haciendo un esfuerzo, podemos desentendernos del jardín, y, retrayendo el rayo ocular, detenerlo en el vidrio. Entonces el jardín desaparece a nuestros ojos y de él sólo vemos unas masas de color confusas que parecen pegadas al cristal. Por tanto, ver el jardín y ver el vidrio de la ventana

que estas dos partes se distancian cada vez más y se separan progresivamente. Si tenemos en cuenta que en la década de los 20 en que aparece este ensayo, el arte nuevo se hace cada vez más abstracto, más impopular, podemos entender por qué lleva razón Ortega cuando escribe que esta separación del público en dos sectores es la prueba de la irritación que el arte moderno provoca en la masa. El carácter antipopular del arte nuevo empuja a Ortega a escribir "Donde quiera que aparecen las jóvenes musas, la masa patalea"⁶¹⁸. Los juicios de Ortega en este ensayo con respecto al futuro del nuevo arte son muy ambiguos. Dice que esta separación salvará el arte y la cultura dando a los artistas y a las élites creativas una independencia de juicio de la que nunca gozaron antes. Siguiendo la línea interpretativa de G. Simmel, el filósofo español sostiene que en la actualidad y durante algún tiempo, el destino de la cultura moderna será incierto. En el ámbito de la crítica del arte reinará la confusión y los valores estéticos no serán universalmente aceptados. Como resultado de esta situación de crisis y mientras el arte trata de hallar un camino nuevo, se deshumanizará. Ortega se basa en la teoría del distanciamiento que en 1900 Simmel había desarrollado en su libro fundamental *The Philosophy of Money*.⁶¹⁹ Aceptando las ideas de Simmel sobre el fenómeno del distanciamiento, nos dice en *La Deshumanización del arte* que los artistas modernos buscan purificar sus obras mediante una eliminación progresiva de los elementos humanos que dominaban en el naturalismo del siglo XIX y en el romanticismo. En el arte del siglo XX, señala Ortega - y se refiere a las obras de SA Mallarmé que "rehusó los materiales naturales, de Proust, de Joyce, etc.- se adopta una perspectiva opuesta a la usada en la vida espontánea. La nueva sensibilidad de la vanguardia artística (Picasso, Dalí, Kandinsky, P. Clee) no va hacia la realidad, como la sensibilidad de los naturalistas, sino contra ella y se ocupa de deformarla, rompiendo sus aspectos humanos- y así se produce el proceso de deshumanización. Deshumanización significa que el arte de las vanguardias nos obliga a tratar con objetos y materiales con los cuales no cabe tratar humanamente. Los inhumanos elementos que dominan este arte manifiestan su deshumanización que consiste:

1. En la evitación por parte de los artistas de formas vivientes en sus obras.
2. En sus creencias estéticas de que sus obras no son sino obras de arte y no forman parte de nada más en la sociedad. El nuevo arte es inhumano porque dentro de él se producen operaciones de deshumanizar las cosas⁶²⁰.

Mediante su estilización que es deformación de lo real (des-realización, es decir, des-humanización), el arte se hace, según Ortega, no *trascendente*⁶²¹. Así se ha convertido en un juego (al carecer de toda dimensión de trascendencia), juego que provoca su desintegración.

son dos operaciones incompatibles: la una excluye a la otra y requieren acomodaciones oculares diferentes"; Véase *La deshumanización del arte*, *op. cit.*, pp. 357-358.

⁶¹⁸ *Ibidem*.

⁶¹⁹ Véase SIMMEL, G. *The Philosophy of Money*, (1900), trad. e introd. De David Frisby y Tom Bottomare, Routledge and Kegan Paul, London, 1978, pp. 473-475.

⁶²⁰ En suma, las ideas estéticas de Ortega en este ensayo reflejan la siguiente postura: a) arte "deshumanizado" quiere decir *arte de ruptura*- en oposición a la tradición- arte que se fija en el vidrio y no en el jardín que podría verse a su través; b) el arte "deshumanizado" busca la plenitud en el proceso de la *creación* y no en el resultado; c) La lectura de una novela, de un palmo, o la contemplación de una obra de arte implica la interpretación, la "re-creación" del momento creador.

⁶²¹ La estilización implica la deshumanización; estilizar es deformar lo real, desrealizar.

La variedad de las escuelas artísticas y la variedad de los estilos en la década de los '20 fue la manifestación de esta desintegración y de la deshumanización de la cultura europea en general. ¿Pero de qué manera se produce la des-humanización? Ortega en este punto es muy explícito; no existe- nos dice- otra manera de deshumanizar más que por medios de estilización. Teniendo en cuenta su *frangstellung*, podríamos ver su escepticismo con respecto a estas nuevas tendencias del arte: "¿Qué significa este asco a lo humano en el arte? ¿Es por ventura asco a lo humano, a la realidad, a la vida, o es más bien todo lo contrario: respeto a la vida y una repugnancia a verla confundida con el arte, con una cosa tan subalterna como es el arte⁶²²? Observamos que la palabra decisiva aquí es *la repugnancia* a ver la vida confundida con el arte. En el pasado se podía "vivir" sin esta repugnancia con los objetos y los elementos humanos representados en la obra de arte; sin embargo, en las primeras décadas del siglo XX- en su opinión- no se puede establecer la misma relación con las obras del arte nuevo por interesantes, retadoras o bellas que sean. Las cosas han cambiado mucho. El arte actual "no sólo es inhumano porque no contiene elementos humanos, sino que lo es porque consiste activamente en el funcionamiento de la realidad deshumanizada⁶²³". Un pintor- como A. Modigliani- puede pintar una mujer, o algunas cosas o paisajes, pero su arte consiste deliberadamente en distorsionar y desfigurar los objetos siendo a menudo difícil reconocerlos (como, por ejemplo, en la obra de Kandinsky). El placer estético de los nuevos artistas- señala Ortega- "emana de este triunfo [de lo inhumano] sobre lo humano⁶²⁴". Siguiendo las ideas de Simmel, en otro pasaje, Ortega nos dice que el arte es para contemplarse, es decir requiere distancia: "Ver es una acción de distancia. Y cada una de las artes maneja un aparato proyector que aleja las cosas y las transfigura". Esta distancia requerida en el arte permite evitar una participación sentimental, participación que nos impide contemplar el resultado de la creación en su pureza objetiva. Mallarmé, que "rehusó los materiales naturales", logró esto devolviendo al poema "su poder aerostático y su virtud ascendente⁶²⁵". Los procedimientos de desrealización que utilizan los poetas que siguen la línea de la lírica de Mallarmé son muchos y por eso Ortega dice que la nueva poesía que se inicia con el creador de "Igitur" es "el álgebra superior de las metáforas⁶²⁶". Para él, la metáfora es el instrumento más radical del proceso de humanización en el arte nuevo, por el distanciamiento que hay entre la vitalidad interior y la inmediatez de las cosas del mundo de la vida:

- Vitalidad interior del artista, inmediatez del mundo de las cosas.
- Interno - Externo.

A este respecto, Ortega añade algo muy importante: si la metáfora es el medio de deshumanización más radical, no puede decirse que sea el único; hay otros instrumentos, como los cambios de perspectiva en las obras de Proust, donde vemos una "inhumana" atención del escritor francés a la estructura más profunda de las relaciones sociológicas: "Un

⁶²² Véase, ORTEGA Y GASSET, J., *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Revista de Occidente, Alianza Editorial, Madrid, 1984, p. 33.

⁶²³ *Ibidem*.

⁶²⁴ *Ibidem*.

⁶²⁵ *Op. cit.*, p. 34.

⁶²⁶ *Op. cit.*, p. 36.

mismo instinto - comenta Ortega- de fuga de lo real se satisface en el suprarrealismo de la metáfora y en lo que cabe llamar infrarrealismo. A la ascensión poética puede sustituirse una inmersión bajo el nivel de la perspectiva natural. Los mejores ejemplos de cómo por extremar el realismo se le supera no más que con atender lupa en mano a lo microscópico de la vida- son Proust, Ramón Gómez de la Serna, Joyce⁶²⁷". En otro pasaje- igualmente interesante- Ortega señala que los elementos constitutivos en el arte nuevo tienen un fuerte poder de negación. Se trata de la distancia que existe entre lo pensado y el objeto, la idea y la cosa. Aceptando las ideas de Simmel, y pasando por Goethe, nos dice cómo ve la relación entre lo interno y lo externo en la tendencia al distanciamiento que es característica del arte de vanguardias:

"La relación de nuestra mente- escribe- con las cosas consiste en pensarlas, en formarse ideas de ellas. En rigor, no poseemos, de lo real sino las ideas que de él hayamos logrado formarnos: son como el belvedere desde el cual vemos el mundo. Decía muy bien Goethe que cada nuevo concepto es como un nuevo órgano que sugiere en nosotros... Dicho de otro modo, pensar es el afán de captar mediante ideas la realidad; el movimiento espontáneo de la mente va de los conceptos al mundo .pero es el caso que entre la idea y la cosa hay siempre una absoluta distancia. Lo real rebosa siempre del concepto que intenta contenerlo. El objeto es siempre más y de otra manera de lo pensado en su idea. Sin embargo, la tendencia natural nos lleva a crear que la realidad es lo que pensamos de ella, por tanto, a confundirla con la idea, tomando ésta de buena fe por la cosa misma... si ahora en vez de dejarnos ir en esta dirección del propósito, lo invertimos y, volviéndonos de espaldas a la presunta realidad, tomamos las ideas según son- meros esquemas subjetivos - y las hacemos vivir como tales ... habremos deshumanizado, desrealizado éstas. Porque ellas son en efecto irrealidad. Tomarlas como realidad es idealizar - falsificar ingenuamente. Hacerlas vivir en su irrealidad misma es, digámoslo así, realizar lo irreal en cuanto irreal. Aquí, no vamos de la mente al mundo, sino al revés, damos plasticidad, objetivamos, mundificamos los esquemas. Lo interno y lo subjetivo⁶²⁸".

En este pasaje observamos que:

1. Pensar significa afán de captar la realidad mediante ideas.

⁶²⁷ *Op.cit.*, p. 38.

⁶²⁸ *Ibidem*, p. 40-41.

2. El pensar no es un acto exclusivamente lógico, sino algo en lo que participa la espontaneidad humana; así, el movimiento espontáneo de la mente del artista va siempre de los conceptos al mundo.
3. Entre las ideas y las cosas hay siempre una absoluta distancia: lo real rebosa siempre del concepto que intenta contenerlo. No hay duda de que, muchas veces, una propensión natural nos hace confundir la realidad de las cosas con la realidad de las ideas, mediante una idealización de lo real.
4. Volviéndonos de espaldas a la presunta realidad, si tomamos las ideas según son... y las hacemos vivir como tales... tenemos el punto de vista del nuevo arte que consiste en una inversión de esta tendencia humana [de confundir la realidad con la idea] la que, al contrario del prurito de realismo, consiste en tomar las ideas como tales, es decir, como meros esquemas subjetivos, deshumanizándolas y desrealizándolas: porque ellas son, en efecto, irrealidad.
5. El arte de vanguardias no procede de un movimiento de la mente al mundo, sino que es al mismo tiempo plasticidad, objetivación y mundificación de los esquemas o de lo interno y subjetivo, es decir, un proceso de inversión que consiste "en pintar" ahora "las ideas" y no las cosas mismas⁶²⁹.
6. Bajo el proceso de esta inversión, las artes plásticas de nuevo estilo y la lírica nueva (como el poema *Igitur* de Mallarmé) rechazan las formas vivas y se complacen en un lenguaje artístico construido puras formas geométricas.

La voluntad del nuevo estilo de eludir las formas vivas se explica, según Ortega, si tenemos en cuenta que ha cambiado mucho la psicología del artista que ahora se encuentra en una situación ambigua o ante la doble posibilidad de complacerse en los recursos que le ofrece la tradición, o de revolverse contra las normas hieráticas del pasado artístico. Para el filósofo español el arte de vanguardias puede comprenderse si vemos que su punto de vista de las cosas está estrechamente relacionado con su antipatía a las interpretaciones tradicionales de las realidades. El nuevo estilo al eliminar los ingredientes humanos se propone retener sólo la materia puramente artística⁶³⁰. Esta tendencia- ya lo hemos dicho- hacia la distancia y la deshumanización sentimental, es una tendencia irreversible. Ortega señala que las raíces de la crisis en el nuevo arte se encuentran debajo de esta contradicción patente: por una parte el arte nuevo crea un nuevo estilo que consiste en eliminar los elementos demasiado humanos y en retener sólo los ingredientes artísticos, y, por otra parte, se produce en él una situación y significación de desdén que nos permite decir que su fin último consiste en "ridiculizar el arte" o ridiculizarse a sí mismo. Con respecto a este, señala Ortega: "Nunca demuestra el arte mejor su mágico don como en esta burla de sí mismo porque al hacer el ademán de aniquilarse a sí propio sigue siendo arte, y por una maravillosa dialéctica, su negación en su

⁶²⁹ *Ibidem*.

⁶³⁰ "En el pintor- dice Ortega- hemos llegado al *maximum* de distancia y al mínimo de intervención sentimental", *op.cit.*, p. 23.

conservación y triunfo⁶³¹". Según C. Morón "la doctrina del arte deshumanizado es la derivación estética más lógica" de la "ontología" y "sociología" de Ortega. Morón atribuye al concepto de deshumanización una fuerte carga de ambigüedad, por lo que considera - como nosotros- poco feliz su elección. Escribe: "El equívoco es el siguiente: cuando se dice que los artistas modernos tratan de deformar las formas vivas, se refiere uno a formas concretas de arte, quizá a todas, pero en cuanto a individuales y concretas; en ese caso el adjetivo "deshumanizado" se aplica con todo derecho; pero cuando se estructura una teoría general del arte, más allá de las cosas concretas, el adjetivo es inconcreto porque las obras de deshumanizadas son a su vez un modo de manifestarse el hombre, y por consiguiente, el arte "deshumanizado" es un modo del arte humano". Así pues, arte "deshumanizado" significa arte de ruptura y Morón, como Marías, sin muchas dudas, acepta la opinión de Ortega, según la cual este arte de ruptura se produce en el siglo XX, en franca oposición a la tradición⁶³². Este tipo de arte se fija en el vidrio y no en el jardín que podría verse a su través: "imagine el lector- escribe Ortega - que estamos mirando un jardín a través del vidrio de una ventana. Nuestros ojos se acomodarán de suerte que el rayo de la visión penetre el vidrio, sin detenerse en él, y vaya a prenderse en las flores y frondas. Como la meta de la visión es el jardín y hasta él va lanzado el rayo visual, no veremos el vidrio, pasará nuestra mirada a su través sin percibirlo. Cuanto más puro sea el cristal menos lo veremos. Pero luego, haciendo un esfuerzo, podemos desentendernos del jardín, y retrayendo el rayo ocular, detenerlo en el vidrio. Entonces el jardín desaparece a nuestros ojos y de él sólo vemos unas masas de color confusas que parecen pegadas al cristal. Por tanto ver el jardín y ver el vidrio de la ventana son dos operaciones oculares diferentes⁶³³". Con este ejemplo, hablando alegóricamente Ortega, nos dice que entre el vidrio y el jardín los hombres se dividen en dos porciones. La primera es la élite creadora (los capaces de recrear o desentenderse del jardín y detener los ojos en el vidrio) y la masa que no tiene dicha capacidad. Con la alegoría o la metáfora del jardín y del vidrio el filósofo español sostiene:

1.- Que el punto de vista del "impopular" arte de vanguardia es el principio de rehuir o evitar unas realidades (desaparición del jardín) e imaginar otras como los "arrecifes imaginarios" o las "islas ingravidas". Pues: lo que tiene de valioso la evasión [de la verdad] es lo que tiene la liberación de sus formas reales para crear entre ella artífices imaginarios. Según Ortega, son éstos los que tienen interés para el artista vanguardista⁶³⁴. Mallarmé nos ha dado con su "Igitur" el ejemplo; la misión del poeta es "inventar lo que no existe". El poeta moderno como Seferis se fija en el vidrio o en el "papel en blanco" y no en el jardín: esto supone que adopta un punto de vista "anormal", transcendente e inhumano⁶³⁵. La adopción por parte del poeta moderno (sea Mallarmé, Paul Celan o Seferis) de un punto de vista artístico, nos ha dejado una obra cuyo goce estético exige que el crítico literario y el lector se

⁶³¹ Véase: I) MORÓN ARROYO, C. "Las dos estéticas de Ortega y Gasset", *op. cit.*, p. 439 y *El Sistema de Ortega y Gasset, op.cit.*, pp. 373-391.

⁶³² Véase, MARIAS, J. *Ortega * circunstancia y vocación, op. cit.*, pp. 283 y ss.

⁶³³ Véase ORTEGA Y GASSET, J., "La deshumanización del arte". *Obras completas*, pp. 357-358.

⁶³⁴ Fijarse en el vidrio y no en el jardín supone adoptar un punto de vista inhumano; frente a una obra del nuevo arte no nos sirve nuestro trato habitual con las cosas de nuestra circunstancia. El artista, al haber adoptado un punto de vista *in-humano o artístico*, nos ha dejado su obra cuyo goce exige que el lector o el espectador se invierta nuevos modos de trato con las cosas de este nuevo mundo- representado en la obra.

⁶³⁵ Véase SEFERIS, Y., *Poesía completa, op. cit.*, p. 229.

inventen nuevos modos de trato con las cosas de este mundo imaginario: "Esta nueva vida- que se crea, señala Ortega- esta *vida inventada previa anulación de la espontánea*, es precisamente la comprensión y el goce artístico⁶³⁶". Así pues, la primera función del arte nuevo y su consistencia es la función de deshumanización. El arte y la realidad del mundo de la vida (*Lebenswelt*, según Husserl) son dos cosas distintas, y para los artistas modernos incompatibles. Desde este punto de vista "el poeta empieza donde el hombre acaba. El destino de este es vivir su itinerario no humano; la misión de aquél es inventar lo que no existe. De esta manera se justifica el oficio poético. El poeta aumenta el mundo, añadiendo a lo real, que ya está aquí por sí mismo, un irreal continente. Autor viene de actuar, el que aumenta. Los latinos llamaban así al general que ganaba para la patria un nuevo territorio⁶³⁷". En este contexto aparece la metáfora:

2.- Como el instrumento más radical de deshumanización. La metáfora facilita la creación, la cual, según Ortega, hay que entenderla no como fuga de lo real, sino como un henchimiento y ampliación del mundo de la vida cultural. Es el goce estético "el instinto que induce al hombre a evitar realidades⁶³⁸". Evitar realidades no significa que el hombre moderno quiere huir de un "terror cósmico", sino que quiere desrealizar, aniquilar su realidad cotidiana para poder crear un mundo fantástico, una nueva realidad, más humana y verdadera de la que le rodea. Por eso: desrealizar en el arte nuevo significa deshumanizar. El arte deshumanizado está relacionado con un nuevo tipo del humanismo, con un "humanismo del hombre sin hombre" y así es el arte de un Mallarmé de un Paul Celan o de un Seferis con sus horas hieráticas. Se trata de un "humanismo de una nueva clase, es decir, un humanismo que no es contemplación pasiva e idólatra de un modelo humano, sino la lucha de cada individuo con su propio destino⁶³⁹". En el marco de este humanismo "la utilización de la imaginación" por parte del poeta o del artista "puede ejercer influencias sobre nuestras vidas en múltiples aspectos" algo que no puede hacer la lógica. La utilización de la imaginación y de los enunciados metafóricos "nos brinda la posibilidad de alcanzar logros en una nueva experiencia". En resumidas cuentas puede decirse que la idea estética de "la deshumanización del arte" refleja la siguiente postura:

1. Arte "deshumanizado" quiere decir, según Ortega, arte de ruptura en franca oposición a la tradición; el arte que, por decirlo con dos ejemplos- uno orteguiano y otro seferiano- se fija en el vidrio y en "el papel en blanco" y no en el jardín y la realidad de las cosas que podrían verse a su través.
2. De este modo se entroniza el momento de la "creación" en cuanto acción ejecutiva de un yo, se busca la plenitud en ella y no el resultado- proceso que implica importantes cambios a la hora de determinar la "frucción estética": la lectura de la poesía, en cuanto interpretación por parte del lector, deberá significar la "re-creación" del momento creador.

⁶³⁶ Véase, ORTEGA Y GASSET, J., "La deshumanización del arte", *op.cit.*, p. 365.

⁶³⁷ ORTEGA Y GASSET, J., *op.cit.*, p. 371.

⁶³⁸ *Op. cit.*, p. 373

⁶³⁹ Véase, AZAM, G., "Las ideas estéticas de Ortega o el hombre sin hombre". *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 403-405, pp. 197-203.

Frente a un cuadro de Paul Clee o frente al poema seferiano "el papel en blanco" (frente al ejemplo orteguiano del vidrio y el jardín) el público se divide en dos categorías: la minoría selecta y la masa, los capaces de re-crear comprendiendo y los que no lo son, y aquí radica según Ortega, la "impopularidad" del arte de vanguardias. Ahora bien, fijarse en "el papel en blanco" y no en la realidad exterior supone la adaptación de un punto de vista "artístico", romántico, anormal e inhumano. Esto es precisamente lo que hacen después de Mallarmé el poeta y el artista. Frente al "papel en blanco" o a un cuadro del arte surrealista no nos sirve nuestro habitual trato con las cosas de nuestra circunstancia, de nuestro entorno cotidiano; el poeta moderno, al haber adoptado un punto de vista artístico o "anormal", nos ha dejado un poema con el *Igitur*, cuyo goce estético exige que el lector se invente nuevos modos de trato (y de interpretación) con las cosas de este nuevo mundo. Esta nueva vida, esta vida inventada "previa anulación de la espontánea, es precisamente la comprensión y el goce artístico". Ya hemos señalado que el arte nuevo consiste en "deshumanizar". La vida y el arte- nos dirán Juan Ramón Jiménez y Seferis- son dos cosas distintas; y de acuerdo con esto Ortega reclamará: "no las mezclamos", acentuando que el poeta moderno "empieza donde el hombre acaba". El destino de éste, pues, "es vivir su itinerario no humano; la misión de aquél es inventar *lo que no existe*⁶⁴⁰".

Según T.S. Eliot, el poeta moderno tiene sentido sólo en cuanto catalizador "de esta manera- añade Ortega- se justifica el oficio poético. El poeta aumenta el mundo, añadiendo a lo real, que ya está aquí por sí mismo, un irreal continente. Así se comprende que "autor viene de actor" que es "el que aumenta"⁶⁴¹. En este contexto la metáfora aparece como el medio "más radical de deshumanización" que se acomoda a las nuevas formas artísticas y acusa igualmente el cambio que se está produciendo en todas ellas. Ha dejado de tener una función adjetiva- "adorno, encaje o capa plural" era hasta el siglo XIX - y se ha sustantivado. Al ostentar esta nueva categoría la metáfora "se hace más o menos protagonista de los destinos poéticos". Sólo la metáfora en la época del arte deshumanizado "nos facilita la creación" creando "entre las cosas reales arrefices imaginarios"⁶⁴². Sin embargo, queda claro después de lo que dijimos a propósito de la categoría orteguiana de deshumanización, que esta "evasión" no hay que entenderla en el sentido de fuga de lo real, sino como vencimiento y ampliación del campo de lo real. Y es éste el auténtico sentido de eso que induce al hombre y al poeta a "evitar realidades".

Ortega, como Cassirer, va más allá del espíritu tabuístico: "evitar realidades" no significa "terrores cósmicos", sino "terrores interiores", quiere decir desrealizar, como sucede en el poema *Igitur* de Mallarmé- en los términos ya interpretados del "Ensayo de estética a manera de prólogo", es decir, aniquilar la realidad del mundo de la vida humana para poder crear nuevas realidades, poéticas, imaginarias (por eso desrealizar es sinónimo de

⁶⁴⁰ Véase "La deshumanización del arte", *op.cit.*, p. 371.

⁶⁴¹ *Ibidem*.

⁶⁴² *Op.cit.*, pp. 372-273.

deshumanizar⁶⁴³). Puede entenderse ahora que la propuesta estética de Ortega resulta ser innovadora y no puede significar la muerte del hombre; con la teoría de deshumanización se testimonia el nacimiento de un humanismo romántico -parecido al que han defendido filósofos como Dilthey y Gadamer y poetas como Juan Ramón Jiménez y Seferis- que es según la frase de G. Azam, "un humanismo de una nueva clase" que no es "contemplación pasiva e idólatra de un modelo humano, sino la lucha de cada individuo con su propio destino, una absoluta y problemática tarea⁶⁴⁴". Así pues, que la metáfora, por tanto, sea la máxima expresión de esta nueva categoría (de deshumanización) significa que es la máxima potencia con que cuentan el poeta, al artista y el hombre común para la creación y el entendimiento de este nuevo humanismo⁶⁴⁵. En las nuevas expresiones metafóricas como las expresiones de Juan Ramón Jiménez y Yorgos Seferis - como veremos- se trata de eliminar lo extrapoético o real para hacer de cada una de ellas la "*res poética*":

Todas las frutas eran de su cuerpo
 las flores todas, de su alma.
 y venía, y venía
 entre las hojas verdes, rojas, cobres
 por los caminos todos
 de cuyo fin con árboles desnudos
 por los caminos todos
 de cuyo fin con árboles desnudos
 pasados en su fin a otro verdor,
 ella había salido
 y eran su casa llena natural
 [*Mensajera de la estación total*]

Hasta aquí llegan las consideraciones vanguardistas que el filósofo español dedicó a la metáfora en su famoso ensayo de 1925. Dos años antes en un artículo sobre "Mallarmé"- redactado circunstancialmente con motivo de la conmemoración de la muerte del poeta⁶⁴⁶- Ortega insiste en que lo que se aplica al estilo poético del creador de *Igitur* vale para toda la poesía en general, puesto que su rasgo primordial es "una valerosa fuga, una ardua evitación de realidades. La poesía de Mallarmé brota de callar los nombres directos de las cosas para que "su pesquisa sea un delicioso enigma⁶⁴⁷". Estas ideas vienen a ser anticipadoras de las que dos años después reitera: la poesía y en general, la metáfora son el medio de que el hombre en el final de la modernidad dispone para zafarse de la realidad y eludirla. En el mismo artículo se nota su interés por la idea de tabú lingüístico; al hacer alusión a la duplicidad de nombres

⁶⁴³ Según AZAM, G. (Cfr. *El modernismo desde dentro*, Anthropos, Barcelona, 1989, p. 118) "frente a lo que llama despectivamente *la cosmética del arte*, Ortega exalta la estética de Mallarmé, que "rehusó los materiales naturales".

⁶⁴⁴ Véase AZAM, G. "Las ideas estéticas de Ortega", *op. cit.*, p. 137.

⁶⁴⁵ Según José Jiménez en *La deshumanización del arte*, Ortega "anticipa... *la importancia cognoscitiva filosófica y artística de la metáfora*, uno de los puntos centrales del pensamiento actual", Véase "El arco de la estética", *op. cit.*, p. 19.

⁶⁴⁶ Primera publicación del artículo en *Revista de Occidente*, noviembre 1923.

⁶⁴⁷ Véase "Mallarmé" en: *El sentimiento estético de la vida* (Antología), ed. de J.L. Molinuevo, Tecnos, Madrid, 1995, pp. 293-294.

de personas que se da en épocas de cultura primitiva, totemista o mágica el filósofo español dice: "En las épocas de cultura totemista y mágica, el individuo tenía dos nombres: uno usado socialmente, otro secreto- el verdadero-, sólo conocido de la madre y el padre... Mallarmé es un lingüista de este lenguaje compuesto sólo de denominaciones arcanas y mágicas. Lo mismo fue Dante. Recuerdo de versos dantescos en que se elude el nombre propio de las cosas y se las hace nacer de nuevo, se las presenta en status nascens merced a una denominación original⁶⁴⁸". En esa forma expresiva está encerrada toda la poética: "hay que esconder los vocablos porque así se ocultan, se evitan las cosas que, como tales, son siempre horribles⁶⁴⁹".

Sin embargo, Ortega en una época de crisis de la razón expresa una convicción alarmante con respecto al presente y al futuro de la poesía: "¿La poesía? ... - se pregunta- hace tiempo estoy convencido - responde- de que la poesía se ha agotado... Cuanto hoy se hace es un nuevo hipo de arte agónico⁶⁵⁰". Sería interesante discutir esta insinuación y ver las circunstancias y los contextos literarios en que expresa el filósofo español su decepción. Pero esto rebasaría los límites de nuestro trabajo⁶⁵¹. A despecho de la objetividad que Ortega exige en este artículo y en *La deshumanización del arte*; nosotros sentimos un *desagrado (a dislire)* por parte "for anything that is untrue and unreal, as well as for the metaphoric device leading to it⁶⁵²". Su censura (desaprobación) del proceso de evaluación es aún acentuada- un año después- en su ensayo "El amor en Stendhal" (1926) donde se considera el misticismo como un proceso de evasión, de aniquilación⁶⁵³. En todos estos escritos es curioso que en sus acusaciones "against the unreal, the unnatural" la vehemencia de Ortega "is more akin to the subjectivity of the lyrical word than to the objectivity of philosophical discourse⁶⁵⁴".

Tres años después en su ensayo *¿Qué es filosofía?* (1929) Ortega vuelve a afirmar la necesidad de las metáforas comunes. A la pregunta ¿qué pasa con la metáfora una vez que ésta ha sido ya inventada?, da la respuesta de que pueden ocurrir dos cosas:

1. O que la metáfora quede encerrada dentro de lo que es el inventario personal de un autor, y en este caso, esperando siempre que ahora el libro sea capaz de dar nueva vida nuevamente al proceso metafórico.
2. Que la metáfora pase a la lengua, se haga de dominio público, trascienda el genio individual que la inventó para hacerse común; a este respecto dice: "Las metáforas

⁶⁴⁸ *Ibidem.*

⁶⁴⁹ *Ibidem.*

⁶⁵⁰ *Op. cit.*, p. 295.

⁶⁵¹ Véase a este respecto los siguientes artículos: I) CANO, J.L.: "Ortega y la poesía". En *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 403; y en el mismo volumen (pp. 340-358) el artículo de JACINTO LUIS GUEREÑA "Ortega y el arte de la poesía". Según Guereña "cuanto más aislamiento, mejor poesía. Es lo que dijo Góngora y que corrobora en Mallarmé. Por eso [Ortega] dice que la metáfora es "el más radical instrumento de deshumanización"; según el autor "vaciar del yo circunsdante no es excluir la vida ni mucho menos. La voz anónima, *la pura voz interior que vive en las palabras* no es *deshumanización* en el sentido cotidiano y generalizador. Deshumanizar es eliminar la exterioridad", véase, *op.cit.*, p. 355.

⁶⁵² Véase, CAO, A.F., *The Aesthetics of Metaphor*, *op. cit.*, p. 96.

⁶⁵³ Véase *Estudios sobre el amor*, 15ª Ed. Revista de Occidente, Madrid, 1964, p. 118.

⁶⁵⁴ Véase CAO A.F., *op. cit.*, p. 96.

elementales e inventadas son tan verdaderas como las leyes de Newton. En esas metáforas venerables que se han convertido ya en palabras del idioma, sobre las cuales marchamos a toda hora como sobre una isla formada por lo que fue coral, en esas metáforas- digo- van encapsuladas intuiciones perfectas de los fenómenos más fundamentales". Así hablamos "con frecuencia de que sufrimos una "pesadumbre" de que nos hallamos en una situación "grave". Pesadumbre, gravedad son metafóricamente transpuestos del peso físico, del ponderar un cuerpo sobre el nuestro y pesarnos, al orden más íntimo. Y es que, en efecto, la vida pesa siempre, porque consiste en llevarse y soportarse y conducirse a sí mismo⁶⁵⁵".

En este fragmento observamos que:

1. Se repite la imagen de las islas de coral que aparecía en "Renan".
2. Qué nuestra vida tiene un "asiento" metafórico- idea que ha sido puesta de relieve por Nietzsche en *Verdad y mentira en sentido extramoral*.

Ortega, como Nietzsche, define como verdadero el conocimiento alcanzado por vida de las metáforas; la metáfora es, por tanto, "verdad", entendida nietzscheanamente. Lo que no dice pero implica Ortega es que este tipo de verdad- que nosotros alcanzamos mediante el uso metafórico del lenguaje- es de distinto rango que la verdad racionalmente deducida. En la verdad de la metáfora, conocimiento y emoción se dan unidos (interpenetrados y fundidos en una sola cosa). Este tipo de verdad, según G. Lakoff actúa tanto racional como pasionalmente con un carácter imperativo, Ortega nos dice que la metáfora es verdad en el momento de su "fulguración deliciosa", en el momento de su esplendor. Teniendo en cuenta su teoría sobre los *usos*⁶⁵⁶, podríamos comprender por qué la metáfora, al considerarse socialmente en el uso común de la lengua (al constituirse en uso), *pierde enseñando así el camino de su miseria*.

Uso y desgaste en castellano suenan como sinónimos. Referido a la metáfora, el uso se refiere no sólo a la incapacidad de revivir la experiencia de la metáfora en el momento fulgurante de su creación, sino además a un proceso de desgaste. Nietzsche, Ricoeur, J.L. Borges y otros han visto que la cuestión respecto a la caída de la metáfora es sobre todo la cuestión de la pérdida de su fulguración, de su esplendor, es decir, de su verdad. Desde de un punto de vista nietzscheano, Borges dirá: "Algún día se escribirá la historia de las metáforas y sabremos la Verdad y el error que estas conjeturas encierran⁶⁵⁷". La poesía juanramoniana y Seferiana, como veremos en la segunda parte de nuestro trabajo, nos han transmitido metáforas frente a las que no podemos sino manifestar nuestro desánimo y desconcierto. Utilizando las palabras de Borges podríamos decir que "entretejidos en el verso y llevadas por él, estas metáforas depararon" en la época de su producción "un asombro agradable", luego los lectores sintieron "que no hay una emoción que las justifique y las juzgamos laboriosas e

⁶⁵⁵ Cfr. ¿Qué es la filosofía?, *Obras completas*, Vol. VII, pp. 418-419.

⁶⁵⁶ Véase a este respecto OSEZ GORRAIZ, J.M., *La sociología en Ortega y Gasset*, Anthropos, Barcelona, 1989, pp. 189-213.

⁶⁵⁷ Véase BORGES, J.L. "La metáfora". En *"Historia de la eternidad"*, Alianza, Madrid, 1978, pp. 73-78.

inútiles⁶⁵⁸". Borges, como Seferis, ha comprobado que igual cosa ocurrió "con las figuras del simbolismo y del marinismo". Pues no cabe duda de que sólo desde una lectura que sea capaz de reconstruir el mundo de los contextos en los que nacieron (las metáforas de un poeta) podrían recuperar su sentido y su esplendor. Y ello porque el sentido de la metáfora y de los otros tropos proviene de un mundo concreto (en el que nace), es decir, de un horizonte mental, emocional y sentimental que permite y posibilita ciertas asociaciones. A este respecto Ortega en su artículo "Mallarmé" ha hecho la distinción entre asociación /intelección: "en la asociación- opina- va el alma a la deriva, inerte y deslizante, como abandonada al alisio casual de la psique. En la intelección, por el contrario, ejercemos verdaderas actividades: comparamos, analizamos, atribuimos, colegimos, inferimos, abstraemos, clasificamos, etc, etc..."⁶⁵⁹". En su *Tratado de la argumentación*. Perelman y Olbrechts- Tyteca hablan con acento post nietzscheano del adormecimiento de las metáforas: "Un peligro de las metáforas- advierten- lo constituye su usura. Ya no se percibe la metáfora con la fusión, la unión de términos tomados de campos diferentes, sino como la aplicación de un vocablo a lo que designa normalmente; la metáfora pasa de ser activa a ser "adormecida", carácter que muestra mejor que este estado sólo puede ser transitorio, que estas metáforas pueden despertarse y volver a ser activas⁶⁶⁰". La dialéctica que constituyen los dos términos adormecimiento y muerte de la metáfora, interpretada desde un punto de vista postmoderno, podría tener sentido si aceptáramos la tesis de que el adormecimiento da de hecho la doble posibilidad del despertar (y de morir) metafórico. Perelman y Olbrechts-Tyteca resaltan el "gran poder que poseen las metáforas adormecidas" cuando, con ayuda de una u otra técnica, "vuelven a estar en activo". Este poder "emana del hecho de que extraen sus efectos de un material analógico, admitido con facilidad, pues no sólo es conocido, sino que, por el lenguaje, está integrado en la tradición cultural⁶⁶¹". Refiriéndose al desgaste y la usura de la metáfora en *La Mythologie Blanche*, Jacques Derrida ha hablado de muerte de la metáfora. Según el filósofo francés, hay metáfora cuando el pensamiento no es de por sí manifiesto, cuando el sentido de lo que es dicho y pensado no es fenómeno de sí mismo.

Para Derrida, "el pensamiento cae sobre la metáfora, o la metáfora toca en suerte al pensamiento en el momento en que el sentido tiende a salir de sí para decirse, enunciarse, llevarse en la lengua⁶⁶²". Pues, un estudio post moderno de la metáfora adquiere un sentido filosófico situado sólo dentro de un contexto concreto de una estrategia mucho más amplia de desconstrucción de la metafísica occidental. La metáfora señala Derrida "está determinada por la filosofía como pérdida de sentido, economía sin daño irreparable a la propiedad, desviación ciertamente inevitable, pero también historia en vista y en horizonte de la reapropiación circular del sentido propio". Según el filósofo francés, "es éste el motivo por el cual su

⁶⁵⁸ *Ibidem*.

⁶⁵⁹ Cfr. ORTEGA Y GASSET, J., "Mallarmé", *op. cit.*, p. 293.

⁶⁶⁰ Cfr. PERELMAN, CH y OLBRECHTS-TYTECA, L., *Tratado de la argumentación*, *op.cit.*, p. 619.

⁶⁶¹ Según los autores del *Tratado* (p. 623) "la identidad cultural, permite, ella sola, el adormecimiento de las metáforas. Las expresiones de las metáforas. Las expresiones del lenguaje de las profesiones, del argot, nos parecen metafóricas, aun cuando, para el usuario, sea la forma normal de expresarse. Y si se ha mencionado en tantas ocasiones la abundancia de metáforas en los primitivos, en las clases bajas, en el campesinado, quizá esto obedezca, en parte, a todo lo que, culturalmente, los separa del observador".

⁶⁶² Cfr. DERRIDA, J. "La mytlogie blanche (la metaphore dans le texte philosophique)", *Poetique*, nº 5, (1971): 1-52; p. 20.

valoración filosófica ha sido siempre ambigua: la metáfora es siempre una amenaza y algo extraño por lo que respecta a la intuición (visión o contacto) del concepto (presencia propia del significado) de la conciencia (proximidad de la presencia a sí); por ella es cómplice de lo que amenaza, en la medida en que el desvío (*de'-tour*) es un retorno (*re-tour*) guiado por la función de semejanza (mímesis y homoiosis), bajo la ley de lo mismo. La oposición de intuición, concepto y conciencia, carece a este punto, de pertenencia. Estos tres valores pertenecen al orden: y al movimiento a ese sentido. Como la metáfora". La metáfora, "por tanto, lleva siempre, en sí misma, su propia muerte". Muerte que es "sin duda, la muerte de la filosofía". Pero este genitivo - nos advierte Derrida- "es doble. Es tanto la muerte de la filosofía, muerte de un género perteneciente a la filosofía que en ella se piensa y en ella se resume, en ella se reconoce y en ella se reconoce y en ella se cumple. Cuanto la muerte de una filosofía que no se ve morir y que ya no se encuentra⁶⁶³". El concepto de la metáfora, la oposición de un sentido propio y un sentido figurado, la idea del desgaste de las significaciones a partir de un sentido originario- en la que se funda la oposición tradicional- en la que se funda la oposición tradicional entre metáforas vivas y muertas, y el proyecto de una metaforología general- que abarcaría especialmente el estudio de la metáfora en el texto filosófico- historia, pensamiento- lenguaje, sensible-inteligible) que configuran la metafísica. De ahí la "desconfianza" de Heidegger, compartida por Derrida, ante el concepto de metáfora⁶⁶⁴. Heidegger y Derrida, pues, llegan a afirmar que lo metafórico sólo es posible dentro de la metafísica. Hablando poéticamente Derrida dice que como el sol, la metáfora sale y se pone, invade y abre el campo visual (y eidético, conceptual: inaugura el lenguaje), y se oculta, o se retira: "presencia que desaparece en su propia irradiación, fuente oculta de la luz de la verdad y del sentido, desaparición del rostro del ser, éste sería el retorno insistente de lo que somete la metafísica a la metáfora⁶⁶⁵". Generalización⁶⁶⁶ de lo metafórico, antedestrucción de la metáfora, secundarización de la diferencia entre la metáfora y el concepto son las ideas básicas que constituyen la operación deconstructora que Derrida cumple respecto a la filosofía. Sin embargo, lo que aquí tiene interés para nuestro trabajo es el desvelamiento de la ambivalencia de la metáfora (implicado de un modo en la teoría orteguiana), su ser "posibilidad y riesgo⁶⁶⁷" a la vez: la posibilidad y riesgo" a la vez: la posibilidad de la "fulguración deliciosa", o del esplendor, y el riesgo de la miseria. Derrida, al contrario de lo que han hecho Ortega y Paul Ricoeur, eligió "entrar en la metáfora, no por la puerta de nacimiento, sino, por la puerta de la muerte⁶⁶⁸". Esto está claro en el siguiente pasaje:

⁶⁶³ *Op. cit.*, p. 51-52.

⁶⁶⁴ Véase a este respecto GREISCH, J., "Identité et différence dans la pensée de Martin Heidegger, Le chemin de l'Ereignis". En *Revue de sciences philosophiques et théologiques*, Vol. 57, n°3, Vrin, Paris, (1973): 71-111 y del mismo autor: "Les mots et les roses. La métaphore chez Martin Heidegger". En *Revue de sciences philosophiques et théologiques*, Vol. 57, n° 3, Vrin, Paris, (Julio, 1973; 443-456.

⁶⁶⁵ Cfr. DERRIDA, J. *Márgenes de la filosofía*, *op. cit.*, p. 320.

⁶⁶⁶ "La generalización- escribe en *Márgenes...*, p. 320- Derrida puede significar esa parodia. La metáfora se comprende entonces por la metafísica como lo que debe elevarse en el horizonte y sobre el fondo propio y acabar reencontrado ahí al origen de su verdad. El giro del sol se interpreta entonces como círculo espectacular, retorno a sí sin pérdida de sentido, sin gasto irreversible".

⁶⁶⁷ Cfr. "La mythologie blanche", *op. cit.*, p. 28.

⁶⁶⁸ RICOEUR, P., "La metáfora viva", *op. cit.*, p. 428.

"El helotropo puede siempre revelarse. Y puede siempre convertirse en una flor seca en un libro. Hay siempre, ausente de todo jardín, una flor seca en un libro⁶⁶⁹". Frente a esta intención de ver la metáfora, "por la puerta de la muerte" Ortega y Ricoeur pretenden recuperar la vida de la misma, su perdido esplendor. El programa de Ricoeur se centra en la tarea de invertir el proceso de la usura⁶⁷⁰, en devolver a la vida las metáforas. Este proceso inverso consiste en hacer de las metáforas "muertas" o "adormecidas" metáforas vivas, considerando que los enunciados metafóricos no son sólo vivos porque son capaces, de vivificar un lenguaje ya constituido, sino porque son capaces de reconducir la acción y la potencia imaginativa del hombre a un pensar más que el pensamiento conceptual⁶⁷¹. En su obra madura *La idea del principio en Leibniz...*". Ortega una vez más distingue entre pensamiento conceptual y pensamiento figurativo. El concepto -escribe- "en efecto, es inmóvil (idéntico a sí mismo); no varía, no se esfuerza, no vive. Es lo que ya es, y nada más⁶⁷²". Ya hemos señalado que en Nietzsche, esta fijeza e inmovilidad del concepto provocó la misma *ironía*⁶⁷³ que en Ortega, por eso los dos filósofos nos han advertido que el problema con los conceptos reside en el hecho de que todos van montados en la ironía de sí mismos, es decir, que lo que el concepto piensa es diferente de lo que dice y está siempre entre "verdad" y "mentira"; por eso, toda filosofía que pretenda ser filosofía del hombre y de su mundo de la vida no puede sino prestar una atención extrema al discurso figurado y sobre todo a las metáforas.

En la misma obra meditando sobre "duda" y "creencia" señala que la duda es una situación de la existencia humana que se hace en contra del dogmatismo. "El dubitante cree más que el creyente, prisionero con exclusividad en el monobloque de su fe. La duda es creer a la vez en dos cosas, ver a la vez dos ideas dispares y distantes. Este ver de doble rayo visual, este estrabismo mental, es el dudar⁶⁷⁴". Utilizando la metáfora de la duda implica que la vida humana en cuanto metáfora existencial "se cae en la duda" antes de sus problemas o "se está en un mar de dudas⁶⁷⁵". Así pues, "estar en el mar no es estar, es fluctuarse, ir y venir sobre la inquietud del oleaje y congoja de caer, de irse al fondo". El discurso figurado, pues, tiene estrecha relación con lo dudoso puesto que "lo dudoso no es tierra firme en que se puede estar", sino el elemento líquido en donde sólo cabe fluctuar, caer y sumergirse⁶⁷⁶". Hay que tomar "en serio" - añade Ortega- todas las expresiones de la lengua "donde la Humanidad ha ido decantando su milenaria "experiencia de la vida⁶⁷⁷". Esas expresiones son - no cabe dudas- las metáforas; "pero la metáfora es el auténtico nombre de las cosas, y no el término técnico

⁶⁶⁹ Cfr. "La mythologie blanche", *op. cit.*, p. 52.

⁶⁷⁰ Cfr. "La retirada de la metáfora", pp. 39-40 en Jacques Derrida, *La desconstrucción en las fronteras de filosofía*, Intr. de Patr. Peñalver, Paidós, 3ª reimpresión, Barcelona, 1997 y "Le retrait de la métaphore" en *Psyche*, pp. 63-94.

⁶⁷¹ Cfr. RICOEUR, P., *Op. cit.*, pp. 426-428.

⁶⁷² ORTEGA, "La idea de principio en Leibniz...", *Obras completas*, Vol. VIII, p. 278.

⁶⁷³ Véase a este respecto: I) QUESADA, J., *Un pensamiento intempestivo. Ontología, estética y política en F. Nietzsche*, Anthropos, Barcelona, 1988, pp. 160-177; QUESADA hace un análisis de *Verdad y mentira ...* trazando el tema del "olvido" metafórico del concepto y escribiendo sobre las "Implicaciones ontológicas" del hombre que se encuentra en dilemas o en medio camino, es decir, "entre la necesidad pragmático-conceptual y el "fundamental" impulso metafórico"; II) WHITE, H., *Metahistory*, *op. cit.*, pp. 333-336; 339, 345-346.

⁶⁷⁴ Véase "La idea del principio en Leibniz...", *op. cit.*, p. 231.

⁶⁷⁵ *Op. cit.*, p. 292.

⁶⁷⁶ *Ibidem*.

⁶⁷⁷ *Ibidem*.

de la terminología. El término- en este sentido, no de concepto, sino de vocablo que lo designa-, el término técnico es una palabra cadáver, esterilizada, aseptizada, y que por lo mismo se ha convertido en ficha y ha dejado de ser viviente nombrar, esto es, de ejecutar ella por sí esa operación y función que es "decir la cosa" y llamamos nombrar. El verdadero sentido de nombre es "lo que sirve para llamar a alguien". La palabra llama a la cosa que no está ahí, ante nosotros, y la cosa acude como un can, se nos hace más o menos presente, se dirige a nosotros, responde, se manifiesta⁶⁷⁸". Por tanto, "la noción de que el nombre llama a las cosas proviene del pensar "animista" primitivo en que toda cosa tiene alma, un centro íntimo, desde el cual oye, entiende la llamada, responde y viene⁶⁷⁹". Todo concepto nos advierte Ortega tiene algo de término, pero un término no es un concepto⁶⁸⁰; incluso los conceptos que provienen de una metáfora muerta no son capaces de dar cuenta de toda la riqueza del esplendor metafórico del que provienen. A este respecto las ideas nietzscheanas de *Verdad y mentira en sentido extramoral* siguen siendo válidas ampliadas y reinterpretadas por Ortega. Y los dos filósofos concluyen que:

1. La esencia del lenguaje es metafórico y los conceptos se asientan precisamente sobre el olvido de lo metafórico.
2. La filosofía es "formalmente radicalismo", la perenne fatiga de Sísifo elevando, una y otra vez vanamente, la pesadumbre del peñasco desde el valle a la cumbre⁶⁸¹".

No cabe duda de que el concepto de metáfora será un concepto y no una metáfora como insisten algunos autores. Para acentuar su "eficacia" en la filosofía y la poesía nos ha dado una explicación respecto a su origen y parecida a la de Ernest Cassirer: "La metáfora es probablemente la potencia más fértil que el hombre posee. Su eficiencia llega a tocar los confines de traumaturgia y parece un trabajo de creación que Dios dejó olvidado dentro de una de sus criaturas al tiempo de formularla, como el cirujano distraído se deja un instrumento en el vientre de operado⁶⁸²". Según Ortega y Cassirer, el pensamiento mítico nos abre la posibilidad de ver el misterio irreductible del discurso figurado y, sobre todo, de la metáfora, cómo ésta, en definitiva, para ser comprendida en toda su riqueza, tiene que apoyarse en un decir que trasciende el decir del discurso conceptual y terminológico. Cada lengua es principalmente metafórica en su origen y en su práctica cotidiana. El discurso conceptual no puede frasear las cosas porque "en el momento en que un nombre se convierte en término técnico, lejos de decírnos él la cosa, de traérmola y hacérmola visible, tenemos inversamente que buscar por otros medios la cosa que el término designa, verla bien y solo entonces entendemos el término. Una terminología es todo lo contrario de una lengua⁶⁸³". A este respecto el filósofo español sintió la necesidad de acusar a aquellos "pseudointelectuales" de

⁶⁷⁸ *Ibidem.*

⁶⁷⁹ *Ibidem.*

⁶⁸⁰ En *La rebelión de las masas*, *op. cit.*, p. 235 Ortega y Gasset dice "que todos los conceptos, van montados "en la ironía de sí mismos", es decir, "lo que el concepto piensa "es diferente" de lo que dice, siendo esta "duplicidad" precisamente en lo que consiste su *ironía*."

⁶⁸¹ Cfr. "La idea de principio en Leibniz...", *op. cit.*, p. 282.

⁶⁸² Véase ORTEGA Y GASSET, J., *La deshumanización del arte*, *op.cit.*, pp. 372-373.

⁶⁸³ Véase, I) ORTEGA Y GASSET, J., *op.cit.*, p. 292; II) CASSIRER, E., *Language and myth*, *op.cit.*, pp. 104 y ss.

su país que "descalificaban" su pensamiento porque no contenía "más que metáforas". Pero "esas gentes que "de nada" entendían "de elegancia" y no concebían "que una vida y una obra puedan cuidar esta virtud" habían olvidado "por qué esenciales y graves razones, es el hombre el animal elegante", que reclama su propia experiencia práctica con mitos, símbolos y metáforas⁶⁸⁴. Hay una palabra que acentúa el más allá de lo que el hombre racional puede "controlar" con sus términos y sus conceptos: la palabra *taumaturgia*, es decir, "la facultad de obrar prodigios" sucesos extraños que exceden "los límites regulares de la naturaleza". La metáfora, por tanto, nos lleva más allá del mundo conceptual haciéndonos poseedores de un don y un poder que no es nuestro sino de los dioses. La abstracción del concepto, según Nietzsche, Ortega y Hans Blumberger, y su inmovilidad y fijeza, lo hacen "controlable". Por eso tiene valor la tesis de Blumberger- que coincide con Ortega- de que la metáfora es la intelección de un saber que está más allá del mundo conceptual y señala al mundo de la vida (*Lebenswelt*)⁶⁸⁵. A este respecto Blumberger ha señalado que "una metaforología que no se limite a las prestaciones de la metáfora en la formación de conceptos sino que la tome como hilo conductor hacia el mundo de la vida [*Lebenswelt*] no dejará de insertarse en el más amplio horizonte de una teoría de la inconceptualidad". En efecto, según Ortega y Blumberger la vivacidad de la metáfora reside en lo inconceptuable, en el silencio que ninguna metáfora dice a ningún concepto, en el silencio que ningún concepto puede acoger de ninguna metáfora. El punto de vista de Blumberger "es que el contenido de la metáfora genera una adquisición de conocimiento: por lo tanto es importante para él dedicarse al análisis de las metáforas en su especificidad"; más que "teorizar la metáfora (como Ricoeur) Blumberger quiere hacer ver- como Ortega en "Mallarmé" y otros escritos- la historia de algunas metáforas. Blumberger cree como Ortega y toda la escuela de Husserl que un hiato viene a crearse entre el mundo de la vida (*Lebenswelt*) y el mundo conceptual o categorial. En su opinión la metáfora excava en ese hiato en cuanto que es el esfuerzo de representar con el lenguaje la propia inefabilidad⁶⁸⁶. Las metáforas, en cuanto fulguraciones deliciosas, al contrario que los conceptos, en las radiaciones que provocan sus explosiones, liberan el lenguaje, el silencio como tal silencio y nos abren la mirada y la perspectiva para descubrir las potencias misteriosas que laten, animan y alimenta nuestra frialdad, nuestro mundo racional. En el discurso figurado el misterio se revela como misterio, sin reducción conceptual ninguna. La metáfora, por eso, nos impulsa según Blumenberg "más allá de la visibilidad, más allá del conocer, y del puro ver" representando lo "sagrado del mundo, lo inconceptuable⁶⁸⁷". Ortega, Ricoeur y Blumberger en nuestra opinión coinciden: en el hecho de que más allá de todas las metáforas se esconde el proceso que les da vida, la actividad metafórica inherente en toda lengua humana⁶⁸⁸. Como señala L. Anceschi, hay una actividad metafórica "un trabajo" en toda lengua que *se esconde el proceso que les da vida* la actividad metafórica inherente en toda lengua del que las metáforas concretas no son más que la punta de iceberg. El término orteguiano de metaforización es un término "precursor" de toda esta idea que concierne al

⁶⁸⁴ Véase, *nota 1* en "La idea de principio en Leibniz...", *op. cit.*, pp. 292-293.

⁶⁸⁵ Cfr. BLUMENBERG, H. "Aproximación a una teoría de la conceptuabilidad", *Revista de Occidente*, núm. 132, 1992, p. 12.

⁶⁸⁶ *Op. cit.*, p. 13

⁶⁸⁷ Véase ROVATTI, P.A., *Como la luz tenue*, *op.cit.*, p. 176; Rovatti interpreta la metáfora del naufragio fenomenológicamente así como Blumenberg.

⁶⁸⁸ En este punto Ortega coincide con Nietzsche.

tema de este "trabajo" misterioso; por eso Ortega nos advierte que "toda lengua está en continuo proceso de metaforización"⁶⁸⁹. Jean-Francois Lyotard, partiendo como Blumberger de premisas fenomenológicas, había puesto en su obra *Discours, Figure de 1971*- el acento sobre el gesto prelingüístico de toda actividad metafórica. Para Lyotard, el discurso figurado transgrede las normas del lenguaje común, y esta transgresión presupone "un trabajo" una fuerza. Intentando explicar su idea del gesto prelingüístico de la actividad metafórica, como se ve en el siguiente pasaje que coincide con Ortega: "por lo que respecta a la presencia de la figura en el discurso, la fenomenología se mantiene en una posición que juzga sólida: dejemos, a la estructura (o a la gramática generativa) la significación, pero el lenguaje ordinario y la lengua poética escapan a la descripción de la lengua como a la del discurso para una parte distintiva: aquellos están llenos de figuras y estas figuras, por admisión de los lingüísticos, son violaciones del orden del sistema, bien sea que éste se piense como estructura del lenguaje que como gramática profunda generadora de enunciados". ¿Qué significan- se pregunta Lyotard- "violaciones de este tipo? Que "un espacio diverso al lingüístico se insinúa en el discurso, produciendo efectos de sentido que no pueden resultar del juego normal de los datos sintácticos y/o semánticos, sino que derivan de la transgresión". Esta transgresión- según el filósofo francés- "supone que una fuerza actúa en el espacio lingüístico y pone en relación polos que estarían aislados. Así pues, una acción tal, según los fenomenólogos "puede pensarse desde el modelo de un gesto"⁶⁹⁰. No cabe duda, pues, de que la metáfora en cuanto figura o tropo es la expresión de una fuerza prelingüística inherente a lo energético del lenguaje. Al mismo tiempo también marca la imposibilidad humana de utilizar toda la potencia lingüística para frasear filosóficamente o poéticamente lo que el hombre quiere decir⁶⁹¹. Antes de seguir aplicando la teoría orteguiana de la metáfora para interpretar y analizar los enunciados metafóricos de la poesía juanramoniana y seferiana, conviene que nos detengamos en el tema que respecta "el tercer mundo de la metáfora" o a las ilusiones del objetivismo modernista con respecto a la verdad. El siguiente apartado y el postscript de la primera parte de este trabajo tendrán el carácter de nexus con la segunda parte.

⁶⁸⁹ En "La idea de principio en Leibniz...", *op. cit.*, p. 284 escribe coincidiendo con Cassirer: "Toda la lengua es metáfora, o dicho en mejor forma: toda lengua está en continuo proceso de metaforización. Fue un puro azar que no digamos normalmente "raíz" en vez de principio, causa, *arthe, aitia*, fundamento, razón. Hubo un tiempo en que las lenguas indo-europeas, para expresar la idea de ser, emplearon el vocablo que significa "brotar, crecer la planta". Así en indo-europeo había la raíz *bbu*; en sanscrito, *abbut* (aoristo) "en griego, Egu (e'phy)".

⁶⁹⁰ Cfr. LYOTARD, J.F., *Discours Figure*, Flincksieck, París, 1971, p. 286.

⁶⁹¹ A este respecto Nietzsche opina que opera en el hombre una irresistible inclinación a "dejarse engañar" a permitir que lo aturda el rapsoda que "le narra, como si fueran verdaderas, fábulas épicas". Y por eso la metáfora es *ilusión, máscara, engaño*, "antropomorfismo"; véase I) KOFMAN, S., *Nietzsche et la métaphore*, *op.cit.*, cap. IV; II) ROVATTI, P.A., *Como la luz tenue*, *op.cit.*, p. 84.

2. Comprensión o el tercer mundo de la metáfora

"Croyez-moi, mon ami, l' erreur aussi a son merite"
Voltaire

A.- Las metáforas según Nietzsche y Ortega y Gasset son de naturaleza conceptual. Se cuentan entre nuestros principales vehículos de comprensión. Como observa, analizando las ideas de Nietzsche, Hans Vaihinger "al principio, esta comprensión se manifiesta en el reconocimiento de que los errores y equivocaciones de la fantasía son los únicos medios con los que la humanidad, gradualmente... ha sido capaz de elevarse a sí misma". El hombre, filósofo, poeta o no, debe, sin embargo, "entender no sólo la legitimidad histórica" sino también "la psicológica [que, por tanto, se aplica también al vivir] de tales conceptos"⁶⁹². Irónicamente hablando Nietzsche dice que el problema de la comprensión del hombre es un deber vital: el hombre culto debe comprender que "la maquinaria hombre tiene que alimentarse con... ilusiones, verdades parciales".⁶⁹³ La idea fundamental de Nietzsche es que no sólo nuestro lenguaje sino también nuestro pensamiento conceptual se basan en operaciones falsificadoras, es decir, "operaciones que no se corresponden con la realidad". No obstante; "la construcción de las metáforas- o de dichas "operaciones" es el instinto fundamental del hombre". Las metáforas, pues, (y según la dialéctica nietzscheiana de "verdad y mentira) desempeñan un papel central en la construcción de la realidad social, política y artística. Sin embargo, en la filosofía de Nietzsche- y de algún modo de Ortega- se han considerado como cuestión central de lenguaje sus discusiones acerca de la metáfora no se han centrado en su naturaleza conceptual, su contribución a la comprensión, o su función en la realidad cultural. Nietzsche, más que Ortega, ha tendido a ver las metáforas como expresiones lingüísticas imaginativas o poéticas, fuera de lo normal, y sus discusiones se han centrado en torno al siguiente *frangstellung*: *si estas expresiones lingüísticas pueden ser verdaderas*. Hay que decir que la preocupación de los filósofos en la modernidad nace de un interés por la objetividad: verdad para ellos significa verdad objetiva absoluta. La conclusión de Nietzsche es que las metáforas y, si pueden hacerlo, es sólo indirectamente por medio de alguna "paráfrasis" literal o metafórica. El significado del tratamiento nietzscheiano de la metáfora es erróneo y pesimista: "conocer es simplemente trabajar con la metáfora favorita de uno". Así "vivimos y pensamos" con las metáforas "bajo la influencia de los efectos de lo ilógico, en un mundo de ausencia de conocimiento y de conocimiento falso"⁶⁹⁴ Después de Nietzsche no creemos que exista algo como una verdad objetiva, absoluta e incondicional. Con Ortega creemos que hay verdades, pero rechazamos la idea de una *verdad utópica*, la idea de una verdad "*no localizada*", es decir, ligada a una visión "objetivista" o absoluta⁶⁹⁵. La

⁶⁹² Véase VAHINGER, H., "La voluntad de la ilusión en Nietzsche". En *Sobre verdad y mentira*, op. cit., p. 54.

⁶⁹³ *Ibidem*.

⁶⁹⁴ NIETZSCHE, FR., *Sobre verdad y mentira*, op. cit, pp. 27, 34-36.

⁶⁹⁵ Véase a este respecto su análisis en *El Tema de nuestro tiempo*, op.cit, pp. 141-242.

crítica orteguiana del racionalismo utopista, nos ha mostrado que la idea de que existen verdades absolutas (objetivas) no es sólo errónea sino peligrosa política, socialmente y artísticamente. Como hemos visto, analizando las ideas de Ortega, la verdad es siempre relativa a un sistema conceptual, sistema que es definido- en gran medida- por medio de metáforas. La mayoría de nuestras metáforas en los ámbitos de filosofía, de la ciencia y del arte, se han desarrollado en nuestra cultura en largos periodos de tiempo, pero muchas también nos son impuestas por la gente en el poder, los líderes religiosos y políticos, etc. En una cultura donde los partidarios del mito del objetivismo defienden la idea de una verdad absoluta, la gente que consigue imponer sus metáforas sobre la cultura consigue definir lo que es verdad, lo que consideramos que es verdad, aceptando, implícitamente la distinción nietzscheana entre "verdad y mentira". Por esta razón, consideramos que hay que dar cuenta- como Ortega- de la verdad independientemente de las ilusiones del objetivismo racionalista- según el cual la verdad es una, única, y absoluta. Teniendo en cuenta que consideramos la verdad dialécticamente basada en la comprensión y la metáfora como el vehículo principal de la comprensión de la obra poética, pensamos que una explicación de la manera en que pueden ser verdaderas las metáforas revelará la forma en que la verdad depende de su comprensión.

B.- Las acciones humanas -tanto físicas como sociales- se apoyan en lo que un sujeto real, el hombre, considera que es verdadero. En general, la verdad tiene importancia para el hombre, porque le permite desenvolverse en su mundo.⁶⁹⁶ La mayor parte de las verdades que el hombre acumula desempeñan un papel vital en su desenvolvimiento diario.⁶⁹⁷ Para adquirir esas verdades el hombre y hacer uso de ellas, necesita una comprensión suficiente de su mundo personal y de su interacción con el mundo de la vida- comprensión que se considera *sine qua non* para cubrir sus necesidades.⁶⁹⁸ Es obvio que parte de esta comprensión, se moldea según unas categorías que emergen como necesarias de la experiencia vivencial del hombre. Ya conocemos, después de Kant, que las categorías filosóficas son orientaciones que el mismo hombre construye para tener una experiencia más directa con el mundo físico y social. Todas las categorías (objeto, sustancia, causa, igualdad, etc.), según Nietzsche, son indispensables", "ficciones" como el "yo" y el "ello". El mismo "el pensar lógico representa el ejemplar arquetipo de una ficción perfecta"⁶⁹⁹. No obstante, Nietzsche, aunque perspectivista, acepta la idea de un mundo "conceptual", "inventado" y "rígido" como "un medio importante del pensamiento humano". Mediante diversas categorías "puras", "transcendentales" o "vitales", la verdad que necesita el hombre en su vida diaria se relaciona con la *comprensión* y con la manera normal en que cada sujeto- aislado o en comunicación con el mundo de la vida entiende este mundo, proyectando orientación sobre él.

Para entender su mundo y moverse en él, el ser humano intenta categorizar, en formas que tengan sentido para él, las cosas y sus experiencias. Según Dilthey y Ortega,

⁶⁹⁶ Véase a este respecto ORTEGA Y GASSET, J., ¿A qué llamamos verdad? *Obras completas*, Vol XII, pp.- 413-417 y 426-444; Umberto Eco opina como Ortega- que "la verdad es algo con lo que hemos estado viviendo desde el principio de los tiempos, sólo que la hemos olvidado". Cfr., *Interpretación y sobreinterpretación*, Cambridge Univ. Press., 1992, p. 41.

⁶⁹⁷ "La verdad es la danza nativa del alma, su módulo y compás", dice Ortega en la tercera lección de *Investigaciones psicológicas*, p. 251.

⁶⁹⁸ Cfr. *Sobre la verdad y mentira*, op. cit., p. 71.

⁶⁹⁹ *Op.cit.*, p. 77

algunas de las categorías que utiliza la humanidad para su orientación dentro de la selva de la existencia, emergen directamente de su experiencia vivida⁷⁰⁰. En general cada afirmación verdadera que hace el hombre se basa en las formas en que categoriza las cosas de su *Umwelt*⁷⁰¹, y en consecuencia en lo que destacan las dimensiones naturales de las categorías. Las categorías no son fijas, sino que se pueden reducir, extender, o ajustar en relación con los propósitos humanos y otros factores contextuales. La verdad de una aserción, por una parte, depende de si las categorías empleadas en ella son apropiadas, y por otra de la manera en que se entienden las categorías de acuerdo con los propósitos del sujeto que las utiliza en un contexto concreto o dado. Todas las verdades humanas dependen de la categorización humana de la siguiente manera:

- I) Cada aserción tiene sentido (verdadero o falso) con respecto a la comprensión.
- II) La comprensión siempre presupone la categorización, las categorías que surgen de la experiencia humana.
- III) La verdad es siempre "relativa", es decir, depende de las propiedades que destacan las categorías utilizadas en una aserción.
- IV) Las categorías no son "puras", "fijas", ni "uniformes". Se definen por medio de prototipos y son ajustadas a contextos concretos.

Utilizando categorías o no, esquemas conceptuales o expresiones metafóricas, el hombre, según Gadamer y Ortega, ha entendido que la *verdad se basa en la comprensión*. Pero esta comprensión es una comprensión relativa al contexto histórico como la verdad que siempre es relativa a un sistema conceptual⁷⁰². Para Ortega, cualquier sistema conceptual humano es en muy gran medida de naturaleza metafórica, lo que significa que no hay una *verdad objetiva, localizada, sin condiciones o absoluta*. Defender la verdad absoluta significa rendirse a la subjetividad y la arbitrariedad. Por otro lado identificarse con la tradición romántica significa ver cualquier victoria sobre el objetivismo como un triunfo de la visión romántica, es decir, creer que cada individuo construye su propia realidad libre de cualquier imposición.

Según Ortega y las dos "soluciones", la solución objetivista" y la "solución subjetivista, son *malas comprensiones*, basadas en la suposición cultural de que sólo existe como alternativa al objetivismo racionalista el subjetivismo radical. La "solución" que nos ofrece el objetivismo se centra en las siguientes tesis:

⁷⁰⁰ Véase a este respecto: I) RODRÍGUEZ HUEZCAR, A., *José Ortega y Gasset's Metaphysical Innovation*, State Univ. of New York. Press, USA, 1995, pp. 83-150; II) ERMARTH, M.: WILHELM DILTHEY, M., *The critique of Historical Reason*, The Univ. of Chicago 1978, pp. 165-166.

⁷⁰¹ Con respecto a la categoría de *Umwelt* en Uexküll y Ortega véase: I) MARÍAS, J., *Ortega * circunstancia y vocación*, pp. 350-362; II) MCLINTOCK, R., *Ortega as educator, op. cit.*, pp. 396-416.

⁷⁰² GADAMER, H.G., *Verdad y método, op. cit.*, p. 478.

- I) Las cosas o el mundo de los objetos- tienen propiedades independientes de cualquier sujeto que los experimenta.
- II) El conocimiento humano se basa en la experiencia de los objetos y el conocimiento de sus propiedades y las relaciones entre ellos.
- III) El entendimiento de las cosas del mundo es un *entendimiento conceptual*- en términos de categorías y conceptos. El racionalismo objetivista ve estas categorías y conceptos en correspondencia con las propiedades inherentes y las relaciones de las cosas.
- IV) Entre las cosas hay una relación objetiva y podemos frasear objetivamente, absolutamente e intencionalmente las verdades del mundo. Después de Descartes y Galileo, señala Ortega, la certeza del objetivismo racionalista se basa en la fe en que la ciencia nos proporciona una metodología de exactitud que nos permite elevarnos sobre nuestras limitaciones objetivas y alcanzar la comprensión desde un punto de vista universalmente válido. La fe absoluta en la ciencia, significa que la ciencia- en definitiva- puede proporcionarnos una explicación de la realidad humana y de la naturaleza, correcta, definitiva y general.
- V) Los partidarios del objetivismo lingüístico insisten en que las palabras tienen significados fijos, es decir, creen que nuestro lenguaje expresa los conceptos y las categorías por medio de los que pensamos. La búsqueda de la exactitud y de la claridad significa que, para describir correctamente la realidad, necesitamos palabras cuyos significados sean claros y precisos; palabras que se ajusten a la realidad.
- VI) *Los tropos* (la metáfora, la metonimia, etc.) como tipos específicos de lenguaje literario y poético deberían ser evitados puesto que sus significados no son claros y precisos.
- VII) La objetividad nos permite evitar prejuicios subjetivos y predisposiciones personales y tener una concepción del mundo imparcial.
- VIII) La objetividad es racionalidad y corresponde a la definición clásica del hombre como ser racional (*élogon ón*).
- IX) La subjetividad conduce al irracionalismo, y es peligrosa, porque puede conducir a perder el contacto con la realidad. La "solución subjetivista" es injusta puesto que parte de un individualismo que defiende siempre un punto de vista personal.

Como ha señalado Ortega, en su famosa obra *El tema de nuestro tiempo* (1923) la "solución" objetivista es peligrosa porque menosprecia lo que es más importante y significativo para la gente particular.⁷⁰³ La objetividad racional resulta injusta puesto que ignora los ámbitos más relevantes de la experiencia individual a favor de lo universal, abstracto e impersonal.

Por otro lado el subjetivismo insiste en que:

1. No existen medios "objetivos" y racionales para llegar al interior de la vida psíquica a los sentimientos humanos a la sensibilidad estética. Las ciencias *exactas* no sirven para las cosas más significantes de la vida.
2. En su actividad cotidiana, el hombre se conforma con sus sentidos, desarrollando intuiciones en las que puede confiar. Cuando surgen cuestiones de su existencia y de su orientación en el mundo, sus propios sentidos, sus intuiciones e instintos son las mejores guías y no la pura lógica.
3. Los sentimientos, las prácticas morales y la sensibilidad vital y estética son cosas puramente subjetivas, "pre-racionales", y por supuesto de gran importancia.
4. *El primado de la imaginación* es incuestionable; mediante ella nos ponemos en contacto con las realidades de nuestra vida anímica, con nuestros sentimientos e instituciones. El arte y la poesía trascienden la racionalidad y la objetividad y nos ponen en contacto con la vida interior del hombre.
5. Las "ficciones" de la imaginación, especialmente las metáforas, son necesarias para expresar los aspectos únicos, más íntimos y significativos de nuestra experiencia personal.

Resumiendo las posiciones del objetivismo y subjetivismo, podemos concluir que son complementarias. Cada "solución" se construye por oposición a la otra. El objetivismo racionalista insiste en la ciencia, la verdad, la racionalidad, la precisión, la imparcialidad, los juicios exactos. El subjetivismo romántico considera que las emociones, la intuición, la imaginación, el arte y la poesía, son cosas de primera importancia, menospreciando el valor del intelecto. Rechazando las posiciones del objetivismo racionalista, Ortega nos ha mostrado que en la cultura modernista el objetivismo cientifista en su totalidad parece el más importante, pretendiendo gobernar en todos los ámbitos (estado, ciencia, ley, periodismo, economía, educación), es decir, se muestra como la solución única.

C.- Pero, tras las soluciones del objetivismo y del subjetivismo, existe siempre una motivación humana, a saber, un *Frangestellung* y un interés por la *comprensión*. Desde el tiempo de los griegos hasta hoy las propuestas ofrecidas para la solución del problema de la

⁷⁰³ Cfr.: I) *El tema de nuestro tiempo*, op. cit., pp. 141-242. II) CHAMIZO DOMÍNGUEZ, P.J., *Ortega y la cultura española*, cd. Cincel, Madrid, 1988, pp. 72-104 y 142-152.

verdad y del arte se consideraron falsas⁷⁰⁴. La vieja *antítesis* entre la verdad por una parte y el arte por la otra, con el arte considerado como ilusión y aliado por su proximidad a la poesía sobrevivió hasta hoy⁷⁰⁵. Ya conocemos que la tradición romántica aceptando el subjetivismo, reforzó la vieja dicotomía entre verdad y razón por una parte, y arte e imaginación por otra. Platón, uno de los primeros utopistas, expulsó la poesía de su *República* porque no proporcionaba ninguna verdad, agitando las emociones y haciendo ciega a la humanidad para la verdad real. En su alegoría de *la Caverna* la antítesis entre la verdad absoluta y el arte como mera ilusión es característica de su sospecha con respecto a las posibilidades de la poesía y por supuesto del problema objetivismo o o subjetivismo, no resuelto, hasta hoy. Hasta nuestros días las maravillosas metáforas de Platón dominan la filosofía occidental y proporcionan una sutil y elegante expresión para su visión utopista de la verdad absoluta⁷⁰⁶. El poeta S.T. Coleridge dijo que si nace alguien o platónico o aristotélica. Los poetas románticos esando en contra del pensamiento aristotélico del siglo pasado tendieron a declarar la relación "orgánica" de la metáfora con respecto a la totalidad del lenguaje, subrayando su función vital como expresión de la fantasía.⁷⁰⁷

Platón en *Fedro* expresa la idea de la unidad orgánica y en contra de Aristóteles no distingue la lengua poética de la lengua "retórica". Según Platón, el poeta mediante su actividad propone la deducción del elemento "poético" o "metafórico" y lo defiende como suyo. En la realidad el arte del poeta se apresura a arrancar exactamente aquellos aspectos de la lengua que son vitales en la comunidad que él mismo vive, vitales para la comunicación y la interacción humana. El ritmo, la rima, la metáfora y todos los elementos que utiliza la poesía oral para comunicar sus formas de generación a generación, son los factores dinámicos para la conservación de su vida.⁷⁰⁸ En fin, la existencia de los poetas presupone la ausencia de los elementos metafóricos de la lengua cotidiana y elementos que se consideran vitales en el diálogo oral. Hemos ya señalado que Aristóteles, por su parte, consideraba que la poesía poseía un valor positivo. En la *Poética* escribe: "Es ciertamente una cosa grande hacer un uso propio de las formas poéticas... pero lo más grande con mucho es ser un maestro de la metáfora". Aristóteles destaca la función especial de la metáfora en la poesía diciendo: "las palabras corrientes comunican sólo lo que ya sabemos; solamente por medio de las metáforas podemos obtener algo nuevo"⁷⁰⁹.

⁷⁰⁴ Véase a este respecto: I) Los ensayos de Ortega sobre el tema de la verdad: "*Transmundos en Meditaciones del Quijote* (1914), *Obras completas* Vol.I, pp. 335-7; II) "Verdad y perspectiva" en *El Espectador* (1916), *Obras Completas*, Vol. II, pp. 17-21; III) *¿Qué es conocimiento?* Revista de Occidente, Alianza, Madrid, 1984, pp. 21-38; IV) "La verdad como coincidencia del hombre consigo mismo", en *El Entorno a Galileo* (1947), *Obras Completas* Vol V. pp. 81-92; e) "Creencia y verdad", en *La idea de principio en Leibniz y la evolución de la teoría deductiva* (1958); 30, pp. 285-93; VI) "El nombre auténtico" en *Origen y epílogo de la filosofía*, *Obras Completas*, Vol. IX, pp. 384-88. VII) CEREZO GALÁN, A., *La voluntad de aventura*, op. cit., pp. 243-9 y 413-7; III) RODRÍGUEZ HUEZCAR, A., *Perspectiva y verdad: el problema de la verdad en Ortega*, Revista de Occidente, Madrid, 1966.

⁷⁰⁵ Sin embargo "el contenido de verdad de la obra del arte no puede encontrar confirmación fuera de ella misma"; véase a este respecto el artículo de José García Leal "Verdad en el arte" en *Verdad y Experiencia* (Ed. de Juan Antonio Nicolás y María José Frapolli), edit. Comares, Granada, 1998, pp. 253, 228.

⁷⁰⁶ Véase a este respecto LLEDÓ, E., *El surco del tiempo*, op. cit., pp. 51,115,121,125-26, 128, 137.

⁷⁰⁷ Véase HAWKES, T., *Metaphor*, op. cit., pp. 66-86.

⁷⁰⁸ Véase: I) La interpretación de W.H. Tompson en *The Phaedrus of Plato*, Whittaker and Co., London, 1868.

⁷⁰⁹ LLEDÓ, E., *El Surco del tiempo*, op. cit., pp. 105-106.

Como observa P. Peñalver Gómez en su introducción al libro de J. Derrida, *La deconstrucción de las fronteras en la filosofía*, "para Aristóteles, la metáfora trabaja: al servicio del conocimiento. Ciertamente que en cuanto mimesis que sale de la naturaleza corre el riesgo de interrumpir la plenitud semántica y de abrir la significación a una errancia o un desplazamiento que deja en suspenso la referencia".⁷¹⁰

La mayoría de los filósofos modernos comparten la idea de que "el programa aristotélico de la metáfora fracasa en el punto en que aparece que toda la lengua filosófica es un sistema de "catacreción" o metáforas forzadas, y que no es, en suma, la metáfora la que está en la filosofía, sino la filosofía en la metáfora"⁷¹¹. No obstante, si la teoría de la metáfora de Estagirita filósofo se considera hoy en día, "clásica" y "defectiva", su elogio de la capacidad de la lengua metafórica para proporcionarnos visiones intuitivas no se ha trasladado al pensamiento filosófico moderno. Después de la época de la *revolución científica* de Descartes y Galileo y la inauguración de la ciencia en modelo de la verdad, la sospecha de la poesía y la retórica se hicieron dominantes en el pensamiento europeo; así la metáfora y otros tropos y procedimientos figurativos se convirtieron en objetos de desprecio una vez más. En este proceso es significativo históricamente la aversión de Hobbes en *Leviatán* (primera parte, capítulo V) por el empleo de las metáforas y expresiones figuradas en vez de palabras propias, por lo menos en filosofía, ya que ese empleo, afirma, es una de las fuentes de las aseveraciones absurdas en las que incurren los filósofos. Las metáforas son "*ignes fatui*"; razonar con ellas es errar entre absurdos innumerables, puesto que su fin es pendeñencia, sedición o vilipendio. Dentro del ámbito de la misma tradición empirista, John Locke muestra el mismo desprecio por los tropos y el lenguaje figurado considerándolo como enemigo de la verdad e instrumento de la retórica: "... si habláramos de las cosas como son -escribe- debemos confesar que el arte de la retórica, aparte del orden y la claridad, todas las aplicaciones de palabras artificiales y figurativas que ha inventado la elocuencia no sirven sino para insinuar ideas falsas, mover las pasiones y por tanto confundir el juicio; y así realmente son perfectos fraudes: en consecuencia, por mucho que la oratoria laudable o lícita lo traduzca en arengas y alocuciones públicas, deben evitarse en su totalidad en todos los discursos que pretenden informar o instruir".

Es evidente lo hemos dicho- el rechazo de los tropos en la tradición empírica; "el miedo a la metáfora" es "el miedo al subjetivismo" que se exorciza puesto que los empiristas creen:

1. Que las palabras tienen "sentidos propios" en términos de los cuales se pueden expresar las verdades.
2. Usar expresiones metafóricas significa darles un sentido impropio, "sacudir la imaginación y por tanto las emociones y alejarnos de la verdad hacia las ilusiones".⁷¹²

⁷¹⁰ Cfr. DERRIDA, J., *La deconstrucción de las Fronteras de la filosofía*, op. cit., p. 31.

⁷¹¹ Op. cit., p. 32.

⁷¹² Véase LAKOFF, G. y JOHNSON, M., op. cit., p. 234.

Hay que mencionar aquí la teoría de G. Vico en la *Ciencia nueva* que pretende "socavar la perspectiva que atribuye la metáfora a la inventiva de los escritores: en su origen, la metáfora debió ser un modo de expresión necesario de las "naciones poéticas", y sólo más tarde, con la aparición de términos abstractos, se convertiría en traslación". Según Vico, el hombre primitivo posee una sabiduría "poética", instintiva (la "sapienza poética") que se desarrolló mediante las metáforas, los símbolos y los mitos hacia los abstractos y analíticos modos del pensamiento moderno.

Así, las leyendas primitivas no eran tanto "mentiras" sino correspondencias poéticas o "metafóricas" entre el hombre y su mundo. La metáfora según Vico es un modo vital de la experiencia viviente del hombre, un modo de proyección de la verdad humana mediante la fantasía⁷¹³

Los poetas ingleses, Wordsworth y S.T. Colerige exaltaron la imaginación "como un medio más humano" de conseguir una verdad "más elevada" con la emoción "como guía natural de la autocomprensión". Según Wordsworth, la poesía y el arte no tenían valor como productos de la razón, sino como florecimientos espontáneos de los sentimientos más auténticos del hombre. Los románticos "vieron la poesía, el arte y el regreso a la naturaleza, como una manera de que el hombre recuperara su perdida humanidad"⁷¹⁴

Abandonando la objetividad, "los románticos crearon un mundo para sí mismos"⁷¹⁵, una tierra interior donde continuara reinando el subjetivismo. El resultado de la vuelta a la naturaleza era la otra cara de la misma moneda, es decir, de la alienación de la sociedad del artista y del poeta.

En su explicación de la metáfora, de la verdad y de la comprensión, Ortega nos ofrece una alternativa que niega que las dos soluciones (del objetivismo y del subjetivismo) sean nuestras únicas posibilidades. Ortega cree que podemos rechazar la "solución" objetivista de que existe una verdad absoluta e incondicional y la contraria, la "solución" subjetivista de una verdad que se obtiene sólo a través de la imaginación en el ámbito de la conciencia e independientemente de las circunstancias externas. La importancia de la metáfora desde la época de Aristóteles hasta hoy consiste en el hecho de que la metáfora "trabaja al servicio del conocimiento" humano; en las estructuras metafóricas del lenguaje se unen la razón y la imaginación. La razón por un lado supone categorización, implicación, inferencia. La imaginación por otro lado, en el más significativo de sus aspectos, supone ver un tipo de cosas

⁷¹³ Véase: I) GROSS, D. M., "Metaphor and Definition in Vico's New Science". En *Rhetorica* Vol. XIV, nº 4 (Autumn, 1996); pp. 259-381; II) HAWKES, T., *Metaphor, op. cit.*, pp. 60-62; 88, 118, 141; III) WHITE, H., *Metahistory, op. cit.*, p. 32 según White, Vico "utilized the fourfold distinction among the tropes as a basis for differentiating the stages of consciousness through which mankind has passed from primitivism to civilization. Instead of seeing an *opposition* between poetic (mythic) consciousness and prosaic (scientific) consciousness, therefore [Vico] saw a *continuity*"; IV) POMPA, VICO, L.,: *A study of the New Science*", 2ª Ed. Cambridge, Univ. Press, New York, 1990, p. 134; V) VICO, G.B., *La Scienza Nuova*, Ed. de P. Rossi, Rizzoli Editore, Milan, 1963.

⁷¹⁴ Cfr. LAKOFF y JOHNSON, M., *Metáforas de la vida cotidiana*, p. 235 y Hawkes, Terence: *Metaphor, op.cit.*, pp. 69-86 y 78, 81, 106 y 110.

⁷¹⁵ G. LAKOFF, G. y JOHNSON, M., *Op.cit.*, p. 235.

en términos de otro, lo que se ha dominado pensamiento metafórico. Como el sol "la metáfora sale y se pone, invade y abre el campo visual, ceidético y conceptual: inaugura el lenguaje"⁷¹⁶, es racionalmente imaginativa.

Vico, en su *Scienza nuova*, observa que las metáforas "muertas" que nosotros encontramos en el discurso cotidiano eran, siglos antes, encarnaciones vivas de representaciones humanas⁷¹⁷. Ya conocemos que las categorías del pensamiento humano en la modernidad son en gran medida metafóricas, es decir, que no existe razonamiento sin implicaciones e inferencias metafóricas. Teniendo en cuenta que la comprensión de las metáforas poéticas produce en términos de implicaciones metafóricas e interferencias, podemos ver que los productos de la imaginación poética son por la misma causa parcialmente de naturaleza racional. Ortega y Nietzsche, han visto la metáfora como un tropo o un instrumento de comprensión que utiliza el hombre cuando trata de entender lo que no se puede entender en su totalidad, es decir, sus pensamientos, sus experiencias estéticas y prácticas morales. Los productos de la imaginación del hombre, de animal fantástico o "del fondo"- para utilizar una expresión de Juan Ramón Jiménez- no están desprovistas de racionalidad; dado que utilizan la metáfora y los otros tropos, utilizan la racionalidad imaginativa.⁷¹⁸ Y es esta racionalidad la que defiende la filosofía perspectivista de Nietzsche y la *razón vital* de Ortega.

D.- La alternativa o *la tercera vía* que nos abre la filosofía raciovitalista es la siguiente: mediante una aproximación experiencalista podemos salvar la brecha entre las dos "soluciones" extremas del objetivismo y del subjetivismo. Hemos visto que el objetivismo busca las condiciones de ser alguien justo y objetivo. Por su parte el subjetivismo defiende la parcialidad y la intuición puramente subjetiva. El perspectivismo nietzscheiano y el raciovitalismo orteguiano defienden una verdad *relativa a la comprensión*, lo que significa que no existen puntos de partida absolutos desde los que se puedan obtener verdades "objetivas", "absolutas" acerca de las cosas del *mundo de la vida*. Esto no quiere decir que no hay verdades; significa solamente que cada verdad humana es una perspectiva única sobre el mundo, relativa a un sistema conceptual que se basa en experiencias concretas de un sujeto y en las experiencias de otros miembros de su circunstancia, de su cultura y época.⁷¹⁹; en la filosofía raciovitalista todas las verdades humanas no están dadas de antemano, sino que están siendo constantemente puestas a prueba por las experiencias humanas. La cuestión del relativismo que surge de esta problemática se resuelve así: aunque no haya una objetividad absoluta, puede darse un tipo de objetividad y de comprensión relativa al sistema conceptual

⁷¹⁶ Véase DERRIDA, J., *La deconstrucción de las fronteras de la filosofía*, op. cit., p. 32. y *Márgenes...*, p. 320.

⁷¹⁷ Cfr. I) POMPA, L., op. cit., p. 134; II) VERENCE, D. P., "Imaginative Universals and Narrative Truth". *En New Vico Studies*, n°6, (1988): 12; III) Del mismo autor: *Vico's Science of Imagination*, Ithaca, Cornell Univ. Press, 1981, pp. 78-79. IV) GROSS, D.M., *Metaphor an Definition in Vico's New Science*, op. cit., p. 363; V) SCHEFFER, J.D. "From with to narration: Vico's theory of Metaphor in its Rhetorical Context". *En New Vico Studies*, n°2 (1984): 60-72.

⁷¹⁸ Véase a este respecto lo que dice Julián Marías en *Ortega * Circunstancia y vocación*, p. 279: "Conciencia dice Ortega es algo genérico... La filosofía antigua atiende a la *percepción*; la moderna se fija en la *imaginación*. Conciencia es creación. Goethe Leibniz, Kant, Schopenhauer, Nietzsche, todos exaltan la fantasía, imaginación, *Einbildungskraft*, representación, fantasmagoría, sueño".

⁷¹⁹ Véase: I) NIETZSCHE, FR., *Sobre Verdad y mentira*, op.cit., pp. 74-85; MARÍAS, J., *Ortega * circunstancia y vocación*, op. cit., pp. 363-376.

de cada cultura. La filosofía social de Ortega nos ha dado la posibilidad de ver que la imparcialidad y la justicia en las cuestiones sociales, exigen elevarse sobre los prejuicios individuales relevantes. En su obra *En torno a Galileo*⁷²⁰, Ortega observa que el primer problema del fisicalismo científico era "salvar" la objetividad, es decir, eliminar los efectos de la ilusión científica individual y los errores en la experimentación. Esto, según W. Dilthey, no significa que siempre ni siquiera a veces, tengamos éxito completo en eliminar los prejuicios individuales para conseguir la objetividad concreta o relativa a un sistema conceptual y un conjunto de valores culturales⁷²¹. Ortega insiste- criticando la fenomenología de Husserl⁷²² que la intuición pura y subjetiva no es el único recurso del hombre de siglo XX. Ni tampoco significa que los valores y los conceptos de una cultura particular constituyan el ámbito de la imparcialidad dentro de la cultura. Los sistemas de conceptos y de los valores varían con respecto a los sistemas culturales - o según Dilthey- con respecto a las concepciones del mundo⁷²³. Cada sistema cultural cambia con el tiempo y está a menudo sujeto a la crítica de otras culturas. Las soluciones del objetivismo y del subjetivismo como hemos visto en *El tema de nuestro tiempo* (1923), yerran en la explicación de la manera en que el hombre moderno entiende el mundo a través de sus interacciones con él. El objetivismo realista se equivoca en el hecho de que no cree que entender es algo necesariamente relativo a un sistema conceptual y cultural concreto, insistiendo en ideas absolutas y abstractas. Es característico que en todo el curso de la modernidad el objetivismo olvide el hecho de que los sistemas conceptuales humanos son de naturaleza metafórica e implican una *comprensión imaginativa* de un tipo de cosas en términos de otro. Por otra parte, la "solución" que nos ofrece el subjetivismo niega específicamente que la comprensión humana (imaginativa o no) se dé en términos de sistemas conceptuales que están fundamentados en equivalentes funcionamientos (dentro de ambientes concretos-físicos y culturales). También olvida el hecho de que la comprensión de la poesía y del arte presupone la comprensión de los usos metafóricos de la lengua, que son formas imaginativas de racionalidad vital y no abstracta.

Rechazando las soluciones del objetivismo y del subjetivismo, la filosofía póstuma de Ortega nos sugiere que existe una motivación humana, a saber, un interés por la comprensión⁷²⁴. Desde la perspectiva vitalista y experiencialista de la razón vital, *la verdad* depende de la comprensión que surge de nuestro *desenvolvimiento en el mundo*. Mediante esta comprensión vital, la alternativa experiencialista de Dilthey y Ortega satisface la necesidad objetivista de una explicación de la verdad. Dilthey nos ha dicho que por medio de las estructuraciones coherentes de la experiencia (*zussamentauungs*) la alternativa experimentalista satisface la necesidad subjetivista del significado y el sentido personal⁷²⁵. El experiencialismo de este tipo nos proporciona algo más que una síntesis de las dos "soluciones" antes mencionadas.

⁷²⁰ Cfr. ORTEGA Y GASSET, J., *En torno a Galileo*, *op. cit.*, pp. 9-46

⁷²¹ Cfr. I) DILTHEY, W. *Poetry and Experience*, ed. de R.A. Makkereel y Fr. Rodi, Princeton Univ. Press. New Jersey, pp. 7,72 y ss.; II) *La esencia de filosofía*, Losada, Buenos Aires, 1968, pp. 17-18.

⁷²² Cfr. SAN MARTÍN, J. *Fenomenología y cultura en Ortega*, *op. cit.*, pp. 52-145.

⁷²³ Véase DILTHEY, W. *Teoría de las concepciones del mundo*, Alianza Editorial, Madrid. 1988, p. 36.

⁷²⁴ Véase a este respecto: I) ORTEGA Y GASSET, J., "Historia como sistema", *Obras Completas*, Vol VI, p. 40.

⁷²⁵ Cfr. DILTHEY, W., *Poetry and experience*, *op. cit.*, pp. 68, 70, 73, 75, 78.

El interés en el siglo XX para la explicación experiencialista de la comprensión, es constante y vivo según nuestra opinión porque la solución experiencialista nos abre una perspectiva más rica con respecto:

1. La comunicación interpersonal y el entendimiento mutuo.
2. El autoentendimiento del hombre.
3. Las experiencias estéticas.

En las sociedades multiculturales, hoy en día, surgen los nuevos problemas de la comprensión mutua puesto que la gente humana no comparte la misma cultura, los mismos conocimientos, y valores. Dilthey es el primer filósofo de nuestra época, que ha tratado el problema de la comprensión mutua. Solo a través de la negociación de los significados es posible- nos dice- esta comprensión. Sin embargo, para negociar el significado con "los otros", uno tiene que darse cuenta de las diferencias de fondo, que aparecen, así como saber cuándo son importantes. Dilthey, meditando sobre el problema de las diversas *concepciones del mundo*, ha visto que es necesaria una *diversidad suficiente* de experiencias personales y culturales para darse cuenta de que existen visiones del mundo distintas, divergentes (y para darse cuenta de cómo pueden ser)⁷²⁶. En su *Fragenstellung* en torno a la comunidad con el otro y la comprensión mutua Ortega, destaca, *el papel de la imaginación*⁷²⁷. Especialmente la imaginación metafórica es una habilidad crucial para crear relaciones y comunicar la naturaleza de aquellas experiencias humanas que no son comunes. Esta habilidad, propia del artista y del poeta, consiste en la capacidad de moldear una visión del mundo y transmitirla a los otros.

Sin embargo, aquí surgen los problemas de la *comprensión mutua*, de la *autocomprensión* y las diversas teorías de la *comunicación*. Con respecto a los usos de la metáfora en los diversos textos de la tradición filosófica, poética, las ideas de Hans G. Gadamer sobre la cuestión de la comprensión tienen especial interés: la comprensión se da, más bien, en la actual participación *en lo entonces escrito*⁷²⁸. La comprensión funciona como una "intemporal mediación de la distensión temporal" permitiendo enfrentarnos "con lo que el texto y no actualmente su autor, dice". Lo que se dice en el texto -escribe Gadamer- "tiene que ser desvinculado de toda la contingencia que le afecta, y ser acogido en esa perfecta idealidad en que tiene validez"⁷²⁹. Todo diálogo "presupone un lenguaje común o mejor establece un

⁷²⁶ Cfr. DILTHEY, W., *Teoría de las concepciones del mundo*, op .cit., pp. 50 y ss. Según Dilthey "la comprensión le abre al intérprete un ancho campo de posibilidades que no están contenidas en la determinación de su vida real" (Véase, DILTHEY, W, *El mundo histórico*, FCE, México, 1944, p. 240). El diálogo hermenéutico "empieza" o acontece en el doble movimiento de descentralización del yo y de vuelta de éste sobre sí a través "del otro", de modo que- mediante el rodeo de la comprensión de vidas "ajenas" se alcanza un tipo de *antognosis*.

⁷²⁷ Véase SCHUTZ, A., *El problema de la realidad social*, Amorrortu editores, Buenos Aires, 1995, pp. 145-146.

⁷²⁸ Cfr. GARDAMER, H.G. *Wahrheit und Methode*, op. cit., p. 369

⁷²⁹ Cfr. *Op. cit.*, p. 372.

lenguaje común. Pero "el filósofo que se enfrenta con textos poéticos y filosóficos sabe también de su inagotabilidad [...]. Los textos, mediante su actualización en la comprensión, se incluyen en un auténtico acontecer, como los acontecimientos en sus consecuencias [...]. Cada actualización en la comprensión es capaz de saberse a sí misma como una posibilidad histórica de lo comprendido"⁷³⁰. Como observa J. Hernández Pacheco, "esta comprensión es interpretación, y en esta interpretación queda transformado el sentido de la tradición, viniendo a ser de alguna forma recreado"⁷³¹. Gadamer subraya que el hombre moderno "tiene que ser consciente de que su comprensión e interpretación no es una cuestión a partir de principios, sino continuación de un acontecer que viene de lejos"⁷³². En este contexto hermenéutico he intentado, en este capítulo situar el problema de la metáfora como problema hermenéutico. Pues bien: si estamos de acuerdo con Gadamer, entonces toda comprensión humana para tener una validez relativa y no absoluta tiene que partir de la presuposición de que sus actos propios siguen siendo interpretaciones y no juicios definitivos y absolutos. La misma idea la compartieron antes Dilthey y Ortega. En su *Poética* Dilthey expresa la opinión de que el acto de autocomprensión presupone los actos y la capacidad de la comprensión mutua. El sentido común, observa Dilthey, nos dice que es más fácil entendernos a nosotros mismos que entender las expresiones y los actos de las "otras personas". Parece que la *autocomprensión* es anterior a la comprensión mutua, y lo es de alguna manera. Toda comprensión realmente profunda de la razón por la que entramos en los secretos del ser humano, nos lleva fuera de nosotros- hacia los otros seres y el mundo de la vida. La autocomprensión no es distinta de otras formas del entendimiento humano; surge como necesidad de las interrelaciones constantes de cada sujeto con su circunstancia, con su ambiente físico, vital, cultural y social. En la autocomprensión, como en el caso de la comprensión mutua, el sujeto busca constantemente las experiencias comunes, los *nexus* de las vivencias mutuas- según Dilthey- cuando está comunicando con "los otros"⁷³³. En los *actos de la autocomprensión* siempre su sujeto, un yo, trata de encontrar lo que unifica sus propias experiencias para dar coherencia y sentido a su vida.⁷³⁴

E.- De la misma manera que el poeta busca metáforas para destacar y hacer más claro, más verosímil y más coherente lo que tiene en común con sus lectores, nosotros en nuestra vida cotidiana, en nuestra *intereacción con los otros*, pero sobre todo en nuestra *autoexpresión* buscamos metáforas personales que destaquen y hagan coherentes nuestras actividades, deseos, años, esperanzas así como nuestros objetivos. Instintivamente, el hombre "común" utiliza las metáforas sin entender que una gran parte de sus actos de autocomprensión consiste en los usos metafóricos del lenguaje, usos que den sentido a su vida⁷³⁵. Ya hemos señalado que la autocomprensión- como la comprensión mutua- "exige una negociación y renegociación de los significados de la experiencia vivida con uno mismo"⁷³⁶. En la aproximación experiencialista al proceso de la autocomprensión se incluye una conciencia de

⁷³⁰ *Op. cit.*, p. 42.

⁷³¹ Véase HERNÁNDEZ PACHECO, J., *Los límites de la razón*, Tecnos, Madrid, 1992, pp. 184-185.

⁷³² *Ibidem*.

⁷³³ Véase DILTHEY, W. *Poetry and Experience*, *op. cit.*, pp. 18-19, 137-138, 229-230.

⁷³⁴ *Ibidem*.

⁷³⁵ Cfr. LAKOFF, G. y JOHNSON, M., *Metáforas de vida cotidiana*, *op. cit.*, pp. 274-278.

⁷³⁶ *Op. cit.*, p. 278.

las verdades y de las mentiras con las que vivimos es decir una aceptación del *carácter enigmático de las metáforas*. En la perspectiva raciovitalista de Ortega, la metáfora es una cuestión de racionalidad imaginativa. Esta, como ya hemos analizado, significa que nos permite una comprensión de un tipo de experiencia en términos de otro, puesto que crea coherencias necesarias- en virtud de nuevas estructuras impuestas. Las metáforas poéticas de la imaginación nos abren posibilidades para una nueva comprensión, y, en consecuencia, para ver nuevas realidades. Esto se hace obvio en los dos últimos capítulos de este trabajo, en los casos de las metáforas poéticas de J.R.J. y de Y.S., donde veremos que el lenguaje poético es el medio por el cual se crean nuevas metáforas poéticas y conceptuales. Pero, como se ve claramente en el lenguaje poético, *la cuestión de la metáfora no es solo una cuestión de lenguaje; es algo más.*⁷³⁷ Es una cuestión de estructuras conceptuales, y las estructuras conceptuales no son sólo cuestiones intelectuales. Cuando Ortega nos dice -tratando el tema de la paradoja de la razón- que "cada razón es deficiente; dice menos de lo que alguien quiere decir" esto significa que en algunos casos la razón no implica todas las dimensiones naturales de nuestra experiencia, dimensiones que en otros casos se ven claramente. Estas dimensiones "pre-rationales" estructuran no solamente las experiencias de la vida cotidiana sino también las experiencias estéticas. Cada medio artístico y sobre todo la poesía, elige ciertas dimensiones de la experiencia humana y excluye otras. *Desde el punto de vista raciovitalista la poesía y el arte en general son cuestiones de racionalidad imaginativa y medios de autocomprensión y comprensión mutua entre los hombres.*⁷³⁸

⁷³⁷ Cfr. a este respecto: I) KNIGHTS, L.C. y COTTLE, B., *Metaphor and Symbol*, Oxford, London, 1960. II) ULLMAN, S. *Language and Style*, Oxford, London, 1964, especialmente el cap. 9: "The Nature of imagery".

⁷³⁸ Véase a este respecto: I) GUEREÑA, J.L., "Ortega y el arte de la poesía". En *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 403-405, pp. 340-360; II) GÓMEZ BLESA, M. "De la razón vital a la razón poética". En *El primado de la vida*, op. cit., pp. 207-218.

Conclusiones generales de la primera parte

"La relación del hombre con su mundo a nivel de expresión escrita, es el fenómeno literario. De ahí parte el hecho histórico y hermoso de la interpretación de lo que acontece, a través de quien lo contempla. Más todavía; desde el primer giro de la noria convulsa de la expresión escrita, el hombre no ha terminado de interpretar ese mundo"

(Mi entendimiento del fenómeno literario (1992): Miguel Fernández)

1.- Desde muy pronto, desde la publicación de "Renan", Ortega y Gasset dio signos de una clara preocupación filosófica (y literaria) por el sentido, el mecanismo, la función y los usos de la metáfora en el discurso poético y filosófico sobre todo, pero además, en el discurso cotidiano. Dada la circunstancialidad de su pensamiento⁷³⁹ (circunstancialidad- señalada por él mismo y J. Marías- que es un dato de hecho de su obra) su teoría de la metáfora tratada "circunstancialmente", presenta graves deficiencias debido al desequilibrio con que se presenta. Sin embargo, en su tratamiento anticipador de posteriores trabajos importantes llaman la atención tres cosas:

- 1.- Su comprensión penetrante del mecanismo de la metáfora, de los procesos del discurso figurado, así como de sus implicaciones cognoscitivas.
- 2.- El no haber puesto en conexión la metáfora con el lenguaje (esto sólo lo implicó en 1947 cuando dijo: "Toda lengua es metáfora o dicho de otra forma: toda lengua está en continuo proceso de metaforización"⁷⁴⁰).
- 3.- El no haber pasado teóricamente de la metáfora al proceso de la metaforización - lo que sin duda hubiera dado a sus ideas sobre este asunto una cohesión más fuerte. Sin embargo el joven filósofo en todos sus escritos:
 - a.- No olvidó que el término metáfora, significa- etimológicamente- transporte (procede del griego- metaphérein) y posteriormente

⁷³⁹ Cfr. *Ortega * circunstancia y vocación*, El motto citado por el *Prólogo a sus obras* (1932), p. 13. Ortega dice que sus páginas "reunidas" en la primera edición de sus *obras* "representan la melodía" de su "destino personal".

⁷⁴⁰ Cfr. "La idea de principio en Leibniz y la evolución de la teoría deductiva", *op. cit.*, p. 284.

translatio (de *transferre* "trasladar") o translación (en la poética de Aristóteles).

- b.- No se deja sorprender puesto que- para él- la palabra metáfora no significa la simple traslación del nombre de una cosa a otra cosa distinta con la que la primera cosa guarda algún tipo de analogía, sino transferencia, transposición, es decir, la posición de una cosa en el lugar de otra.

Dado que en la metáfora la transferencia es siempre mutua, el lector entiende que el lugar donde se pone cada una de las cosas no es de la otra, sino un lugar sentimental que es el mismo para ambos.

La metáfora, pues, consiste en la trasposición de una cosa desde su lugar a su lugar sentimental⁷⁴¹. Esta observación de primera importancia para el análisis del discurso figurado se precisa por Ortega diez años después con una afirmación según la cual metáfora significa "transposición del hombre"⁷⁴². Basándose en los casos de "moneda", "candidato" y se *metre en greve*, el filósofo español concluye que hay ejemplos de "transposición sin metáfora" y para que haya metáfora es necesario ser consciente de esta "duplicidad", que se usa el nombre impropriamente, aun a sabiendas de que es impropio. A este respecto Ortega, en nuestra opinión es anticipador o precursor de lo que llamó muchos años después de su época la atención sobre esta "duplicidad" del lenguaje- de muchos teóricos en el campo de la filosofía de la retórica. Así, por ejemplo, G. Genette ha llamado la atención sobre el proceso de restricción del imperio de la retórica al que corresponde un paralelo proceso de expansión del dominio de la metáfora. Sin embargo, este doble proceso (restricción de la retórica y expansión de la metáfora) se modificó en el siglo XX puesto que el desarrollo de la lingüística y de la filosofía analítica y la hermenéutica y semiótica han conducido a la nueva retórica y al reajuste de la metáfora⁷⁴³. Tras la época de Ortega los trabajos de I.A. Richards, de W. Empson y de M. Black recuperaron gnoseológicamente la retórica. Fue Max Black el que distinguiendo entre *foco* y *marco*, recurrió al "sistema de los lugares comunes asociados" a los que el *foco* reenvía siempre⁷⁴⁴. La metáfora, así, vino considerada como una interacción y no mera institución, entre dos elementos, cuyo uso constituye una específica operación intelectual - necesaria para la comprensión y la invención- operación que había visto muchos años antes Ortega. En 1958 C. Perelman y L.O. Tyteca- partiendo de algunas ideas de I.A. Richards- insistieron en la función argumentativa y creadora de la metáfora. Al distinguir entre tema (cuyos términos "contienen la conclusión") y foco (cuyos términos "sirven para sostener el razonamiento"), definieron la metáfora como "una analogía condensada, resultante

⁷⁴¹ Cfr. I) ARISTÓTELES, *Poética*, 1457 b; II) CICERÓN *De Oratore*, III, 38; ORTEGA Y GASSET, J., "Ensayo de estética a manera de prólogo", *op. cit.*, p. 261.

⁷⁴² ORTEGA Y GASSET, J., "Las dos grandes metáforas", *op. cit.*, p. 389.

⁷⁴³ Cfr. GENETTE, G., "La rhetorique restreinte", *Figures* III, *op. cit.*, pp. 21-40.

⁷⁴⁴ Cfr. I) BLACK, M., *Models and Metaphors. Studies in language and Philosophy*, Ithaca, Cornell University Press, New York, 1962, pp. 28-41. II) RICHARDS, I.A., *The philosophy of Rhetoric*, *op. cit.*, pp. 86-98; Richards distinguía antes Black entre el *vehículo* y el *tenor* concluyendo que la metáfora no consiste en una susitución del vehículo con el tenor, sino en una *interacción* entre ambos.

de la fusión de un elemento del foco con un elemento del tema⁷⁴⁵". Y los dos teóricos coinciden con Ortega en "que la metáfora, al fusionar los campos, al trascender las clasificaciones tradicionales, sea, por excelencia, el instrumento de la creación poética y filosófica⁷⁴⁶". Cabe aquí discutir en pocas palabras las ideas de R. Jakobson, de U. Eco, y de H. Weinrich que han utilizado nociones afines a las nociones orteguianas con respecto al problema de la metáfora⁷⁴⁷. La idea básica de la teoría jakobsoniana de la metáfora es la siguiente: el desarrollo de un discurso tiene semánticamente considerado dos posibles vías:

- a. Pasar de un tema a otro por contigüidad.
- b. Pasar por semejanza.

A la primera - proceder por contigüidad- la llama directriz metonímica y a la segunda- proceder por semejanza- directriz metafórica; Jakobson cree que ambos procedimientos del discurso encuentran en la metáfora y en la metonimia su expresión más sintética. Así considerada, la metáfora es uno de los polos (y no considerado así significa, según Jakobson, la aceptación de "esquemas monopoles amputados⁷⁴⁸". Algunos años después de la publicación de los trabajos jakobsonianos, siguiendo la misma línea interpretativa y defendiendo un punto de vista estructuralista, U. Eco intentó reducir la metáfora a la metonimia insistiendo en las siguientes tesis:

1. "La utilidad de un trabajo que lleve toda sustitución metafórica a una cadena metonimia: fundada en campos semánticos es la siguiente toda explicación que lleve el lenguaje a la metáfora o muestre que en el ámbito del lenguaje es posible inventar metáforas, nos lleva a una explicación analógica y, por tanto metafórica) del lenguaje, y supone una doctrina de la creatividad lingüística de tipo idealista.
2. "... Si se pudiera apoyar la explicación de la creatividad del lenguaje (supuesta la existencia de metáforas) sobre cadenas metonímicas, a su vez fundadas sobre estructuras semánticas identificables, entonces sería posible reconducir el problema de la creatividad a una descripción del lenguaje fundada sobre un modelo capaz de traducción en términos binarios⁷⁴⁹".
3. La metonimia utiliza una contigüidad que está como señala Eco en el código, por lo que la "parentela" entre el término metonimizante y el término metonimizado es cultural. Así "se puede inventar una metáfora porque el lenguaje, en su proceso de semiosis ilimitada, constituye una red polidimensional de metonimias, cada una de ellas explicada por una convención cultural y no por una semejanza natural⁷⁵⁰".

⁷⁴⁵ Cfr. PERELMAN, CH. y OLBRECHTS-TYTECA, L., *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*, Gredos, Madrid, 1989, pp. 571 y ss.

⁷⁴⁶ *Op. cit.*, p. 611.

⁷⁴⁷ Véase JAKOBSON, R. "Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances", *op. cit.*, p. 40.

⁷⁴⁸ *Ibidem*.

⁷⁴⁹ Véase ECO, U., *Le forme del contento*, Ed. Bompiani, Milán, 1971, p. 97.

⁷⁵⁰ *Op. cit.*, p. 108.

4. "La metáfora da la idea de una conexión posible desde el interior del círculo de la semiosis ilimitada, aunque si la nueva conexión reestructura el mismo círculo en sus conexiones estructurantes⁷⁵¹".
5. La metáfora, pues, que "surge de una agitación dentro de la semiosis" para que "tenga valor subversivo es necesario que existieran dos condiciones internas al código una ligada al plano de la expresión y la otra, al plano del contenido⁷⁵²".

En el mismo año, el antes mencionado A. Henry, sin negar que la metáfora precise mayor inspiración que la metonimia, ha puesto en guardia frente al riesgo de que el correcto reconocimiento creativo de la metáfora conlleve el abandono del análisis de su funcionamiento de la metáfora. Henry concluyó que "la metáfora esté fundada sobre un doble mecanismo metonímico" y en cuanto "síntesis de una doble metonimia en cortocircuito" es "una identificación metonímica, o, si se prefiere una sobreposición metonímica que crea en el discurso una sinonimia subjetiva. En el estado inicial, dos entidades conceptuales, situadas en dos campos asociativos diferentes, son consideradas metonímicamente. El cortocircuito confunde en la mente los dos sinónimos metonímicos, mientras el enunciado, en general, expresará simplemente lo que de ambos desconoce el interlocutor⁷⁵³". Henry se basa en la concepción de los campos metafóricos- concepción afin a la idea orteguiana de lugares sentimentales que tres años antes formuló Harald Weinrich en su obra *Münze und wort: untrersu chungen an einem Bildfeld* (1958). Weinrich utilizó la noción de campo metafórico "en analogía con el concepto de campo semántico"; partiendo de consideraciones lingüísticas señala que "del mismo modo que la palabra individual no tiene una existencia aislada en la lengua, también la metáfora pertenece al contexto de su campo metafórico, dentro del cual ocupa un puesto preciso⁷⁵⁴". Esta idea de Weinrich resulta muy útil para nuestro trabajo, puesto que la individualización de los campos metafóricos consiente el análisis del patrimonio metafórico objetivo e inter individual de una comunidad. "La extraordinaria conformidad en el uso de la metáfora entre quienes pertenecen a una misma cultura, y en particular modo a una misma época histórica- escribe Weinrich- puede difícilmente ser atribuido al caso⁷⁵⁵". El individuo [o el poeta- por ejemplo Juan Ramón Jiménez o Y. Seferis] - se encuentra ya dentro de una tradición metafórica [la tradición de

⁷⁵¹ *Op. cit.*, p. 119.

⁷⁵² *Op. cit.*, p. 120. Partiendo de la idea de "la arbitrariedad del código", Eco, insiste en que "es necesario que haya correspondencias entre sistemas significantes y sistemas significados, pero no estrictamente unívocas, no con sentido único, no prefijadas de una vez para todas, sino abiertas a cambios de varios tipos: en virtud de las cuales se pudiera pensar en el uso de un significante para indicar un significado que, en el juego actual de los apartamientos, no es el suyo. Eco señala que en segundo lugar "es necesario que, pasando de un campo semántico a otro, y poniéndolos en relación, se descubra que dentro del sistema semántico Global es posible llegar a atribuir a una serie de temas contradictorios". Véase del mismo autor "The scandal of metaphor" en *Poetics Today*, n° 4, pp- 217-258.

⁷⁵³ Véase HENRY, A., *Metonymie et métaphore*, *op. cit.*, pp. 81-82.

⁷⁵⁴ Véase WEINRICH, H., "Münze und Wort. Untersuchungen an einem Bildfeld", *Románica*, Festschrift Roholfs, Halle, Nyemeyer, 1958, pp. 508-521, *op. cit.*, su versión italiana: WEINRICH, H., *Metáfora e menzogna: la sernitá dell'arte*, ed. Il Mulino, Bolonia, 1976, p. 39.

⁷⁵⁵ *Op. cit.*, p. 33.

la poesía simbolista], que le viene transmitida en parte por la lengua materna y en parte por la literatura (la literatura simbolista y modernista europea), y está presente en él como una imagen del mundo de tipo lingüístico- literario"⁷⁵⁶.

La teoría de Weinrich, así como la teoría orteguiana, que nos abre la posibilidad para un estudio intercultural de las metáforas Juanromonianas y Seferianas resulta muy útil, sin duda, para los estudiosos de la poesía moderna puesto que más allá del complejo tecnicismo al que había llevado el estudio de la metáfora, el estructuralismo europeo reclama una apertura hacia un enfoque más científico que no aisle el estudio del discurso figurado de los procesos culturales de la vida en los que, según Ortega, está implicado.

Según Ricardo Senabre, la metáfora en Ortega "se presenta como la potencia más fértil, continua y brillante" de su estilo. Fue necesario, por tanto, "estudiarla con el máximo detenimiento" algo que ya hemos hecho en las páginas anteriores. Sin embargo, resulta "difícil leer una sola página orteguiana sin hallar varios ejemplos de esta constante preocupación metafórica. Ortega escribe con metáforas exactamente igual que hablaba"⁷⁵⁷. Así como Nietzsche, Ortega se nos presenta como un pensador y teórico de la metáfora y a la vez como un filósofo metafórico. Los estudiosos de la lengua orteguiana, y sobre todo Ricardo Senabre, han notado que la metáfora no aparece de manera aislada en los escritos de Ortega, sino que, más bien, lo que acontece es una suerte de "reacción en cadena"⁷⁵⁸; es decir, sus textos se conforman partiendo de algunas metáforas que se desarrollan y expanden sirviéndose del campo metafórico al que pertenecen. Como filósofo y crítico literario y teórico del arte, Ortega adoptó una forma expositiva para su pensamiento que eligió la seducción, rechazada la prueba del discurso lógico-demostrativo. Como los grandes románticos de la tradición europea de la retórica, optó por la retórica en detrimento de la lógica como arquitectura de su argumentación. Esto se nota en una de sus últimas referencias al tema de la metáfora de 1933 donde describe la situación en que España se ha estancado: "Ha padecido y padece -afirma- un déficit de carácter intelectual". Para superar su país esta crisis, entre otras terapias, señala, que hay que devolver al hombre medio de España la destreza perdida en el manejo de los conceptos para que de la realidad pueda asimilar, transmutándola, la esencia de las cosas: "En España- añade, para persuadir es menester antes seducir"⁷⁵⁹. La palabra, pues, en la filosofía y sobre todo en la literatura y la poesía ha de ser seductora incitación que ayude a penetrar el concepto. Entre *demostración* y *argumentación*, la razón vital e histórica de Ortega se inclina hacia la segunda: "solucionar la razón vital es sobre todo razón *argumentativa*". Leyendo, por ejemplo, las *Meditaciones del Quijote*, nos involucramos, como lectores, en el proceder *argumentativo* de Ortega en lo verosímil, lo plausible, lo probable, lo poético y, a la vez, filosófico. El campo de argumentación, pues, en los escritos, orteguianos -no cabe duda-, es el campo "de lo verosímil, lo plausible, lo

⁷⁵⁶ *Ibidem*.

⁷⁵⁷ Véase a este respecto: I) ORTEGA Y GASSET, J., *Espíritu de la letra*, Edic. de Ricardo Senabre, Cátedra, pp. 25-44; II) SENABRE, R., *Lengua y estilo de Ortega*, *op.cit.*, p. 125.

⁷⁵⁸ *Op.cit.*, p. 26; Senabre señala que "con frecuencia se produce una sucesión de metáforas originada a partir de una identidad primera". La imagen del pasado filosófico según Ortega "que aún tenemos a la vista es un paisaje alpino en jornada de neblina". Vemos, escribe, "en lo alto los picachos de los más altos cerros, aislados entre sí y flotando ingravidos e irreales sobre el blando caos de la bruma"; Véase *Obras Completas*, Vol. VI, p. 380.

⁷⁵⁹ Cito por JAURRIETA, CH., *La metáfora en Ortega*, *op. cit.*, pp. 75-76.

probable, en la medida que esto último escapa a la certeza del cálculo"; el campo de la demostración, en cambio, es, como señalan, Ch. Perelman y L. Olbrechts-Tyteca, el de la "corrección formal"⁷⁶⁰ del razonamiento. Hemos ya señalado que según I.A. Richards y Yorgos Seferis, ni la demostración ni la argumentación libran del error acercándonos más a la verdad. Ante el dilema de demostrar o de argumentar por medio del discurso filosófico y literario, Ortega, así como Nietzsche y los poetas J.R. Jiménez y Y. Seferis, eligió hablar de "verdades de razón"⁷⁶¹ llamando razón a la retorización del discurso filosófico y estético para suplir las pérdidas o fugas del valor de verdad que pudieran darse en el dominio argumentativo. Pues no cabe duda de que el filósofo español superó este dilema concluyendo que todo decir humano es deficiente (dice menos de lo que quiere) y a la vez exhuberante (da a entender más de lo que se propone). Esto se ve claramente en el siguiente pasaje de donde el hombre en cuanto metáfora existencial "tiene el alma dinámica de una flecha que hubiera en el aire perdido su blanco [...]". En efecto, afirma Ortega, "sí, el hombre como se dice en esa frase, en esa metáfora, es sin frase y sin metáfora, formalmente, puro movimiento y movimiento que va atraído por una meta". Y, "en virtud de esenciales razones, esta entidad hombre cuya única realidad consiste en ir hacia un blanco, de pronto- tal vez, en última instancia, siempre- se quede sin blanco y, sin embargo, teniendo que ir, que ir siempre ... ¿Dónde? ¿Dónde ir cuando no se sabe dónde? ¿Qué vía tomará el desviado? ¿Qué dirección el perdido?"⁷⁶². La razón vital, pues, da lugar a los razonamientos pero no reside en lo "razonable", sino en esa constante reclamación del discurso argumentativo y persuasivo, del discurso figurado que, a su vez, reclama la implicación cordial y patética del lector en la experiencia vital de la lectura. La categoría del "lugar sentimental"- así- como la noción de campo metafórico de H. Weinrich - en la que se apoya el procedimiento metafórico es la categoría que está ligada con una perspectiva concreta y no abstracta; la perspectiva vital⁷⁶³ pues, del raciovitalismo orteguiano reclama, al igual que en la perspectiva nietzscheniana, la metáfora para su plena expresión. El discurso figurado de Ortega, pues, responde a una doble exigencia esencial del hombre moderno:

1. Corresponden adecuadamente al esencial perspectivismo del mundo de la vida.
2. A su doble consistencia dramática e irónica a la vez⁷⁶⁴.

La razón vital a diferencia del racionalismo hegeliano y kantiano que habían defendido la "claridad" expositiva y demostrativa de las verdades filosóficas, acoge en la expresión de su pensamiento la retórica como necesidad vital e ineludible⁷⁶⁵. En cuanto escritura abierta al hombre moderno la razón vital es "la gran metáfora con la que ese incesante aparecer y desaparecer, que constituye la esencia de la temporalidad, adquiere consistencia". Ortega

⁷⁶⁰ Véase PERELMAN, CH y OLBRECHTS-TYTECA, *Tratado de la argumentación*, *op.cit.*, p. 30.

⁷⁶¹ Véase "La idea de principio en Leibniz y la evolución de la teoría deductiva", *op. cit.*, p. 68.

⁷⁶² Cfr. "La razón histórica", *Obras completas*, Vol. XII, p. 151.

⁷⁶³ El raciovitalismo orteguiano es sobre todo una crítica sistemática del racionalismo modernista, al que considera, un "utopismo"; Véase a este respecto: "El tema de nuestro tiempo", *Obras Completas*, Vol. III, p. 200

⁷⁶⁴ Véase a este respecto REGALADO GARCÍA, A., *El laberinto de la razón: Ortega y Heidegger*, *ob. cit.*, pp. 95-126.

⁷⁶⁵ Véase: MERMALL, T., "Entre epistema y doxa: el trasfondo retórico de la razón vital". En: *Revista Hispánica Moderna*, año XL VII, (1994): 72-85.

creyó como sus herederos que "las palabras de un lenguaje y la sintaxis que las organiza y la transmite, recobran en el mundo interior de la mente resonancias que no están en ellas originariamente, que han ido adquiriendo en la vida de una lengua filtrada por los múltiples sentidos de la sociedad en la que vive"⁷⁶⁶. La misma idea formuló Seferis en su *Diálogo sobre la poesía*. La doctrina de la razón vital de Ortega nos lleva a pensar que la experiencia estética del hombre exige dos sentimientos. Como ya hemos visto interpretando su escrito "Ensayo de estética..." antes de un objeto, el hombre o el espectador, en primer lugar, se libera de su existencia física para percibir luego la imagen que hay tras él conociendo que es ficción. Este segundo sentimiento es el sentimiento estético *sensu stricto*, pues es cuando se reconoce la obra del arte evidente como simple "metáfora" de su imagen latente. Etimológicamente, observa Ortega, metáfora significa transferencia, transposición. El sonido, los tropos de un poema de Juan Ramón Jiménez, las líneas y los pigmentos de un cuadro de Goya, los decorados de un cuadro de Goya, los decorados de madera y los actores de un drama de Aranguren, todos ellos nos transfieren a un mundo oculto. Todo arte, concluye el filósofo español, cuenta con la percepción metafórica⁷⁶⁷. Como el objeto estético es una metáfora, el estilo de un poeta simbolista o modernista es- por definición- "un modo único de metaforizar", de "metaforfosear", o- como de forma imprecisa lo expresa- de "desrealizar las cosas"⁷⁶⁸.

En cuanto a razón narrativa, la razón vital e histórica de Ortega para realizarse participa de los mismos métodos que el poeta utiliza para manifestarse. Esto es lo que se da por supuesto después de leer, por ejemplo, sus *Meditaciones del Quijote*⁷⁶⁹. En sus ensayos sobre la metáfora el filósofo español ha identificado poesía y ciencia, como actividades mentales que utilizan por lo menos un instrumento común (la metáfora). Poesía y filosofía se mezclan en su prosa, y su estilo literario se destaca como único dentro de la narrativa española del siglo XX. La dimensión poética de sus escritos se reconoce en muchos de los rasgos de su estilo (símbolos, imágenes, metáforas, metonimias, comparaciones, etc.)⁷⁷⁰. Una idea básica que Ortega comparte con Nietzsche, Ricoeur y otros teóricos de la metáfora es la siguiente: ningún lenguaje humano puede expresar la compleja realidad anímica, (realidad que se construye en torno a los tres ejes de vitalidad, de alma y del espíritu) en cuanto unión de lo conceptual, lo afectivo, lo emocional y lo sensorial que sólo en la poesía encuentra cauce donde fluir. En los enunciados metafóricos de Ortega ninguno de estos elementos está ausente. Mediante ellos su estilo adquiere la expresión más adecuada y su dimensión poética⁷⁷¹.

El elemento afectivo es uno de los componentes más valiosos de su prosa. Esto lo señala él mismo en la breve introducción dedicada a sus lectores- al comienzo de las *Meditaciones del Quijote*: "Estos ensayos- advierte- son para el autor- como la cátedra, el

⁷⁶⁶ Véase LLEDÓ, E., *El surco del tiempo*, *op. cit.*, p. 127.

⁷⁶⁷ Cfr. "Ensayo de estética a manera de prólogo", *op. cit.*, pp. 257-58,

⁷⁶⁸ ORTEGA Y GASSET, J., *op. cit.*, p. 263.

⁷⁶⁹ Véase a este respecto el análisis de JAURRIETA, CH. en "La metáfora en Ortega", *op. cit.*, pp 113-133.

⁷⁷⁰ Véase los siguientes trabajos respecto al estilo de Ortega: I) POLANCO BOTIN, A. "El estilo de Ortega y Gasset". *Clavileño*, IV, nº 24, (1953): 82-83. II) DÍAZ ROMÁN, R. "Estilo y poesía en Ortega y Gasset", *Universidad de Antioquía* (Medellín), núm. 130, (1957): 37-38.

⁷⁷¹ Cfr. ROSENBLAT, A., *Lengua y estilo*, Caracas, Facultad de Humanidades y Educación, 1958.

periódico o la política - modos diversos de ejercitar una misma actividad, de dar salida a un mismo *afecto*. No pretendo que esta actividad sea reconocida como la más importante en el mundo. Me considero ante mí mismo justificado al advertir que es la única de que soy capaz. El *afecto* que a ella me mueve es el más vivo que encuentro en mi corazón⁷⁷²". Ahora bien, y en cuento a los valores conceptuales Ortega, siguiendo la tradición platónica, aproxima lo conceptual a lo afectivo para lograr lo primero a través del segundo. Teniendo en cuenta la opinión de S.T. Coleridge⁷⁷³, podríamos decir que Ortega nació platónico y no aristotélico; esto se ve claramente en el siguiente pasaje: "Preguntémonos por el sentido de las cosas o, lo que es lo mismo, hagamos de cada una el centro virtual del universo. Pero ¿No es esto lo que hace el amor? Decir de un objeto que lo amamos y decir que es para nosotros anudemos los hilos en nuestra vida, nuestro mundo, ¿No son expresiones equivalentes? ¿Ah? Sin duda, sin duda. La doctrina es vieja y venerable: Platón ve en el "eros" un ímpetu que lleva a enlazar las cosas entre sí; es -dice- una fuerza unitiva y es la pasión de síntesis. Por esto, en su opinión, la filosofía, que busca el sentido de las cosas, va inducida por el "eros". La meditación es ejercicio erótico. El concepto, *rito amoroso*⁷⁷⁴". Tras la lección de este fragmento resulta claro que los elementos conceptuales existentes han quedado establecidos como dependientes de los afectivos. Sin embargo, en el acto lírico participa un tercer elemento: el elemento de las percepciones sensoriales del hombre. La razón vital de Ortega es sobre todo una razón narrativa⁷⁷⁵ en la que el elemento sensorial se ve en innumerables páginas. La crítica analizando su estilo y sus expresiones reconoció procedimientos en sus escritos que caen dentro del campo de lo poético. "Pero la forma poética específica participa de atributos que solo a ella pertenecen. Por tanto, la equivalencia establecida entre ésta y la peculiar estilística de Ortega- como señala Chust Jaurrieta- se refiere sólo al contenido que en una y otra es posible afirmar⁷⁷⁶". No cabe duda de que Ortega está de acuerdo con Juan Ramón Jiménez y Yorgos Seferis con respecto a la específica capacidad de la poesía: sólo la poesía es capaz de expresar la compleja realidad anímica del hombre, pero, como ya hemos señalado, no es un poeta lo exclusivamente poético- cosa que se demuestra al leer las páginas de la deshumanización del arte o la prosa juanromoniana y seferiana. Hay, pues, porciones en el estilo de un filósofo o poeta- aquellas sin duda que tienen una filación poética- capaces de expresar con pleno acierto cualquier compleja realidad espiritual (ejemplos claros: en las páginas del "Platero y yo" o en las páginas de los "Poemas en prosa" de Rubén Darío). La valoración estilística de Ortega ha sido el objeto de algunos trabajos de los antes mencionados que son profundos e interesantes. Como señala Ricardo Senabre, "acaso el rasgo más característico del estilo literario de Ortega sea su extraordinaria riqueza metafórica, comparable tan solo, en la prosa contemporánea, a la de Ramón Gómez de la Serna"⁷⁷⁷. Senabre ha visto que la actitud orteguiana ante la metáfora "experimenta alguna variación";

⁷⁷² Cfr. "Meditaciones del Quijote", *op. cit.*, p. 111.

⁷⁷³ Véase HAWKES, T., *Metaphor*, *op. cit.*, p. 54.

⁷⁷⁴ ORTEGA, "Meditaciones del Quijote", *op. cit.*, p. 351

⁷⁷⁵ Véase: I) HUERTA, E., "La prosa de Ortega", Atenea, núms. 367-368 (1956): 48-72; II) SENABRE, R., "Imágenes marítimas en la prosa de Ortega y Gasset", *Archivum*, XIII, (1963): 216-233; III) GUTIÉRREZ POZO, A., "Vida y narración una dimensión del pensamiento orteguiano". En: SAN MARTÍN, J., (Ed.), *Ortega y la fenomenología. Actas de la Primera Semana Española de Fenomenología*. Madrid, U.N.E.D., 1992, pp. 187-192.

⁷⁷⁶ Cfr. JAURRIETA, CH., *La metáfora en Ortega y Gasset*, *op.cit.*, p. 130

⁷⁷⁷ Cfr. SENABRE, R. "El escritor José Ortega y Gasset" introd. En *Espíritu de la letra*, *op.cit.*, p. 25

así en 1914 como ya hemos señalado "se presenta como problema de índole exclusivamente estética" mientras "que diez años más tarde" como "forma del pensamiento científico"⁷⁷⁸

Lo importante es que "como la estética" es "siempre un medio "nunca un fin" va apareciendo cada vez más "como un imprescindible utensilio intelectual a medida que los temas en que el autor se sumerge van aumentando en densidad ideológica"⁷⁷⁹. La suberabundancia metafórica en la prosa orteguiana "se realiza con frecuencia merced a un despliegue de procedimientos diversos que revelan orígenes también muy dispares"⁷⁸⁰. Imágenes *marítimas* sobre todo *bélicas*, de la *selva*, imágenes eróticas *venatorias* y *taurinas* erigen y adornan el "edificio metafórico" de la razón vital⁷⁸¹. El hombre moderno y su vida- "la realidad radical", según el pensamiento orteguiano "acaban por ser los referentes de la compleja red metafórica..."⁷⁸². La metáfora de la selva alude a un mundo "primitivo de líneas confusas" como la mente humana antes de someterse a la disciplina ordenadora de la cultura: "El hombre- dirá Ortega- produce la cultura para proporcionarse una cierta seguridad en la selva primigenia de la vida"⁷⁸³. Las metáforas del naufragio encarnan la idea de la desorientación vital del mundo de la vida, mundo que se concibe en toda la filosofía existencialista de la época de Ortega como un mundo inseguro en que el hombre se siente perdido⁷⁸⁴. La cultura, en cuanto terapia, es la solución para salir de la crisis, "el asidero salvador", y en el caso del naufragio humano, el "movimiento natatorio" para mantenerse a flote.⁷⁸⁵ Es notable que en sus tratamientos del problema sintético de la cultura en el fin de la modernidad encontremos un número elevado de enunciados metafóricos. Resulta, pues, normal su tendencia a la imagen, a la expresión bella y en concordancia con su tesis de que en España "para persuadir es menester antes seducir". No cabe duda que en toda su trayectoria intelectual Ortega arrastrará al campo de las ideas "mediante lo atractivo del estilo".⁷⁸⁶ El carácter afectivo de su prosa nos permite decir que sus metáforas afectivas son de extraordinario rendimiento poético. En sus expresiones metafóricas se reúnen diversos sentidos en un objeto del que se extrae un elemento importante: el lirismo poético. El vitalismo de su prosa- de índole nietzscheiana- es constante en toda su trayectoria filosófica e intelectual. Así como Nietzsche y Dilthey, Ortega *vitaliza* las cosas del mundo de la vida, de su circunstancia, española sobre todo y europea⁷⁸⁷. La vida para él, la vida de cada individuo *de cada cuál*, significa ante todo *acción*, que hacer, lucha, aventura, decisión, prisa. La vida del hombre en cuanto ser ejecutivo "es una constante preocupación y ocupación por todas las cosas que nos rodean "un dinámico diálogo con el entorno". El "sensualismo verbal" se nota no sólo en las definiciones que da la vida, sino en una variedad de expresiones filosóficas y literarias. Angel Rosenblat refiriéndose a su sensualismo verbal, dijo que "era un enamorado

⁷⁷⁸ Cfr. "Las dos grandes metáforas", *op. cit.*, p. 387.

⁷⁷⁹ SENABRE, R. *Op. cit.*, p. 26

⁷⁸⁰ *Ibidem*.

⁷⁸¹ *Op. cit.*, pp. 20-29.

⁷⁸² *Op. cit.*, p. 33.

⁷⁸³ ORTEGA Y GASSET, J., "Prólogos", *Obras Completas*, Vol. VI, p. 365.

⁷⁸⁴ Cfr. I) ORTEGA Y GASSET, J., "Goethe desde dentro", *Obras completas*, Vol. IV, p. 397. II) DUST, P., "Ortega y el papel de la cultura en la crisis de la tecnología contemporánea". *En Revista de Occidente*, nº 96, (1989): 5-26.

⁷⁸⁵ Cfr. ORTEGA Y GASSET, J., "Goethe desde dentro", p. 348.

⁷⁸⁶ Cfr. JAURRIETA, CH., *La metáfora en Ortega y Gasset*, *op. cit.*, p. 140.

⁷⁸⁷ Cfr. TORRE, G. DE, "Ortega y su palabra viva", *Atenea*, núms. 367-368 (1956): 19-26.

de la palabra, en lo cual se sentía identificado con los griegos"⁷⁸⁸. La abundancia de sus metáforas (activas, intensivas y en general "vitalizadoras"- metáforas que logran afectos de dinamismo y dramatización subrayan "con singularidad" el dinamismo de su estilo literario.⁷⁸⁹ En gran parte, pues, su pensamiento se ha reflejado en las metáforas y las otras figuras que empleó. Su finalidad estilística refleja su intencionalidad para la creación de un estilo vivo y a este respecto sus metáforas vitalizadoras son la proyección literaria de su vitalismo. Claridad, vitalidad, y una tendencia a evocar plásticamente ideas y conceptos dieron, según J. Marichal, a su estilo "tanta efectividad para los hombres de su tiempo".⁷⁹⁰

A la vista de estas conclusiones de carácter general, parece que la finalidad estilística de Ortega obedecería en toda su trayectoria a una necesidad vital: la de coger- así como Juan Ramón Jiménez- las cosas con una mano de extraordinaria sensibilidad capaz de ayudarle a descubrir sus nombres exactos⁷⁹¹.

⁷⁸⁸ Cfr. ROSENBLAT, A. *Ortega y Gasset. Lengua y estilo*, *op. cit.*, p. 12.

⁷⁸⁹ Véase, MARICHAL, J. "La singularidad estilística de Ortega", *op. cit.*, pp. 259-262.

⁷⁹⁰ *Ibidem*.

⁷⁹¹ Cfr. DIAZ ROMÁN, R. "Estilo y poesía en Ortega y Gasset", *op. cit.*, pp. 376-77.

Finalmente la verdad tiene sentido
(Wallace Steven)⁷⁹²

2.- A tenor de lo dicho a lo largo de la primera parte de este trabajo, parece que existen dos conceptos fundamentales sobre el oblicuo fenómeno de la metáfora. Hay lo que pudiéramos llamar el concepto clásico que ve la metáfora capaz de distinguirse del lenguaje; es decir como manejo embarazoso, manejo que se introduce en el lenguaje con la finalidad de obtener resultados predeterminados. Y hay, también, lo que podrá llamarse el aspecto "romántico", aspecto que ve la metáfora como inseparable I) De una lengua que es vitalmente metafórica y de una realidad cual es finalmente el producto de una- básicamente- interacción metafórica entre las palabras y un material respecto a las experiencias cotidianas del hombre. Estos dos aspectos sobre la metáfora presuponen dos concepciones del lenguaje, los cuales, acaso constituyen dos polos opuestos a los cuales se inclinan los poetas, o los grupos de poetas. Los que defienden el aspecto clásico tienden a ver la lengua idealmente como órgano de aclaración y así más digno. Los segundos que defienden, como Ortega el aspecto romántico tienden a considerar el lenguaje como "opuesta" a un especie de claridad, en el nombre de otra lengua que pareciese comparativamente una especie de confusión. Ahora bien, si hay hoy un aspecto innovador de la metáfora, este es una prolongación del aspecto romántico. Sin embargo, como ya hemos señalado la "verdad" finalmente no tiene sentido puesto que nuestro acercamiento a ella se hace mediante la metáfora. Las metáforas tienen sentido: éstas son la verdad: mencionamos aquí la opinión de Wallace Stevens, según el cual, no existe cosa "como la metáfora de la metáfora"⁷⁹³. Esta es como ha dicho Jean Cohen, "la metamorfosis de un sentido" o según Ortega, la producción de un sentido nuevo a partir de una significación disponible"⁷⁹⁴.

Así pues, toda innovación terminológica genuina es, en el fondo, una metáfora⁷⁹⁵. En la segunda parte de nuestro trabajo intentaremos demostrar que la metáfora tiene la virtud de renovar el sentido del lenguaje poético proyectando significaciones vitales- ya dadas hacia otros campos. En cuanto transferencia o transposición de significado, la metáfora- como señala J. Cohen- hace una enorme violencia al uso ordinario de la palabra y de la lengua. Como procedimiento intelectual tiene la fuerza de hacer surgir un nuevo sentido, contrario algunas veces al sentido obvio e inmediato de las cosas. En cuanto acto creativo, es un proceso doble (desrealiza y realiza) es decir, elude una dimensión de la realidad, pero sólo como condición para a su través, como de soslayo, aludir a otra que está en ciernes; o, como dice Ortega aniquila la positividad del objeto dado, para dejar surgir, en su lugar, un nuevo tipo de realidad, más allá de lo inmediato presente⁷⁹⁶. El poder de la metáfora es un poder destructor: "se requiere la destrucción de la apariencia objetiva externa, o de mera similitud icónica entre los objetos, para producir de este modo una nueva síntesis objetiva en el nivel del sentimiento"⁷⁹⁷. Así se lleva a cabo "la identificación de no idéntico"⁷⁹⁸. En pocas palabras en el

⁷⁹² Citado por Terens Hawkes: *Metaphor, op. cit.*, p. 134.

⁷⁹³ *Ibidem*, p. 136.

⁷⁹⁴ ORTEGA Y GASSET, J., "Las dos grandes metáforas", *op. cit.*, p. 388.

⁷⁹⁵ Véase ORTEGA Y GASSET, J., "Origen y epílogo de la filosofía", *Obras Completas*, Vol. IX, p. 385.

⁷⁹⁶ ORTEGA Y GASSET, J., "La deshumanización del arte", *Obras Completas*, Vol. IX, p. 385.

⁷⁹⁷ Véase *La voluntad de aventura, op.cit.*, p. 418.

proceso de la producción o construcción del enunciado metafórico, al fundirse las imágenes reales de las cosas pueden éstas confundirse en una nueva realidad (la metáfora): "Tenemos, pues, -aquí, según Ortega- un caso de transparencia que se verifica en el lugar sentimental de ambas"⁷⁹⁹. Las conclusiones del mismo Ortega se imponen desde las premisas de sus meditaciones sobre ella:

1. La metáfora tiene dos usos:
 - a. Uno de expresión- como denominación de algo ya descubierto, para lo que aún no se cuenta con un nombre.
 - b. Un uso de conocimiento como "medio esencial de intelección".
2. Transformando el sentido de las cosas, la metáfora tiene la fuerza y el valor de anticiparnos nuevas realidades que estaban "ocultas". Teniendo en cuenta el significado de *ale'theia* (clásico y Heideggeriano) se comprende el carácter vital de la metáfora y el alcance de las siguiente palabras de Ortega: "... la metáfora es una verdad, es un conocimiento de realidades. Esto implica que en una de sus dimensiones la poesía es investigación y descubre hechos tan positivos como los habituales en la exploración científica"⁸⁰⁰.

Pero también la poesía es esencialmente metáfora. Lo es, rigurosamente, en cuanto decir creador y vitalmente innovador. También las verdades de la filosofía se construyen con expresiones metafóricas, y así, según Ortega, la filosofía es metáfora, es decir, "un movimiento de transmigración desde el sentido patente, en superficie, de lo real, hacia el otro sentido, latente o profundo que reverbera en la faz inmediata"⁸⁰¹. En definitiva el mundo de la vida es una metáfora total puesto que tiene -fenomenológicamente visto- la estructura de un bosque con primeros planos y segundos, con trasfondos, con zonas de presencias y latencias. Como señala P. Cerezo, la última ratio de la razón vital "nos remite de nuevo a la vida humana", es decir, "en una circunstancia, desde donde tiene que abrirse, en perspectivas y escorzos, a la totalidad de lo existente. Sólo así "puede transmigrar la vida metafóricamente desde su lugar y su instante en el mundo a todos los lugares y tiempos posibles. Y es que verdaderamente, el sentido está siempre insurgiendo. Nunca está dado de una vez por todas, ni presente de un modo inmediato, en un primer plano objetivo"⁸⁰². El juego de la metáfora en las perspectivas del mundo de la vida intelectual de Ortega de Juan Ramón Jiménez y de Yorgos Seferis - como veremos- se hace evidente: vivir en una tarea estética.⁸⁰³ Como el filósofo en sus textos, el poeta en sus poemas, el pintor en el cuadro, construimos mejor o peor nuestra vida cotidiana, según acertemos más o menos en el contraste, alejamiento o

⁷⁹⁸ *Ibidem*.

⁷⁹⁹ Véase "Ensayo de estética a la manera de prólogo", *op. cit.*, p. 26.

⁸⁰⁰ *Op cit.*, p. 391.

⁸⁰¹ Véase CEREZO GALÁN, P., *Ibidem*, p. 419.

⁸⁰² *Op. cit.*, pP. 419-420.

⁸⁰³ Cfr. GARCÍA ALONSO, R., *El naufragio ilusionado- La estética de José Ortega y Gasset*, Siglo veintiuno de España Editores, pp. 109 y ss.

cercanía, de las determinaciones espaciales y temporales que constituyen la circunstancia de nuestro yo. Las flechas de las metáforas de Ortega y de los dos poetas- aquí investigados con respecto a la luz y la sombra de la metáfora, - tengan las cuerdas de sus lenguajes, las sacudían del pensamiento racional, en el arco de la estética⁸⁰⁴. Aplicando la teoría orteguiana en la segunda parte quisiéramos subrayar que para conocer a un creador poeta o filósofo es preciso comprender sus metáforas y sus tropos, desentrañar la fuerza y la riqueza de sus palabras, lo que equivale a decir de su ser mismo hecho verbo. Con las palabras de Miguel Fernández quisiéramos terminar este postscript sobre la teoría orteguiana de la metáfora; son palabras que cuyo valor reconociera Ortega, sin duda. Pues, estamos convencidos que aquella otra realidad de la que hablaron Juan Ramón y Seferis no obedece a las leyes hegelianas que describen el mundo racional de lo real porque "el sentido hegeliano de que todo lo racional es real no hace más que tirar por la borda aquella posible concesión de que la otra realidad pueda andar igualmente en los mundo del sueño, del esteticismo, de la intuición y hasta del Dios inventado, "deseante y deseado" juanramoniano"⁸⁰⁵. Ahora bien, las doctrinas estéticas de Ortega de Juan Ramón Jiménez y de Yorgos Seferis podrían resumirse en las siguientes palabras: todo arte resulta, pues, metamorfosis, en que la cosa descansa de sí misma, y esa es precisamente su gracia. La poesía es "una postura frente la vida", la realidad, y por tanto se muestra relativa con respecto a ella.⁸⁰⁶

La realidad- según R. Senabre- "es una mujer, gracias a la trasmutación metafórica" lo que explica "que la contemplación- entendida, a la manera platónica, como teoría- revista en tantas ocasiones el aspecto de un acercamiento erótico"⁸⁰⁷ En un mundo "en el que la comunicación se ha vuelto tan difícil, que ha dado origen a un arte tan difícil", dice Seferis, "si existe un ser cuyas fuerzas lo empujan a la comunicación, es el poeta"⁸⁰⁸. El poeta que busca la verdad, "la verdad desnuda" acuñada por Juan Ramón Jiménez, la "verdad desnuda" que persiguen filósofos como Ortega y Nietzsche, se transforma en la pluma de poetas como Seferis "en un estallido de imágenes sensuales de extraordinaria coherencia"⁸⁰⁹.

En los siguientes capítulos de nuestro trabajo intentaremos demostrar que los poetas modernistas de índole de Juan Ramón y Seferis "en vez de darnos una historia con un principio, un medio y un fin" nos han dejado sólo "pocas señales islas microscópicas esparcidas en un mar tranquilo" que "están allí seguramente para mostrarnos que pretendían comunicarse en el fondo, pero en la superficie nos presentaban hendiduras que rompían nuestro equilibrio".⁸¹⁰

⁸⁰⁴ Cfr. JIMÉNEZ, J. "El arco de la estética". En: *Revista de Occidente*, op. cit., pp. 5-9

⁸⁰⁵ Citado por Sultana Wahnón, *Poesía y poética de Miguel Fernández*, op. cit., p. 193.

⁸⁰⁶ Cfr. SEFERIS, Y., *Diálogo sobre la poesía*, op. cit., p. 156.

⁸⁰⁷ Cfr. SENABRE, R., *Introducción en Espíritu de la letra*, op. cit., p. 36.

⁸⁰⁸ Cfr. SENABRE, R., *Ibidem*.

⁸⁰⁹ *Ibidem*.

⁸¹⁰ Cfr. SEFERIS, Y., *Diálogo sobre la poesía*, op. cit., p. 86

SEGUNDA PARTE

CAPÍTULO I

COMUNICACIÓN Y RAZÓN POÉTICA

1 La cuestión de la comunicación

1.1 Juan Ramón Jiménez

En principio el análisis literario de una obra poética aparenta ser una tarea tan compleja como la específica de la creación poética. Si la verdadera creación, es "la recreación" resulta claro que "sólo el contacto diario con nuestra obra puede darle nuestra perfección, es decir, nuestro complemento⁸¹¹". Si algo une a Juan Ramón Jiménez y a Yorgos Seferis - como creadores y teóricos literarios- es su impotencia para definir la labor que desarrollaron en sus trayectorias poéticas. Un poeta y teórico como Juan Ramón Jiménez puede en efecto, "interpretar" o "analizar desde dentro" con mayor o menor fortuna su obra, descubriendo en ella tanto factores como puntos de vista (o metodológicos) haya empleado en su exégesis. Sin embargo, en poesía, las palabras deben usarse como vehículos de la idea o el sentimiento con el sentido que ya tienen, y no debemos "analizarlas" cuando vayamos a emplearlas. Porque el análisis es siempre, por una contradicción de épocas y formas de la palabra, su destrucción⁸¹²". Tanto los poetas como los críticos, entonces, usan las palabras "como vehículos" y son, a la vez dueños y prisioneros de ellas, según sean creadores o intérpretes de los infinitos mundos de posibilidades encerrados en el lenguaje. Nosotros creemos con Juan Ramón Jiménez que "la marca inequívoca de la gran poesía es la instantánea comunicatividad de su secreto profundo"⁸¹³. Juan Ramón evidenció a lo largo de su trayectoria poética una clara voluntad de comunicarse y por ello concibió la poesía como medio de comunicación. Sus preocupaciones, sus confidencias y sus deseos que llevan las páginas de sus poemas, de sus prosas y ensayos, van dirigidos a unos destinatarios o receptores que algunas veces tienen nombres propios y otras son sus lectores anónimos, sus *amigos*: "Muchas veces- escribe en uno de sus aforismos- he pensado como tú, amigo, en esta vida nuestra de fondo, en que soy un animal de fondo de aire [he aquí una preciosa metáfora] como algunos lo son del fondo del agua. Pero ahora no lo pienso lo siento. Y me ahogo, me ahogo en mi medio"⁸¹⁴. Es evidente que Juan Ramón Jiménez no sólo cree que entre el poeta y el destinatario de su mensaje hay un trasfondo común (*el mundo de la vida* en que él es "un animal de fondo de aire") sino que tiene siempre en cuenta al receptor de su mensaje poético, el receptor del secreto "del mundo" que "revelará" su "poesía"⁸¹⁵". Afortunadamente, como señala Aurora de Albornoz en su extensa y brillante introducción a la *Nueva Antología*, "no es el poeta o el crítico el destinatario único de la poesía: el destinatario es todo ser humano con

⁸¹¹ JIMÉNEZ, J.R. *Ideología II*, *op.cit.*, p. 23

⁸¹² *Op. cit.*, p. 6.

⁸¹³ *Op. cit.*, p. 7.

⁸¹⁴ *Op. cit.*, p. 121-122.

⁸¹⁵ Véase. JIMÉNEZ, J.R. *Ideología II*, *op. cit.*, p. 5.

sensibilidad para captarla"⁸¹⁶. Entonces podíamos decir en pocas palabras que existe "*una inmensa minoría* para la que un reencuentro con algunas palabras conocidas, o un encuentro con algunas nuevas, puede constituir un asombroso e inesperado hallazgo"⁸¹⁷.

Luis Cernuda, y de un modo diferente Arturo del Villar, comentaron "la dualidad juanramoniana oponiendo el poeta impecable al hombre implacable"⁸¹⁸. En su artículo "Los dos Juan Ramón Jiménez" escrito a la muerte del poeta Cernuda- señalaba: "No he conocido caso más evidente de *split personality* de un ser humano, albergando dentro de sí dos personas distintas, que el de Juan Ramón Jiménez. Había en él, de un lado, la persona que pudiéramos llamar Jiménez-Jekyll, es decir, el poeta conocido de todos, digno de admiración, y de respeto; de otro lado, el Jiménez-Hyde, bastante menos conocido, la criatura ruín que arrojaba procacidades a la cabeza de unos y de otros"⁸¹⁹.

Cometiendo un error indisculpable- el error del psicologismo crítico de su época- Cernuda ignoraba que la escisión del yo lírico se debía, no sólo en el caso de J.R. Jiménez "a la distinta suerte del poeta y el hombre ante el tiempo"⁸²⁰.

A semejanza de Stevenson, Juan Ramón Jiménez- así como Yorgos Seferis posteriormente -"escribió acerca de la dualidad humana, de la suya derivada de su oficio de poeta y de la otros"⁸²¹. El poeta intenta comunicar con "el otro él" describiendo la visión de una doble personalidad. Sabe que la lengua -cosa genérica más que individual- es también analítica e incapaz de expresar lo sintético. Por eso, leyendo el siguiente fragmento:

"Bajando mi amigo la escalera, al llegar a cierto sitio, apareció de pronto en él, el otro él. Jamás faltó. Ignoro si él lo sabía, si se daba cuenta que se le veía algo, que él quizás ignoraba, que llevaba en sí"⁸²².

Podríamos decir que "la lengua falsea doblemente la realidad psicológica, convirtiendo en un género lo que es un individuo, analizando lo que es sintético"⁸²³. Si pretendemos, como pretende "el Andalúz Universal", expresar lo *singular psíquico* o lo sintético, será preciso actuar contra la "inercia" de la lengua, modificarla, cambiarla, porque la lengua en sí no puede "alzarse a poesía".

La lengua poética aspira a comunicar "el secreto del mundo", a ser comunitaria. Juan Ramón Jiménez, consciente -como Nietzsche- de que las palabras con el paso del tiempo

⁸¹⁶ ALBORNOZ, A. DE, *Juan Ramón Jiménez: Nueva Antología*, Edic. Península, Barcelona, 1994, p. 12.

⁸¹⁷ *Op. cit.*, p. 11.

⁸¹⁸ VILLAR, A. DEL, *Crítica de la razón estética. El ejemplo de Juan Ramón Jiménez*, Madrid: Los Libros de Fausto, 1988, p. 77.

⁸¹⁹ *Op. cit.*, p. 78.

⁸²⁰ *Op. cit.*, p. 78.

⁸²¹ *Op. cit.*, p. 6.

⁸²² *Op. cit.*, p. 31.

⁸²³ BOUSOÑO, C., *Teoría de la expresión poética*, 2 Tomos, séptima edición, versión definitiva, Madrid: Gredos, 1970, t.I, p. 43.

gastan su capacidad expresiva, sabedor de que sólo permiten "expresar" lo ya dicho, lo ya acordado previamente, de que con las palabras entendidas como "viejas monedas" ningún descubrimiento o desvelamiento de la esencia, del "nombre exacto de las cosas" es teóricamente posible, optó muchas veces por abandonarlas e inventar otras nuevas, crearlas. Toda su esperanza se acumuló "en lengua, en nombre hablado, en nombre escrito"⁸²⁴. El proceso de la creación poética es a la vez un proceso comunicativo que trasciende con el uso del símbolo y la metáfora a lo real para establecerse la comunicación con lo trascendente: "Si yo, por ti, he creado un mundo para ti, dios, tu tenías seguro que venir con él, y tú has venido a él, a mi seguro, porque mi mundo todo era mi esperanza"⁸²⁵. En su excelente estudio con el título *Símbolos y Dios en el último Juan Ramón Jiménez*, C. Santos. Escudero analizó el papel y la función poética de los símbolos en sus últimas poesías⁸²⁶. El símbolo como veremos, con su capacidad de síntesis y de individualización-expresando tan sólo lo íntimo, lo personal-, es la característica necesaria y constante de la poesía modernista y en T.S. Eliot, W.B. Yeats, J.R. Jiménez y Y. Seferis, expresa la voluntad modernista y la preocupación del poeta innovador de diferenciarse de una lengua analítica y generalizadora⁸²⁷.

Pero en Juan Ramón Jiménez, sobre todo, ese alejamiento del medio de comunicación comunitario no es sinónimo de un capricho ni expresión de un aristocratismo intelectual, sino una necesidad urgente de un *Narciso consciente*, si se pretende expresar la actitud exclusiva del individuo aislado de su circunstancia social. La poesía intimista⁸²⁸, entonces, viene a ser, en el mundo contemporáneo que es un mundo de enajenación, el único modo posible por parte del poeta moderno de exteriorizar lo interior, de manifestar la libertad esencial e interior del ser humano que es "un ser en vías de su realización"⁸²⁹. El poeta de Moguer en *Ideología II* describe la actitud modernista- que tras la experiencia de un S. Mallarme expresó la voluntad de los poetas del siglo XX de alejarse de una lengua "analítica" y "exacta" con las siguientes palabras:

"El reino es el silencio misterioso y expresivo. Creer que la poesía puede ser dicha en palabras exactas o científicas es un absurdo. La mentira está en la lengua redicha. El amor más

⁸²⁴ Véase: JIMÉNEZ, J.R., *Antología poética*, ed. de J. Blasco, op. cit., p. 393; AZAM, G., *La obra de Juan Ramón Jiménez*, op. cit., pp. 418-419; SÁNCHEZ ROMELADO, A. "Juan Ramón Jiménez: el argumento de la obra". *CHA*, p. 376-378 (1981), 473 y ss. Cfr. También NIETZSCHE, F., *Sobre verdad y mentira*, op. cit., p. 25

⁸²⁵ JIMÉNEZ, J.R., *Antología poética*, Ed. de J. Blasco, op. cit., p. 393.

⁸²⁶ SANTOS-ESCUADERO, C., *Símbolos y Dios en el último Juan Ramón Jiménez* (el influjo oriental en "Dios deseado y deseante"), Ed. Gredos, Madrid, 1975, pp. 16-52 y ss.

⁸²⁷ Véase: BOWRA, C.M., *The Heritage of Symbolism*, London, 1943, pp. 10-24 y ss; STARKIE, E.; *From Gantier to Eliot*, Oxford, London, 1960, pp. 4-11, 19-27 y ss. CHADWICK, C., *Symbolism*, Methuen, London, 1971, pp. 82-91.

⁸²⁸ Véase al respecto: PREDMORE, M.P., *La poesía hermética de Juan Ramón Jiménez. El "Diario" como centro de su mundo poético*, versión española de F.G. Salinero, Gredos, Madrid, 1973, pp. 11-45 y ss; ALLEN RUPPERT, C., "Juan Ramón Jiménez and the world tree: A symbolical Analysis of Mysticism in the poetry of Juan Ramon Jiménez", *RHM*, XXV, 4 (1969), 306-322; DARIO, R.; "La tristeza andaluza, un poeta", *Helios*, 13 (1904), 439-446; SCHONBERG, J.L. *Juan Ramón Jiménez on de chant d'Orphée*, La Baconnière, Neuchatee, 1961, pp. 45-53, 68-9 y ss.

⁸²⁹ NICOLÁS, G.A. *El hombre, un ser en vías de su realización*, Gredos, Madrid, 1974, pp. 4-21 y ss.

hondo se expresa [se comunica] ya sólo con quejas, suspiros, monosílabos"⁸³⁰.

Al poner "en verso su dolor, el poeta [moderno] tiene dos egoísmos: uno librarse bellamente de él; otro, clavarlo *en los demás*"⁸³¹.

Otras veces aparece el "otro" como enemigo de la poesía; su presencia es la causa de la pérdida del control del poeta sobre el poema:

"Dentro de mí hay uno que está hablando, hablando ahora. No lo puedo callar, no se puede callar. Yo quiero estar tranquilo con la tarde, esta tarde de loca creación (no se deja callar, no lo deajo callar); ¡calla, segundo yo, que hablas como yo y que no hablas como yo; calla, maldito!"⁸³².

La realidad, leemos en *Espacio*, "no es nada sin el Destino de una conciencia que la realizara"⁸³³. Sin el *yo lírico* (el perceptor) el universo no tiene sentido. La idea neokantiana (de Paul Natorp y H. Cohen) de que el yo abstracto y aislado de su circunstancia no tiene sentido se expresará poéticamente en *Espacio*:

"Si yo no estoy aquí con mis cinco sentidos ni el mar ni el viento son viento ni mar; no están gozando viento y mar si no los veo, si no los digo y lo escribo que lo están"⁸³⁴.

En el proceso comunicativo (en la tercera estrofa del *Espacio*) hay una "tensión dialéctica entre el hombre y el cosmos". Sin embargo, "aquí se añade una complicación, pues los dos elementos: hombre y universo, se desdobl原因 en cuatro: cuerpo-conciencia y universo-destino"⁸³⁵. La intención de todos los grandes poetas "en lo esencial" aunque "con tamaño formal diferente" y su compromiso ético es comunicarse al lector "lo que se mueve armoniosamente de dentro a fuera, lo que inicia, en círculos de alma rítmica, la circulación dilatada de la hermosura ambiente, la plástica suma, el ritmo ideal"⁸³⁶. Por eso "todos los grandes en lo esencial" como W. Whitman según Juan Ramón Jiménez "no... cansan nunca al crítico más sutil, al lector más exigente de poesía o de crítica"⁸³⁷.

⁸³⁰ JIMÉNEZ, J.R. *Ideología II, op. cit.*, p. 6.

⁸³¹ *Op. cit.*, p. 11.

⁸³² Véase: JIMÉNEZ, J.R. *Espacio, op.cit.*, p. 31; JULIÁ M., *El Universo de Juan Ramón Jiménez* (un estudio del poema "Espacio"), Ed. de la Torre, Madrid, 1989, p. 66.

⁸³³ *Espacio, op. cit.*, p. 31.

⁸³⁴ Véase: JIMÉNEZ, J.R. *Espacio, op.cit.*, p. 31.

⁸³⁵ Véase: JULIÁ, M., *El Universo de Juan Ramón...*, *op.cit.*, p. 68; Véase también: COKE-ENGUÍDANOS, M., "Juan Ramón Jiménez explora el espacio", *La Torre* 29, núms. 111-112 y 113-114 (enero-diciembre, 1981), p. 199; GULLÓN, R.; "Introducción a Espacio", *Peña Labra*, núms. 40-41, 1981, p.3; VERHESEN, F. "Tiempo y espacio en la obra de Juan Ramón Jiménez", *La Torre*, 5, núms. 19-20 (1957), pp. 89-118.

⁸³⁶ JIMÉNEZ, J.R. *Estética y ética estética*, Aguilar, Madrid, 1967, p. 169.

⁸³⁷ *Ibidem*.

En *Espacio* la relación que se establece entre "yo" lírico e "inmensidad" mundana se resuelve en el proceso comunicativo en una unidad compleja:

¡Qué regalo de mundo, qué universo mágico, y todo para todos, para mí, yo!

¡Yo, universo inmenso, dentro fuera de ti, segura intensidad!⁸³⁸.

La imaginación poética "pasa por un fenómeno de dilatación que lo abarca todo: el poeta se siente totalidad, no ya parte sino todo"⁸³⁹. El yo lírico es la metáfora de la inmensidad universal (Yo, universo inmenso), la "segura intensidad". En el proceso comunicativo "el exterior es interior y viceversa"⁸⁴⁰. En la "hora celeste" en plena soledad sonora "el alma sale y entra en todo, de y por todo, *con una comunicación de luz y sombra*"⁸⁴¹. Todo se ilumina, "se ve a la luz de dentro, todo es dentro" y "las estrellas no son más que *chispas de nosotros* que nos amamos, *perlas bellas* de nuestro roce fácil y tranquilo". Parece "que estamos ante un éxtasis místico" expresado mediante imágenes sinestésicas y metáforas. El poema *Espacio* quiere comunicar al lector una impresión poética del universo, descifrar su mecanismo secreto, "entender su funcionamiento y saber cómo este le afecta a él mismo"⁸⁴².

En el proceso comunicativo en los siguientes versos el yo lírico se siente y se declara un ser divino por la fuerza creadora que surge *desde dentro*; es un reflejo de *Dios deseante y deseado* y a la vez creador de mundos imaginarios como el. Su relación con la naturaleza (conocida y desconocida) es una relación simbiótica. Como señala M. Juliá "en el Juan Ramón de los últimos años, Dios es mucho más que una metáfora"⁸⁴³. El poeta al utilizar la metáfora del espejo ("y eres espejo mio abierto en un inmenso abrazo"), sugiere que Dios es más que una perspectiva o un deseo que se corresponde con el del poeta. Es la metáfora universal de la creación que trasciende todo lo humano. Con la muerte se acaba la comunicación, se acaba la vida:

"y yo me iré y se quedarán los pájaros cantando"⁸⁴⁴.

⁸³⁸ Véase: *Espacio*, *op. cit.*, p. 26; YOUNG, H.T., "Génesis y forma de *Espacio*". RHM, XXXIV (1968), pp. 462-470.

⁸³⁹ JULIÁ, M., *El Universo de Juan Ramón*, *op.cit.*, p. 81; GARCÍA DE LA CONCHA, V., "La forja poética de Juan Ramón Jiménez", *PSA*, CCLXII (1978), pp. 5-35; FONT, M.T., *Espacio: Autobiografía lírica...*, *op. cit.*, pp. 67-68. Según Andrés Sánchez Robayana ("Juan Ramón Jiménez en el otro castado", en *La luz negra*. Ed. Jucar, Barcelona, 1985, p. 50): "Espacio es, en la obra de Juan Ramón Jiménez, la más acabada formulación de la totalidad, así como el más claro ejemplo de una poesía "autoincidente".

⁸⁴⁰ JIMÉNEZ, J.R., *Espacio*, *op.cit.*, p. 26.

⁸⁴¹ *Op. cit.*, p. 21.

⁸⁴² Véase. JULIÁ, M., *El universo de Juan Ramón*, *op. cit.*, p. 82.

⁸⁴³ Véase: JULIÁ, M. *Ibidem*, p. 84. Cfr. También: JIMÉNEZ, J.R., "Por tanto peregrino" *Animal del fondo*, Taurus, Madrid, 1981, p. 158.

⁸⁴⁴ Véanse: SANTOS-ESCUADERO, C., *Símbolos y Dios...*, *op. cit.*, pp. 419-435; GULLON, R., *Conversaciones con Juan Ramón*, Taurus, Madrid, 1958, p. 120; OLSON, P.R.; *Circle of paradox*, The Johns Hopkins Press, Baltimore, 1967, pp. I-XI y 220-221; JIMÉNEZ, J.R., *Páginas escogidas*, Prosa, ideología lírica, ed. De R. Gullón, Gredos, Madrid, 1958, p. 149 y "Limite del progreso", *Mundo Hispánico*, núm. 273 (Dic. 1970), p. 71.

La relación simbiótica entre el yo lírico y el universo "es de fusión... de una fusión donde el poeta necesita mantener su individualidad, por eso el morir es angustioso"⁸⁴⁵. A este respecto observa Sánchez Romelado:

"Juan Ramón quiere enfrentarse con la muerte después de incorporarse toda la riqueza del Universo, porque no quiere, como el misticismo hindú, diluirse en el mundo, despersonalizándose. Lo que quiere es justamente lo contrario, potenciar su personalidad incorporándose el mundo, diluido en su espíritu"⁸⁴⁶.

El tema fundamental del *Espacio*, la relación comunicativa del hombre con el universo, se resuelve con una variedad de metáforas y sinestesias por medio de los temas eternos de la poesía universal (amor, obra/vida, vida/muerte, realidad/irrealidad, inmanente/transcendente, etc.). Los símbolos más significativos de la poesía juanramoniana (el mar, los pájaros, los vientos, el árbol, la mujer), símbolos que "participan" en el proceso comunicativo, se repiten junto con símbolos nuevos como el perro, "como motivos musicales a lo largo del poema"⁸⁴⁷. Entonces, resulta claro que podemos leer *Espacio* como un poema comunicativo de amor del hombre por la vida y por Dios y verlo como un esfuerzo incesante del poeta por escapar de la *finitud*, de la muerte y vivir poéticamente en la eternidad de la palabra. Termina con un diálogo de índole platónico en la pregunta del cuerpo al alma que finaliza el proceso comunicativo:

"¿Y te has de ir de mí tú,
tú a integrarte en un dios, en
otro dios que éste que somos
mientras tú estás en mí, como
de Dios?"⁸⁴⁸.

Su respuesta es el poema como resultado de un acto comunicativo es decir en imposibilidad de contestar. El acto comunicativo en la poesía es sinónimo de una tragedia que podríamos denominar *tragedia creacional*⁸⁴⁹; fijar la poesía es cosa imposible porque ella "mariposa de luz" "se va" cuando el poeta llega a "su rosa". Si la rosa en Juan Ramón Jiménez y en el primer Seféris es el símbolo de la obra perfecta (como se aclara en el poema inicial de

⁸⁴⁵ JULIÁ, M., *El universo de Juan Ramón...*, op. cit., p. 89.

⁸⁴⁶ SÁNCHEZ ROMELADO, A., "Juan Ramón Jiménez en su fondo de aire", art. cit., p. 302.

⁸⁴⁷ Véase al respecto: SALVADOR PLANS, A., "Aspectos de la sinestesia en la poesía de Juan Ramón", en *Juan Ramón Jiménez en su centenario*, Cáceres, 1981, pp. 191-210; GÓMEZ REDONDO, F., *Juan Ramón Jiménez: Teoría de una poética*, op. cit., pp. 145-149; SENABRE SEMPERE, R., A. *Machado y J.R. Jiménez: poetas del siglo XX*, Anaya, Madrid, 1991, p. 86.

⁸⁴⁸ JIMÉNEZ, J.R., "Espacio", *Antología Poética* Ed. de J. Blasco, op. cit., p. 389; OLMO ITURRIANTE, A. DEL, "Espacio" en *Juan Ramón Jiménez Prosista*, Ed. y coord. J. Blasco Pascual y T. Gómez Trueba, Universidad de Valladolid y Fundación J.R. Jiménez, Huelva, 2000, pp. 297-311; en el mismo tomo véase también el artículo de M. Juliá, "Estudio preliminar del poema "Tiempo" de Juan Ramón Jiménez", pp. 315-334.

⁸⁴⁹ Véase: JIMÉNEZ, J.R.; *Segunda antología poética* (1899-1918), Ed. Javier Blasco, Espasa Calpe, Madrid, 1998, p. 360; según observa J. Blasco (Cfr. BLASCO, J. y GÓMEZ TRUEBA, T. *Juan Ramón Jiménez: la prosa de un poeta*. Grammalea, Valladolid, 1994, p. 163), "con la creación poética Juan Ramón persigue- sin resignarse jamás a la idea de la muerte- una interpretación de la existencia que hiciera posible- conceptualmente posible- el salto y la comunicación de la idea de temporalidad histórica a la idea de eternidad."

Piedra y cielo: "¡No le toques ya más,/ que así es la rosa!), la mariposa- un ente fugitivo- es el símbolo de la poesía.

1.2.- Yorgos Seferis

Para Yorgos Seferis la poesía no es, sin más, emoción a secas, sino percepción de emociones, evocación serena de impresiones y de sensaciones⁸⁵⁰. La definición seferiana del acto poético parte de la siguiente hipótesis de trabajo: lo que ante todo ha de preocuparnos a todos (poetas y lectores de la poesía) es averiguar qué hace el poeta cuando se expresa como tal mediante sus poemas. La cuestión de la comunicación poética en Seferis podría formularse del siguiente modo:

1. La poesía debe dar la impresión al lector de que, a través de una síntesis de meras palabras se comunica un conocimiento muy específico, el conocimiento de un contenido psíquico que en la vida cotidiana se ofrece como algo individual (como un todo particular que es una síntesis imaginaria e intuitiva de lo conceptual-axiológico-afectivo)⁸⁵¹.
2. En la comunicación poética tiene importancia primaria el papel que representa el placer estético. Seferis opina como J.P. Sartre, T.S. Eliot y J. Ortega y Gasset que el placer estético o la "alegría estética" procede de la sensación de una plenitud vital que experimentamos al perfeccionarnos, como lectores u oyentes de la poesía, conociendo⁸⁵².
3. En la poesía- que no consiste únicamente en conceptos- de lo que se trata es de conocer, no lo general, es decir las relaciones entre la cosa- misión de la razón científica- sino lo particular, los contenidos anímicos individualizados.
4. La razón poética no posee una finalidad en sí misma sino que actúa simplemente como medio para comunicarse la emoción de *emisor-poeta* (sensorial o sentimental) que es la encargada de dar la impresión al *receptor-lector* de que el contenido anímico se ha individualizado⁸⁵³.
5. El carácter universal de la razón poética reside en lo siguiente: la poesía nos comunica *experiencias vitales* que, aunque vividas individualmente por el poeta, o

⁸⁵⁰ SEFERIS, Y.: "Monólogo sobre la poesía" en *Diálogo sobre la poesía*, op. cit., p. 65, nota; Véase también *Dokimés*, Ed. Ikaros, Atenas, 5ª Edic. de junio de 1984, Tomo II, p. 163; BEATON, R., *George Seferis*, Bristol Classical Press, U.K., 1991, p. 11 y del mismo autor el artículo "From mythos to logos: the poetics of George Seferis", *Journal of Modern Greek Studies*, nº 5 (1979): 135-152.

⁸⁵¹ Véase VITTI, M., "Epifanía" ke Nekyomantia Stin piisi tu Seferi" en *Kyklos Seferi*, Ed. Etería Spudón Neol. Politismu ke genikís paedias, Atenas, 1980, p. 206; PAPANUTSOS, E.P., *Estética*, Ikaros, Atenas, 1976, p. 104. Cfr. RICHARDS, I.A. *Principles of Literary Criticism*, op. cit., pp. 40-46; 54-59 y ss.

⁸⁵² SEFERIS, Y., *Dokimés*, op. cit., tomo B, p. 49; TSUTSURA, M., *I europeiki synidisi tu Y. Seferi*, Atenas, 1993, p. 86; KARANTONIS, A., *O piitis Yorgos Seferis*, Ed. Papadimas, 6ª ed., Atenas, 1984, p. 160; DILTHEY, W., *Poetry and experience*, op. cit., 34-35; 44-47 y ss.

⁸⁵³ Véase: SEFERIS, Y., *Domikés*, tomo B, p. 50, Cfr. También: VITTI, M., *Fzorá ke logos: isagoyi stin piisi tu Seferis*, 2ª Ed., Atenas, 1989, p. 186.

por las personas-protagonistas de sus poemas, son participantes en algunas de sus estructuras fundamentales por los hombres.

6. El poema como expresión de procesos anímicos, interiores, como estructura de contenidos psíquicos, consiste en un fluir de estados de conciencia poética cambiantes que se desenvuelven en el tiempo⁸⁵⁴.
7. Las personas que actúan o hablan en el poema moderno coinciden de algún modo con el yo lírico, son composiciones de un animal fantástico- o cultural según C. Paris-, construcciones que la fantasía del poeta logra a través de los datos de su experiencia vivida. En este punto la opinión de Seferis es muy cercana a las opiniones de W. Dilthey, de Ortega y de Juan Ramón Jiménez⁸⁵⁵.
8. El creador de la obra poética no es la vida "de l' auteur mais l'esprit de l'auteur" - tesis que comparte Seferis con P. Valery⁸⁵⁶.
9. La poesía moderna, más metafórica que la pintura, tiene sentido para el lector en cuanto que se refiere a su vida personal; pensar lo contrario significa ignorar que el lector de la poesía no podría interesarse por un supuesto arte que no lo implique de uno o de otro modo⁸⁵⁷.
10. Desde un punto de vista fenomenológico, dentro de cada poeta hay un hombre, un ser genérico en vías de realización que se compromete con la vida-idea que formularon antes de Seferis W. Dilthey y otros autores y filósofos⁸⁵⁸. El "personaje" en el poema moderno no es el poeta sino la imagen de un ser humano, que naturalmente actúa y existe en un mundo construido imaginariamente: el poema. El poema, en pocas palabras, nos comunica un contenido imaginario que

⁸⁵⁴ Véase al respecto: SEFERIS, Y., *Diálogo sobre la poesía op. cit.*, pp. 45, 83; VAYENAS, N., *O piitis ke o jovevtis*, Ed. Kedros Atenas, 1979, p. 34; MARONITIS, D., *I piisi tu Yorgu Seferi*, Ed. Ermis, Atenas, 1984, p. 67.

⁸⁵⁵ Véase: BEATON, R., *George Seferis, op. cit.*, pp. 111-117; NIKOLAU, N.A., *Mytologia Y. Seferi: Apó tón Odyssea stón Téfkro*, Ed. Zaxarópulos, Atenas, 1992, p. 46. Es crucial (y coincidente la tesis de Eliot con las tesis de Seferis y Jiménez) que un poema es un *organismo vivo* que posee una vida interior, sólo desvelada en el análisis de su significado, lo que supone decir en el modo en que se organizan sus materiales para suscitar ese conjunto de datos". Cfr. también: ELIOT, T.S. *Criticar al crítico y otros escritos*, Alianza, Madrid, 1967, pp. 24 y ss.

⁸⁵⁶ VAYENAS, N., *O piitis ke o jovevtis, op. cit.*, pp. 114-116, 124-21.

⁸⁵⁷ En "Monólogo sobre la poesía" (Cfr. SEFERIS, *Diálogo sobre la poesía, op. cit.*, p. 83) leemos "el Fin del poema es dar al lector todos los elementos a fin de que sienta la misma experiencia que sufrió el poeta. Es un límite".

⁸⁵⁸ Véase: VALDES, M.J. "Teoría de la hermenéutica fenomenológica" en *Teorías literarias en la actualidad*, ed. de Graciela Reyes, ed. El Arquero, Fundación José Ortega y Gasset, Madrid, 1989, p. 174; GADAMER, H.G., *Warheit und Methode*, Tübingen, 1975, p. 478. Seferis, como Dilthey y Gadamer, entiende el contexto histórico "como un horizonte de sentido (*al ein Sinnzusammenhang*) que supera esencialmente el horizonte vivencial (*Erlebnishorizont*)" del sujeto poético; es como "un gran y extraño texto que necesita de la ayuda de la hermenéutica para ser descifrado".

algunas veces parece ser un contenido anímico real (como reflejo de un proceso real)⁸⁵⁹.

11. La tarea de "comprender mejor al artista de lo que él se comprende" es según Dilthey y Seferis la tarea del "suficiente lector" y de la hermenéutica literaria en general⁸⁶⁰.
12. El poeta es sobre todo "*un animal fantástico* (sólo imagina) y su primera intención es la intención de comunicación: intenta comunicarse-mediante el poema- aquello que sus palabras le permiten imaginar, meditar y comunicar⁸⁶¹.
13. En el proceso de la acción comunicativa la coincidencia del autor y del "lector suficiente", en el modo de percibir un significado, es termino *sine qua non*.

Seferis opina como T.S. Eliot que la poesía no es simplemente un juego del lenguaje, un maniobrar del poeta con las diversas posibilidades de las palabras (idea en que insistieron los poetas puros). Cuando nos referimos al proceso de la acción comunicativa según el poeta inglés, no tenemos derecho a hablar de pretensiones que podrían ser, en principio, totalmente opuestas a lo que de hecho *a posteriori* se llevó a cabo, sino a la representación imaginativa que el poeta moderno fue sucesivamente contemplando mientras escribía. Lo poéticamente auténtico y esencial, reside en el poema, en el producto del arte⁸⁶². El lector buscando lo esencial en la poesía, tiene ante ella la ilusión de que un hombre, más o menos como él, con las mismas agonías y preocupaciones, con los mismos problemas humanos, el poeta, se comunica con él⁸⁶³.

Para Juan Ramón Jiménez, así como para Seferis y Eliot, la poesía tiene que ver con "otra verdad", *la verdad*, de la ilusión. La comunicación es esencial al poema y en Seferis

⁸⁵⁹ Las principales definiciones dadas por Seferis- en varios ensayos- son las siguientes: a) La poesía es una realidad (contenido) anímica o psíquica; b) La poesía es comunicación y un lenguaje especial; c) La poesía es una sensación interna, espiritual, producida por todo lo bello armonioso, perfecto. La poesía es un medio de conocimiento diferente del de "las ciencias matemáticas". Cfr. también MARTÍNEZ, A., *Propiedades del lenguaje poético*, Oviedo, Publicaciones de Archivum (Universidad de Granada), 1975; MACHEREY, P., *Pour une théorie de la production littéraire*, Maspero, París, 1971.

⁸⁶⁰ Véase: DILTHEY, W. *Gesammelte Schriften*, op. cit., tomo V, p. 318; SEFERIS, Y., *Diálogo sobre la poesía*, op. cit., p. 86. En el siguiente pasaje creemos que Seferis habla "con la boca" de Gadamer- de una *fusión de horizontes* él del yo lírico y él del lector): "el lector suficiente es el lector sensible que no puede dejar de poner algo de sí mismo en el poema que lee; por ello es correcto decir que cuanto más de acuerdo estén los hombres entre sí, tanto más objetiva será la poesía".

⁸⁶¹ La definición de la poesía de Richards que utilizó Seferis es la siguiente: "Poetry [...] is the supreme form of emotive language". (Cfr. *Principles of literary criticism* op. cit., p. 216). Véase también ELIOT, T.S., *Selected Essays*, London, 1972, p. 145 y SEFERIS, Y., *Domikés*, tomo A, p. 289.

⁸⁶² Véase: SHERRAD, P. "I písi tu T.S. Eliot ke tu Y. Seferi. Mia antitesis". *Angloélinikí Epizeórissi*, 5 (1951), 306-311; KEELY, E., "T.S. Eliot and the poetry of G. Seferis", *Comparative Literature*, 8 (1965), 214-26 (= "o Eliot ke i písi tu Seferi", *Kritikí*, 2 (1960), 19-32; del mismo autor es el estudio *Constantine Cavafy and George Seferis and their Relation to Poetry in English*, Oxford, 1952, pp. 4-22 y ss. Cfr. además PERÓN, G., "Per una lettura parallela di T.S. Eliot e G. Seferis" en *Memoria di Seferis. Studi critici*, a cura di cattedra di Neogreco, Università di Padova, Firenze, 1976, pp. 127-200.

⁸⁶³ Véase al respecto: SEFERIS, Y. "Diálogo sobre la poesía", op. cit., pp. 64, 86; ARYIRÍU, A., "Protasis yía tin Kijli" en *Ya ton Seferi*, 1961, pp. 250-251; KOKOLIS, X.A. *Piitiki praxi ké synpraxi, Seferiká*, II, Publicaciones de la Universidad de Tesalónica, 1985, pp. 39-40; 58-59.

tiene un carácter ficticio, imaginario, ilusorio⁸⁶⁴. En la "Leyenda" un personaje, Orestes, personaje ficticio e imaginario nos transmite la representación que en el poema está depositada:

XVI

Y su nombre, Orestes

"¡En la curva, en la curva, otra vez en la curva!
 ¡Cuántas vueltas, cuántos giros sangrientos, cuántas filas negras, las gentes
 que me miran!
 Que me miraban cuando montado en el carro
 Alcé, resplandeciente, el brazo y me aclamaron.

En *El rey de Asine* un personaje que figura que es el poeta se comunica objetivamente con nosotros:

"El Rey de Asine, un vacío bajo la máscara
 Siempre con nosotros, siempre con nosotros, bajo un nombre:
 "Asivnv te... 'Asívnv te..."

"El poeta se queda atrás mirando las piedras y se pregunta...

.....
 El poeta, un vacío"⁸⁶⁵.

(Y.S., PC., pp. 157-158).

Según R. Weller y A. Warren, la comunicación del personaje que figura ser el poeta es "un deber" que "tenemos que cumplir"⁸⁶⁶. Sin embargo, nuestra limitación comprensiva e interpretativa obstaculiza el éxito completo de tal tarea. El poema juanramoniano y seferiano nos obliga en unas ciertas direcciones semánticas e interpretativas bajo la forma de un *imperativo categórico* que según I. Kant es el imperativo ético y estético del hombre⁸⁶⁷. Según afirman Seferis, P. Valery y T. S. Eliot, un poema puede admitir varias interpretaciones diferentes, todas igualmente válidas. Sin embargo, Seferis hace la distinción entre "buenas" y "malas" lecturas o interpretaciones acentuando el hecho de que dada la variedad interpretativa, el carácter comunicativo del poema no se destruye. Leyendo un poema otro

⁸⁶⁴ Véase: SEFERIS, Y., *Dokimés*, Tomo A, pp. 41, 130; MALANOS, T., *I piisi tu Seferi. Ke i kritiki mu*, Ed. Prospero, Atenas, 1982, pp. 14-22 y ss; JIMÉNEZ, J.R., *Ideología (1897-1957), Metamórfosis, IV*, ed. de A. Sánchez Romelado, Anthropos, Barcelona, 1990, p. 394.

⁸⁶⁵ Véase: "El Rey de Asine" *I anaskafi enós prímato*, Atenas, 1986, pp. 4 y ss; KARAGIANNIS S., *O siménon logos*, op. cit., pp. 80-93; ARYIRÍU, A., *Dekaépta kímena ya ton Y. Seferi*, 2ª Ed., Kastañotis, Atenas, 1986, p. 29; VAYENÁS, N., *O piitis ke o jorevtis*, op. cit., p. 153.

⁸⁶⁶ Véase: WELLEK, R., "The Mode of Existence of Literary work of Art" *Southern Review*, 7, (1942), pp. 735-754; FONÁGY, I., "Communication in poetry" *Word*, 17,3 (1961): 17-19; WAHNÓN, S., *Introducción a la historia de las teorías literarias*, op. cit., p. 87.

⁸⁶⁷ Cfr. KANT, I., *Gesammelte Schriften*, tomo VI, Ed. de Preussischen, Akademie der Wissenschaften, Berlín, 1900-1956, pp. 17-21 y ss; Véase además PAPANUTSOS, E.P., *Estética*, op. cit., pp. 27-35.

lector distinto de nosotros podría emocionarse de otro modo. La poética de Seferis parte del supuesto de que la comunicación es la función primaria del lenguaje⁸⁶⁸ y, a partir de ahí, intenta especificar las sub-funciones principales que éste cumple. La discusión sobre las funciones del lenguaje cuenta con una larga y rica tradición filosófica⁸⁶⁹. En el interior de la filosofía clásica y medieval se distinguían tres funciones. Según Aristóteles la primera función es la representativa, que corresponde al aspecto lógico del lenguaje. Un segundo aspecto sería el emocional o afectivo, en el que el lenguaje poético es usado para expresar los afectos, pasiones y sentimientos humanos. Finalmente, estaría el aspecto activo o existencial del lenguaje (por el que se expresan las *voliciones*). La división que se hizo por Tomás de Aquino entre estas tres funciones del lenguaje fue retomada por Karl Bühler quien en su obra *Teoría del lenguaje* -que ejerció una influencia ya mencionada a Ortega- estableció la existencia de tres funciones principales: *la representativa, la directiva y la expresiva*⁸⁷⁰. Román Jakobson, ampliando la teoría de Bühler, añadió después la función fática (comunicación mediante frases hechas y fórmulas ritualizadas), la función poética- a la que se refieren muchas veces Juan Ramón Jiménez y Yorgos Seferis- y la función metalingüística (uso del lenguaje para hablar del lenguaje poético, científico y cotidiano)⁸⁷¹. Seferis, como Jakobson y Habermas destaca el aspecto comunicativo del lenguaje. El lenguaje poético, es, ante todo, comunicación y éste es un diálogo entre el poeta y su auditorio⁸⁷². Una de las características más notables del lenguaje poético es su capacidad de *persuasión*, tema del que se han ocupado la retórica y la poética (clásica y medieval). No cabe duda que el arte poético es el arte de una reina "que transforma las almas". Según Seferis, la poesía tiene como objetivos influir en el ánimo y el comportamiento de los oyentes o lectores mediante el discurso. El poeta griego le atribuye una triple función: *deleitar, mover y enseñar*, poniendo así de relieve la capacidad para influir en los afectos del público. La capacidad de interacción social del lenguaje poético va unida también a la posibilidad de manipulación, posibilidad aprovechada por la poesía social en el siglo XX⁸⁷³. En el lenguaje poético, advierte Seferis, se contiene un dinamismo sostenido de gran eficiencia que puede ser utilizado para fines ideológicos (ejemplos respecto las poesías de K. Varnalis y Y. Ritsos) con sólo conocer ciertas leyes de la comunicación y de la psicología de los hombres en las sociedades de masas⁸⁷⁴. Sin embargo, este dinamismo presenta una gran complejidad debido al poder expresivo de la poesía y a su capacidad de orientar la mente humana en una determinada dirección. Independientemente de las ideas expresadas, con el solo empleo de ciertas metáforas y la utilización de determinadas expresiones puede ejercerse en el lector o el oyente

⁸⁶⁸ Véase: SINOPULOS, T., *Tessera meletímata...*, op. cit., p 106; MORENO JURADO, J.A., *Yorgos Seferis*, Ed. Jucar, Barcelona, 1998, pp. 87-88.

⁸⁶⁹ Véase: GÓMEZ REDONDO, F., *El lenguaje literario*, op. cit., pp. 32-41.

⁸⁷⁰ Véase: BÜHLER, K., *Teoría del lenguaje*, *Revista de Occidente*, Madrid, 1967, pp. 14-21, 69 y ss; ROJO, G. "El lenguaje, las lenguas y la lingüística", *La Lalia*, 1, Univ. de Santiago de Compostela, 1986, pp. 24-25; JAKOBSON, R., *Ensayos de lingüística general*, op. cit., p. 17 y "Le métalangage d'Aragon" *L'Arc*, 53, (1973): 79-84.

⁸⁷¹ Véase: JAKOBSON, R., *Ensayos de lingüística general*, op. cit., p. 369.

⁸⁷² Cfr. VITTI, M. *Fzorá ke logos...*, op. cit., pp. 117-123; SEFERIS, Y., *Dokimés*, tomo A, op. cit., pp. 35, 266, 482.

⁸⁷³ Véase: MORENO JURADO, J.A., *Yorgos Seferis*, op. cit., p. 88; SEFERIS, Y. *Dokimés*, tomo A, op. cit., p. 275. Cfr. también CHICHARRO CHAMORRO, A., *Sociocriticism*, Vol. XIV, I de *Centre D'Etudes et de recherches sociocritiques*, Montpellier, 1998, p. 50.

⁸⁷⁴ Véase a este respecto: VITTI, M., *Istoria tis neolínikis logotejnías*, Ed. Odysseas, Atenas, 1978, pp. 307-310, 361-63, 374-75; *I yeniá tu trianta*. Ed. Ermis, Atenas, 1978, pp. 15-24, 50-64, 110-140 y ss.

de la poesía un influjo decisivo, situando su atención en la *perspectiva histórica*⁸⁷⁵ que se intenta subrayar. Esto se nota en el siguiente fragmento:

"Venimos de la arena del desierto y los mares de Proteo,
 Almas marchitas por pecados oficiales cada uno con su rango *como pájaro en la jaula*.
 El húmedo *otoño en este agujero* hace supurar cada una de nuestras llagas
 O por decirlo de otro modo: *némesis, destino*
 O tan sólo malos precedentes, fraude y engaño
 O incluso *el egoísmo de especular con sangre ajena*
 El hombre se desgasta fácilmente con las guerras.
 El hombre *es blando como un poco de heno, ...*

 el hombre es blando ...
 Cuando llega la cosecha
 Prefiere que las haces silben en otro campo;"
*Última etapa*⁸⁷⁶, Cava dei Tirreni, 5 de octubre 1944.

Con la intervención de Hitler en Checoslovaquia (marzo de 1939) la poesía seferiana adquiere matices políticos y sociales y se transforma en una crítica irónica de la vieja política europea en una época de "gran soledad", de "gran penuria", de crisis universal⁸⁷⁷:

"Con los nuevos brotes
 Los viejos (líderes políticos) se
 Equivocaron
 Y lo entregaron todo
 Nietos y biznietos.
 Los campos feroces
 Y las verdes montañas
 El amor y la hacienda
 La buena entreña y el cobijo
 Los ríos y la mar
 Huyeron como estatuas
 Dejando tras de sí un silencio
 Que ni una espada pudo cortarlo
 Ni llevárselo una galopada
 Ni el vocerío de los jóvenes.
 Y llegó la gran soledad

⁸⁷⁵ Véase: DALLAS, Y., "To istorikó syneszima tu Seferi", en la revista *Dokimasia*, núm. 1, Atenas, mayo-junio de 1973, pp. 50-60.

⁸⁷⁶ Véase el análisis del poema de D. Maronitis en su ensayo "Antistásis tu piitikú lógu" (*Kyklos Seferi*, Etería Spudón Neoellinikú politismú, Atenas, 1980, pp. 164-181); Cfr. además KOKOLIS, X.A. *Seferiká, I*, Ed. Ikaros, Atenas, 1980, pp. 27-46.

⁸⁷⁷ Véase: BOWRA, C.M., *Poetry and Politics 1900-1960*, Cambridge University Press, London, 1966, pp. 122-124.

Y llegó la gran penuria
 Con esta primavera
 Que cayó y se extendió
 Con la escarcha de la aurora
 Pinchó en las ramas altas
 Se deslizó por los árboles
 Y evaluó nuestra alma".

Aunque el vocablo "manipulación" es muy sospechoso y usado con diversos significados, en Seferis podemos entender por manipulación lingüística el uso del lenguaje por alguien con el fin de que las personas se comporten de una determinada forma en circunstancias históricas y políticas graves. Mediante el uso de diversos recursos y estrategias se usa el lenguaje poético, la tradición clásica y el mito "para imponer" al lector una determinada opción o idea política inversa respecto a una situación social negativa, la dictadura:

"Así pagaba en los infiernos sus crímenes
 Ardigo de Panfilia, el miserable tirano"

"Sobre los aspálatos"

La manipulación tiene lugar cuando uno objeta al otro, eliminando su libertad y conciencia; el mensaje es falseado (gobierna la mentira, la media verdad, la ideologización como en la época de la dictadura del Coronel Y. Papadopoulos en Grecia (1967-1974). La poesía seferiana adquiere un carácter crítico y algunas veces político sugiriendo que la manipulación política es una falsedad, una alteración del orden comunicativo⁸⁷⁸. De ahí la importancia de que exista en Seferis una ética del lenguaje poético. El lenguaje poético no es sólo un medio para comunicar algo, sino una acción (ejemplo claro el poema *Sobre los Aspálatos*) en la cual el poeta y sus lectores se interrelacionan y ha de sujetarse, como otras actividades humanas, a una *ética estética* que respete la dignidad de las personas⁸⁷⁹. En la polémica sobre la poesía como comunicación o como conocimiento en Grecia, se confundió también la ciencia (lo que se quiere que sea)⁸⁸⁰. Algunos poetas de la generación del '30, tras la crisis literaria expresada en la poesía pesimista de K. Karyotakis, al creer en la función social y comunicativa de la poesía moderna, defendieron la idea del *poema-vínculo*, del *poema-instrumento* para integrarse en la labor colectiva, su modo de comunicarse con el

⁸⁷⁸ Véase a este respecto los siguientes trabajos: I) KARAGIANNIS, S. "To psofimi tu Sikielianú ke o Pamfýlios Ardiéos" en *Perigrafí tú Y. Seferi, Eyzíni*, nº 25, Atenas, pp. 148-155, (se incluye en mi libro *O siménon lógos: vivencia y acción poética en Seferis*, op. cit., pp. 69-79).

⁸⁷⁹ Véase: BEATON, R., *George Seferis*, op. cit., pp. 14-16; SEFERIS, Y., *Dokimés*, tomo B, op. cit., pp. 173-174.

⁸⁸⁰ Véase: MORENO JURADO, J.A., *Yorgos Seferis*, op. cit., p. 85; según observa Pedro Bádenas de la Peña (en *Yorgos Seferis: Poesía completa*, op. cit., p. 25) "Seferis, como otros poetas importantes griegos, está muy impregnado de pensamiento europeo occidental y, al igual que Solomós, Palamós, Sikelanos o Várnalis entiende la poesía como algo más que un modo armonioso de expresión; la poesía se convierte así, también, en un medio de conocimiento que permite acceder a un conocimiento universal". Cfr. también VITTI, M., *Iistoria tis neolinikis logotejnis*, op. cit., p. 349-356.

público⁸⁸¹. Los poetas surgidos en la década de los '50 (M. Anagnostakis, T. Livaditis, T. Sinopulos, M. Katsaros) estimaron que la poesía permitía analizar y criticar la realidad social y que ésa era su función principal. La generación de Seferis que era ya madura en la guerra civil, sabía lo que había ocurrido y lo que ocurría, y buscaba acercarse al público actuando de diversos modos con la poesía considerándola como el "arte que tiene como único medio de expresión la palabra"⁸⁸². Las dos posturas (poesía social *explícita* y poesía social *implícita*) eran defendibles y podían coexistir, incluso en el mismo poeta (ejemplo, la poesía de O. Elytis y de N. Engonopulos). En el *Diálogo sobre la poesía* creemos que Seferis se refiere al poema desde el punto de vista de la escritura; diciendo que el poema parte de un conocimiento anterior, señala que para el *receptor-lector* es primeramente comunicación y sólo existe en cuanto que ésta se ha producido⁸⁸³. Aquí nos referimos más adelante a cómo el receptor del mensaje poético intentando descodificarlo actúa sobre el texto "transformándolo" (y hasta que punto y de qué modo transforma la posible comunicación en conocimiento). Hasta ahora hemos podido distinguir ya el *poeta-emisor* que conoce y comunica las verdades sensitivas), *el poema-mensaje* (escrito y sostén de comunicación literaria) y el *lector-receptor* del mensaje. Corresponde esta tríada a una estructura elemental de comunicación que requiere una revisión para comprender el acto enigmático en que un emisor lanza sus mensajes a un o a unos receptores plenamente desconocidos. Sin embargo, al referirnos a la poesía juanramoniana y seferiana esta estructura adquiere especial interés, porque nos sitúa a un paso interpretativo y comprensivo de preocuparnos no sólo por la razón poética como escritura, sino también por su lectura⁸⁸⁴.

⁸⁸¹ Véase a este respecto: TZIOVAS, D., *I metamorfosis tu eznismú ke to ideolójima tis ellinikótitas sto mesopóllmo*, Ed. Odysseas, Atenas, 1989, pp. 97-114; DALAS, Y. "I pripétia tu modernu pritikú lógu" en *Kritikí* 1 (1959): 165-173.

⁸⁸² Véase: MORENO JURADO, J.A., *Yorgos Seferis, op. cit.*, p. 17; VARIKAS, V., *I metapolemikí mas logotejnía*, Ed. Plezron, Atenas, 1979, pp. 10-24, 50-62, 89-105.

⁸⁸³ Cfr. SEFERIS, Y. *Diálogo sobre la poesía*, en MORENO JURADO, J.A., *op.cit.*, p. 64; MARONITIS, D., "Los límites de la lectura" en *I Píisi tu Y. Seferi, op. cit.*, pp. 67-68.

⁸⁸⁴ Véase a este respecto: REIS, C., *Fundamentos y técnicas del análisis literario*, versión española de A. Marcos de Dios, Gredos, Madrid, 1985, pp. 267-282.

2.- En torno a la estructura de la comunicación

Hemos hablado hasta ahora del poeta y del lector, más que del hablante y el oyente porque el mundo del texto poético es más idóneo para la expresión de la poesía que la oralidad, aunque desde ella, según Seferis, pueda crearse un discurso poético. En su conferencia "Variaciones sobre el libro", pronunciada el día 15 de septiembre de 1964 en la Universidad de Barcelona, el poeta neogriego dijo que hasta la época de Pisistrato (siglo VI a.C.) "los hombres simplemente oían los poemas de Homero, pero no los veían porque se comunicaban a través de la voz de los rapsodas"⁸⁸⁵.

Repasando "brevemente la diferencia que hay entre la poesía que se oye y la poesía que se ve o se lee", señaló: "Podemos imaginarnos que la primera se desarrollaba sobre una línea mantenida por la voz del recitador; la palabra no podía quedar durante mucho tiempo en la mente de auditorio"⁸⁸⁶. Entonces, cabe decir que "en principio, las musas fueron hijas de Mnemosine"⁸⁸⁷. Pero el mundo del texto poético se diferencia del mundo de la oralidad: "La situación del lector es muy diferente. En principio, se encuentra solo frente al libro abierto. Tiene ante él una página y la mira en silencio, puede volver hacia atrás o hacia delante; tiene la posibilidad de volver a ver cuanto ya ha leído o mirar el final del libro antes que el principio. Puede incluso detenerse en una palabra, acercarse a una frase que no entendió bien a primera vista"⁸⁸⁸.

Teniendo en cuenta que la intención del poeta no está dada de una forma directa e inmediata, hay que añadir que debe ser reconstruida al mismo tiempo que la significación del poema. Por esta razón, la subjetividad del lector - en la triada ya mencionada- es un factor muy importante para J. R. Jiménez y Yorgos Seferis. Por un lado "la lectura crea una situación diferente" que "según parece, no se desarrolló sin dejar de influir en los ritmos y en la expresión de la poesía" y, por otro, resulta claro que la subjetividad del lector tiene su punto de aparición y justificación primera en una definición del texto poético como *mediación*, gracias al cual el lector se comprende a sí mismo⁸⁸⁹. En este punto parece que la idea de Seferis coincide con la siguiente de P. Ricoeur: "el lector prolonga ese carácter fundamental de todo discurso dirigido a alguien". Pero, "a diferencia del diálogo" este "cara a cara no está dado en la situación del discurso"; es... "creado, instaurado, instituido por la obra misma". Una obra poética "se abre a sus lectores y así crea su propio cara a cara subjetivo"⁸⁹⁰. La relación entre el texto y su lectura -o entre sus agentes, autor- emisor y lector-receptor no es según Seferis un caso particular de la relación entre hablar y oír⁸⁹¹. No se dialoga con el poeta a través del poema, aunque en ocasiones se diga tal cosa. Un crítico o un lector puede

⁸⁸⁵ SEFERIS, Y., *Poesía Completa*, op. cit., 292-303; BÁDENAS DE LA PEÑA, P., "Seferis en el exilio, los caligramas de El Cairo", *Cuadernos de la lechuza*, 2 (mayo), 1986, pp. 18-24.

⁸⁸⁶ *Diálogo sobre la poesía*, op. cit., p. 211.

⁸⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁸⁹ SEFERIS, Y., op. cit., p. 212; RICOEUR, P., "La fonction herméneutique de la distonction", recogido en RICOEUR, P. *Du texte à l'action*, op. cit., p. 116; Cfr. también "De l'interpretation", p. 31 en el mismo tomo.

⁸⁹⁰ RICOEUR, P. "La fonction herméneutique...", art. cit., p. 116.

⁸⁹¹ El "Diálogo sobre la poesía" y *con la poesía* es, según observa Seferis, un intercambio directo de preguntas y respuestas.

"dialogar" consigo mismo -señala Seferis- a partir de las propuestas de un poema, pero no puede establecer una economía de intercambio de ideas y emociones, tal como se daba de forma natural en aquel "mágico círculo de hombres colectivamente sometidos al encanto de un rapsoda"⁸⁹². En la hora de la lectura siempre surgen cuestiones en las que el intérprete, o el lector siente la necesidad de añadir o rechazar algo, demostrando que es un lector activo y "suficiente", que no se limita al papel de un mero receptor pasivo, sino que exige ser un colaborador activo en el proceso creativo e interpretativo de la obra. Aunque lo que nos importa es el poema, la obra, el poeta no desaparece de su subsuelo. A este respecto decía Juan Ramón Jiménez:

"La devoción, la admiración, el amor
está en torno de un hombre de obra
bella o, mejor, de la obra bella de
un hombre, como algo aéreo emanado
de la propia obra"⁸⁹³.

El poeta, observa Seferis, es ante todo el creador de su obra, es decir, quien presta su subjetividad para configurar su individualidad literaria, su estilo propio⁸⁹⁴. Por ello, la noción del poeta cualifica y rebasa la noción de sujeto hablante. La categoría "autor" 1) significa algo más que la de "emisor" y 2) pertenece a los ámbitos de la interpretación y la comunicación. Desde esta perspectiva el poeta puede ser comprendido como contemporáneo de la significación de sus poemas: "La configuración singular de la obra y la del autor" son estrictamente correlativas⁸⁹⁵. El poeta "s'individue en produisant des oeuvres individuelles"⁸⁹⁶.

También el lector, como señala Seferis, es creado por la obra- que demanda su aparición y con su lectura participa en el proceso de su comprensión descodificando el modo de ser de la obra⁸⁹⁷. Yorgos Seferis subrayó muchas veces el carácter enigmático del acto de

⁸⁹² Cfr. SEFERIS, Y. "variaciones sobre el libro". En: *Diálogo sobre la poesía...*, op. cit., p. 218. La postura psicológica frente a la poesía en la modernidad, ha cambiado según Seferis. Un ejemplo claro de este cambio es el siguiente: "cuando se leyó por primera vez en Góngora el verso en el que el viento "hace que se deslicen en la cabellera de las aguas del amor cortinas de jade", el lector sintió la necesidad de detenerse para comprender bien y seguir hasta el final los ecos de este brillante verso". Cfr. también RICOEUR, P., "La fonction herméneutique de la distanciation", art. cit., p. 110; URRUTIA, J., *Literatura y comunicación*, Espasa Calpe, Madrid, 1992, p. 49.

⁸⁹³ JIMÉNEZ, J.R., *Ideología II*, op. cit., p. 21 (aforismo de 1920, escrito en febrero de 1920).

⁸⁹⁴ En *Ideología II*, p. 15, Juan Ramón compara el estilo del movimiento poético "que depende del medio en que vivimos" con "el movimiento de un árbol en el aire que por mucho que sus ramas, los versos, se abran y se cierren, vuelven siempre al centro fatal interior, porque están unidas al tronco y sustentadas por las raíces". Según Seferis ("Monólogo sobre la poesía", op. cit., p. 35) "el poeta, aunque lo posean los dioses, *crea es homo faber*; un hombre que hace" o con las palabras de Juan Ramón [*Ideología II*, p. 9] "un creyente en *dios bello* [las cursivas son nuestras].

⁸⁹⁵ Véase: RICOEUR, P. "La fonction herméneutique de la arcitation", op. cit., p. 110. Según observa Antonio García Berrio (Cfr. "La lecture lyrique" en *Versus*, 52/53, Milano, 1989, pp. 18-35), la lectura es un acto de encuentro con la intención del autor, en el espacio codificado textual, idea que aparece también en Seferis.

⁸⁹⁶ RICOEUR, P., *Ibidem*.

⁸⁹⁷ En "Monólogo...", p. 70, escribe Seferis: "...el crítico realiza una obra de sensibilidad, porque se transforma en el indicador de la sensibilidad de un mundo, lo que puede ser- al menos desde este punto de vista- tan importante como la obra de un poeta".

comprensión. No cabe duda de que comprender es comprenderse delante del poema y por ello, el lector se encuentra perdiéndose en él. La lectura de la poesía nos introduce *en las variaciones imaginativas del animal cultural* que es el hombre⁸⁹⁸. Mediante la lectura el mundo cambia, se transforma, adquiere matices mágicos y con él se produce la metamorfosis del lector: "La lectura crea una situación diferente"⁸⁹⁹. Por otra parte, el poeta, como opina T.S. Eliot, puede ser considerado una creación de su obra⁹⁰⁰. El cuestionamiento actual en torno a las actitudes del "suficiente lector" es el siguiente. Todo lector de poesía puede mantener el suspenso creado por la ocultación de la obra y tratarla como un texto independiente de su mundo y de su autor o levantar el suspenso del texto y proceder a la terminación de la obra interpretándola. Ambas posibilidades pertenecen, según P. Ricoeur, al ámbito de la lectura que puede considerarse como la dialéctica de estas dos actitudes⁹⁰¹. La lectura de un texto poético prolonga el suspenso que afecta a su referencia, a su mundo. Toda obra poética está abierta al diálogo y por ello la lectura se erige en el complemento natural⁹⁰². Seferis examina las poesías de T.S. Eliot y K. Kavafis como "paralelas" nos propone una *interpretación* única encadenando su discurso crítico a los discursos originales. Su actitud es una actitud comprensiva y no explicativa. En sus ensayos acentúa el hecho de que no tiene sentido hablar de una obra poética viva sin hacer referencia a la figura del lector suficiente⁹⁰³. El poema como texto y como razón se actualiza cuando posee un ambiente y una audiencia o con los palabras de P. Ricoeur cuando retoma el movimiento "de la referencia" hacia el lector y su mundo⁹⁰⁴. La "tarea" del lector es sobre todo una "tarea descodificadora". Desde un punto de vista semántico y lingüístico, la lectura está regulada por una serie de códigos comparables al código gramatical. Para descifrar lo escrito, el lector interviene activamente; nunca es un sujeto pasivo⁹⁰⁵: "El poeta no puede ser sino *creador de la mina*"- ¡He aquí una maravillosa metáfora! En cambio, sus lectores, "los otros", tienen que ser explotadores:

⁸⁹⁸ SEFERIS, Y., *Poesía completa*, pp. 229-30; DIMIRULIS, D., *O Foveros paflasmós: kritikó afiyima ya ta "Tria kryfa píimata" tu Y. Seferi*, Ed. Plezrom, Atenas, 1999, pp. 226 y ss.

⁸⁹⁹ SEFERIS, Y., *Diálogo sobre la poesía*, *op. cit.*, p. 213.

⁹⁰⁰ Cfr. ELIOT, T.S., *The use of poetry and the use of criticism*, Faber and Faber, London, 1933, p. 130.

⁹⁰¹ Cfr. RICOEUR, P. "Qu'est-ce qu'un texte?" en *Du texte à l'action*, pp. 137-159, cit. 142.

⁹⁰² Véase: URRUTIA, J., *Literatura y Comunicación*, *op. cit.*, p. 49; INGARDEN, R., "Valor artístico y valor estético" en HAROLD OSBORNE, *Estética*, FCE, México, 1976, p. 72; LANDWEHR, J., *Text und Fiktion*, Fink, Munich, 1975, pp. 40-54 y ss; RICHARDS, I.A., *Lectura y crítica*, Seix Barral, Barcelona, 1967, pp. 10-14, 22-28 y ss. TODOROV, T., "La lecture comme construction", *Poétique*, 24 (1975): 417-25.

⁹⁰³ El texto "K.P. Kavafis, T.S. Eliot: Paralelos" (*Dokimés*, A, pp. 324-363, *Diálogo sobre la poesía*, *op. cit.*, pp. 103-139) es una conferencia de Seferis pronunciada en el Instituto Británico de Atenas (17-XII-1946), publicada por primera vez en rev. *Angloellinikí Epizeórissi*. Atenas, junio de 1947. Véase a este respecto: KEELY, E., "T.S. Eliot and the Poetry of Seferis", *Comparative Literature*, 8 (1965), 214-26 (= "O Eliot ke I píisi tu Seferi", *Keinmí*, 2 (1960), 19-32), del mismo "Seferis and the "Mythical Method" *Comparative Literature Studies* 6 (1969), 109-25; SHERRARD, P. "I píisi tu T.S. Eliot ke tu Y. Seferi. Mía antitesis" *Angloellinikí Epizeórissi*, 5 (1951), 306-11 (y separata); PERON, G. "Per una lettura parallela di T.S. Eliot" en *Memoria di Seferis. Studi critici*, a cura di Cattedra di Neogreco, Università di Padova, Firenze, 1976, pp. 127-200; MALANOS, T., *Kavafis, 2. Filla tetradíu ke ála*, Ed. Féksis, 1963, pp. 121-126; SEFERIS, Y., *Diálogo sobre la poesía*, *op. cit.*, 96: "La poesía... exige al hombre completo, al que se entrega de forma inmediata, sin ponerse a pensar si la entiende".

⁹⁰⁴ Cfr. RICOEUR, P., "Qu'est-ce qu'un texte?", *op.cit.*, p. 153.

⁹⁰⁵ Véase: RICOEUR, P., "Expliquer et comprendre" en *Du text à l'action*, *op. cit.*, p. 166. Cfr. también NAVARRO DURÁN, R., *Cómo leer un poema*, Ed. Ariel, Barcelona, 1998, p- 87; ECO, U., *Interpretación y sobreinterpretación*, Cambridge University Press, 1997, p. 81.

"Otros la explotarán [la mina, la poesía] con su dinamismo en las horas de armonía que todos tenemos o debemos aspirar a tener"⁹⁰⁶.

Partiendo de la iconicidad del lenguaje poético, Seferis señala que mediante la lectura de la poesía, el *lector-receptor* se sitúa delante de un mundo de imágenes. El cuestionamiento seferiano en torno al sentido de la lectura es el siguiente: lo que subyace a la posibilidad misma de la lectura de una obra poética como interpretación, como ejercicio activo y comprensivo del lector o del intérprete, es el hecho de que la obra poética sea una creación discursiva de carácter plurívoco y por tanto, abierto⁹⁰⁷. El poeta moderno "al proyectar sobre los objetos de referencia las características desplegadas por las significaciones secundarias de su discurso", crea "un discurso multívoco"⁹⁰⁸. El organiza y *recrea* la referencia del texto. *La novedad de una significación* suele corresponder al trabajo *espontáneo, sensible e interpretativo* del "lector suficiente"⁹⁰⁹. Es cierto que el poeta K. Kavafis había pensado una significación para la palabra que introdujo en uno de sus poemas, pero como nos demostró Seferis actuando como intérprete y "suficiente lector" de la poesía kavafiana, si esta significación no se pierde en un momento y se reencuentra después gracias al lector, de nada vale. Entonces, podríamos concluir con Jean Cohen: "Para que un poema funcione poéticamente, es necesario que la significación se pierda y se reencuentre simultáneamente en la conciencia del lector"⁹¹⁰. Lo que existe en la acción comunicativa antes que nada es el texto y nada más que el texto. Al someter el lector-receptor al texto a un determinado tipo de lectura, al interpretarlo individualmente, lo que esencialmente hace es *construir y partir de él un mundo imaginario*⁹¹¹. Aquí Seferis coincide con la idea que formuló luego Todorov en su ensayo "La lecture comme construction". Sólo la perspectiva de "construcción"-interpretación permite al lector comprender el funcionamiento de un texto y un sentido. De hecho, lo que un libro de poesía o prosa muestra son dos diferentes relatos. El universo del libro *Platero y yo* o del libro seferiano *Seis noches en Acrópolis* se transforma en la intelección que cada individuo-lector hace en el proceso de su lectura⁹¹².

⁹⁰⁶ Cfr. JIMÉNEZ, J.R., *Ideología II*, op. cit., p. 79.

⁹⁰⁷ Véase: SEFERIS, Y., *Dokimés*, tomo A., p. 146; Mediante la lectura de Kavafis y de Eliot en comparación se nos revelan dos mundos de *imágenes visuales*, por lo que podemos considerarlos como uno de los modos de realización de lo imaginario, a partir de impresiones físicas, a partir de la iconicidad del lenguaje poético. El "ver como" de L. Wittgenstein podría aplicarse al acto de leer. Este "ver como" es el lazo entre *la transmisión y el dato*, es la relación intuitiva que según observa M. Hester mantiene unidos el sentido y la imagen. Mediante este *ver como* que actúa en el acto seferiano de leer [con *aporias*] se asegura la unión entre el sentido verbal y la plenitud de la imagen kavafiana o kalviana. Cfr. HESTER, M.B., *The Meaning of Poetic Metaphor*, Mouton, La Haya, 1967, p. 131; RICOEUR, P., *La métaphore vive*, op. cit., p. 266.

⁹⁰⁸ RICOEUR, P., *Ibidem*, p. 120.

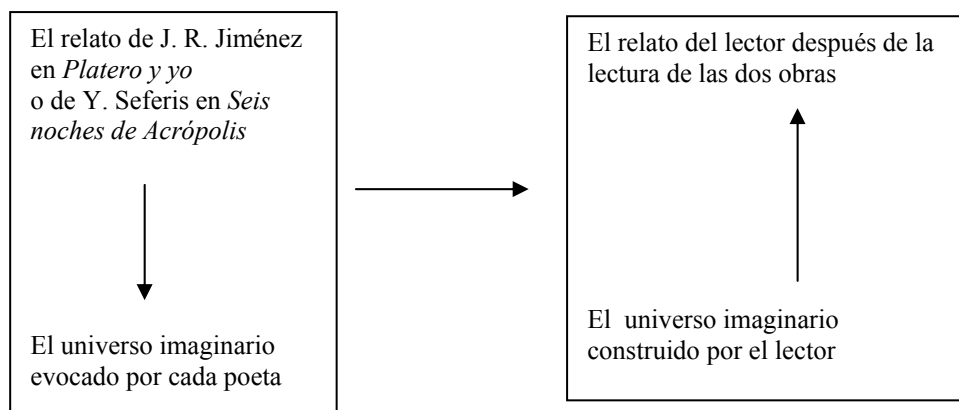
⁹⁰⁹ Véase: SEFERIS, Y., *Diálogo sobre la poesía*, op. cit., p. 86: "La iluminadora frase de Montaigne... nos muestra esto: "Un lector suficiente encontrará siempre, en los escritos de los otros, cosas que el escritor no quiso decir en absoluto"... "El lector suficiente es el lector sensible que no puede dejar de poner algo de sí mismo en el poema que lee".

⁹¹⁰ COHEN, J., *Structure du langage poétique*, Flammarion, París, 1966, p. 182; SEFERIS, Y., *Diálogo sobre la poesía*, op. cit., pp. 108-111. En estas páginas el poeta nos da un ejemplo claro de cómo se pierda y se reencuentre la significación del poema de Kavafis "combatientes por la laiga aguea" en la conciencia del lector-receptor.

⁹¹¹ Al someter Seferis un fragmento de la primera parte de *La Tierra Baldía* a un determinado tipo de lectura, al interpretarlo individualmente, lo que esencialmente hizo era construir a partir de él un mundo imaginario. Cfr. SEFERIS, Y., "K. P. Kavafis, T.S. Eliot: paralelos" en *Diálogo sobre la poesía*, op. cit., pp. 113-118.

⁹¹² Cfr. TODOROV, T., "La lecture comme construction" en *Revue Poétique-Revue de théorie et d'analyse littéraires*, 24 (1975), p. 417. Teniendo en cuenta lo dicho por W. Iser en torno al proceso de lectura de un texto

Este recorrido esquematizado se da de la siguiente forma:



Nosotros creemos que la propuesta de Todorov tiene plena validez para textos como *Platero y yo* y *Seis noches de Acrópolis*. Solamente al actuar el lector sobre "El Zorzal" o "Espacio", con su lectura procede a una construcción del sentido que es una tarea creadora e interpretativa. Esto se nota en las diversas lecturas de "Espacio" y de "El Zorzal"⁹¹³. Algunas veces el poeta moderno- como hizo Seferis tras la primera aparición del Zorzal- se encarga de articular una serie de argumentos- explicaciones sobre distintos temas que el lector- por su parte- debe recrear en el acto o los actos de lectura- interpretación para comprender profundamente lo expuesto por el poeta. ¿Imitación del método que utilizó T.S. Eliot en la *Tierra Baldía*? No cabe duda de que sí; si los poemas modernos constituyen muchas veces enigmas para los lectores posibles, las diversas lecturas recrean el proceso de su constitución, sin que por ello tengan que hacerlo de manera idéntica a la elaboración con los poetas⁹¹⁴. En algunas de sus lecturas Y. Seferis nos enseña que el lector de obras clásicas, históricas y biográficas y en general el lector de la literatura del pasado, no puede acercarse al texto- mensaje con un modelo único y monolítico, sino con un abanico muy amplio de expectativas. Expectativas que -en el proceso de la lectura- debiera ir confirmando, recurriendo, precisando hasta hallar aquel hilo de Ariadna, aquella línea en la que el mundo del texto pueda ser reconstruido con sentido. Esta es, según H.G. Gadamer, la actitud moderna que debe presidir "la fusión de horizontes" (*Horizontverscheidung*) entre el mundo del texto y el mundo del lector⁹¹⁵. El lector de la poesía debe hallar la correspondencia entre las preguntas, entre el

(véase "El proceso de lectura: enfoque fenomenológico" en Mayoral, J.A. *Estética de la Recepción*: Arco-Libros, Madrid, 1987, pp. 216-17), resulta claro que la lectura de Seferis en Kavafis y Eliot "se convierte en un placer" puesto que es "activa y creativa".

⁹¹³ Véase en paralelo las siguientes lecturas del *Espacio* y del Zorzal: JULIÁ, M., *El Universo de Juan Ramón Jiménez*, op. cit., pp. 41-165; FONT, M.T., *Espacio...*, op. cit., pp. 23-216; YOUNG, H.T., "Génesis y forma de *"Espacio"*", op. cit., pp. 462-470.

⁹¹⁴ Véase al respecto: SEFERIS, Y., *Dokimés*, tomo B, op. cit., pp. 30-56; MALANOS, T., *I písi tu Seferi*, op. cit., pp. 24-89.

⁹¹⁵ Véase: SEFERIS, Y., *Dokimés*, tomo B, op. cit., pp. 165-167, 226-228, 249-282 y *Dokimés*, tomo A, op. cit., pp. 27-46, 56-63, 146-147; GADAMER, H.G., *Wahrheit und Methode*, op. cit., pp. XXVIII, 167, 369. Seferis opina como Gadamer que "la comprensión de la tradición incluye siempre la tarea de una histórica automeditación del presente con esa tradición".

Frangstellung que plantea y las respuestas que manifiesta un texto "difícil" como "Espacio" o "El Zorzal". La lectura de textos que "se resisten" a sus lectores se convierte según Seferis en un placer cuando es activa, metódica y creativa⁹¹⁶. Sin embargo, y según T. Malanos y W. Iser, "en este proceso de creatividad, puede que el texto se quede corto" o "bien que vaya demasiado lejos", de modo que podemos decir que "el aburrimiento" y "el agotamiento" forman "los límites más allá de los cuales el lector abandonará el terreno de juego"⁹¹⁷. La respuesta o las respuestas que un lector "suficiente" ofrece a una obra poética como *Platero y yo* ha sido- como señaló muchas veces la crítica- una estrategia por parte del poeta de Moguer. Pero, ¿qué pasa con el tercer término de la triada, el mensaje-poema-texto? ¿qué es "lo que se encodifica"? ¿Las cosas "reales" las "experiencias vividas" del poeta o las "nociones de cosas y experiencias"? Según Martínez García se encodifican "nociones que como entidades codificadas son intersubjetivas, no individuales"⁹¹⁸. Esta precisión permite a los que la comparten rechazar con Martínez García por un lado las teorías que aseguran "que el lenguaje poético transmite "una cadena de emociones, o de nociones de emociones" (como las de Stender Petersen), y por otro lado, las de Spitzer, C. Bousoño y D. Alonso que aseguran "que en el poema se nos comunica un contenido psíquico individual tal cual es, en su "unicidad" (afirmaciones ambas "que niegan la naturaleza bien social del contenido lingüístico")⁹¹⁹. En el marco del proceso comunicativo, *la codificación* y *la descodificación* son dos procesos inversos. En la descodificación, el lector-receptor interpreta las secuencias fónicas transmitidas a partir de unas mismas normas comunes de transformación - el código- y del conocimiento del mundo que comparte con el poeta- emisor del mensaje: "La interpretación o *descodificación*- escribe Martínez García- es una operación ... inversa a la que realiza el emisor"⁹²⁰. El receptor-lector "parte de lo único que realmente se transmite: un continuum sonoro, una sustancia de expresión que él debe partir e identificar como una serie de unidades discretas pertinentes: los fonemas:

¡No!
 El mar dice un momento
 Que sí, pasando yo

 Se va uniendo
 Las negaciones tuyas, como olas
 -¡No, no, no, no, no, no, no, no, no!

(A.P. de J.B., pág. 260)

El receptor "debe además agruparlas en expresiones de signo" y asociarlas a los mismos. Sin embargo, para que haya comunicación, es preciso que emisor y receptor utilicen- aproximadamente- el mismo código. Es raro "que los códigos de emisor y receptor se

⁹¹⁶ Véase: SEFERIS, Y., *Dokimés*, tomo A, *op. cit.*, p. 57.

⁹¹⁷ Cfr. ISER, W., "El proceso de lectura: enfoque fenomenológico, *op. cit.*, pp. 216-217.

⁹¹⁸ Véase: MARTÍNEZ GARCÍA, J.A., *Propiedades del lenguaje poético*, *op. cit.*, pp. 117-122, 149. Seferis afirma como Martínez García (en *Dokimés*) que el texto poético "no tiene una sustancia de contenido que le sea propia, como lo tienen los textos científicos, jurídicos, etc."

⁹¹⁹ MARTÍNEZ GARCÍA, J.A., *op. cit.*, p. 118.

⁹²⁰ MARTÍNEZ GARCÍA, J.A., *op. cit.*, p. 119.

correspondan exactamente". Podemos hablar de "cumplimiento de la comunicación" cuando se efectúa la "coincidencia de los contenidos" que intenta comunicar el poeta-emisor y los que efectivamente evoca el lector-receptor. No obstante, en este proceso "surgen graves problemas" para los que consideran el lenguaje literario como medio de comunicación. En efecto, ¿cómo saber qué intentaba comunicar Yorgos Seferis en *Tres Poemas Secretos*, y ver si coincide con lo que sus receptores-lectores entienden? Pasando por alto este problema insoluble, creemos que lo que al fin y al cabo tiene sentido para la comunicación es "considerar que todo mensaje producido y/o interpretable a partir de un código constituye "per se" una comunicación". Lo que "instituye el mensaje como tal" no es "el sujeto psicológico emisor" sino "el código social e intersubjetivo de que es portador. Resumiendo:

1. En la poesía moderna un mensaje, el poema, "*implica o sirve a un acto comunicativo*" porque "es actualización de elementos de un código social"⁹²¹.

T. S. Eliot y Y. Seferis compartieron la idea de que todos los elementos verdaderamente lingüísticos se actualizan en el discurso poético; como posibilidades preexistentes al texto en un código común a emisor y receptor, el código del lenguaje cotidiano.

2. Sólo los contenidos codificados en signos pueden "actualizarse" en el poema y gracias a su código lingüístico.
3. El Discurso poético- o texto- se presenta en el acto comunicativo bajo la forma de una secuencia de elementos codificados" que, según reglas específicas se concatena para formar expresiones".⁹²²
4. La relación que se establece ente *Código y Discurso* es una relación de actualización. El código, por ejemplo- del poema *Espacio* es un conjunto de elementos memorizados, heredados prestados, pero pasivo, listo para ser utilizada. El discurso poético de *Espacio* es el resultado final de la elección por Juan Ramón de algunos de esos elementos y su *combinación* según algunas de sus reglas. Según Juan Ramón Jiménez y Yorgos Seferis la existencia del discurso poético presupone la del código: el habla presupone la lengua, la lengua popular⁹²³. La lengua se forma a partir del habla pero en la comunicación es el código el elemento determinante. Eso puede entenderlo muy bien el lector de *Espacio* con la primera lectura. Para Seferis, el habla es la realización de la lengua de Makriyannis, y ésta en sus *Memorias* es condición de aquella⁹²⁴.

⁹²¹ Véase: MARTÍNEZ GARCÍA, J.A., *op. cit.*, p. 120.

⁹²² Véase: MARTÍNEZ GARCÍA, J.A., *op. cit.*, p. 122; ELIOT, T.S., *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, *op. cit.*, pp. 30,146; SEFERIS, Y., "Introducción a T.S. Eliot" en *Diálogo sobre la poesía*, *op. cit.*, pp. 157,163.

⁹²³ Véase: JIMÉNEZ, J.R., *Espacio*, Edición de Aurora de Albornoz, Editora Nacional, Madrid, 1982, pp. 68-69, 92, 100; *Ideología (1897-1957)*, *op. cit.*, pp. 83; SEFERIS, Y., "Ena parádigma" en *Dokimés*, tomo A., *op. cit.*, pp. 320-323.

⁹²⁴ Véase: SEFERIS, Y., *Dokimés*, tomo A., *op. cit.*, pp. 242, 259.

5. Aunque en el discurso poético se actualizan algunas posibilidades entre todas las que el código engloba, en cada poema - mensaje "está implicado el código por entero, ya que sus entidades son valores y los elementos actualizados lo son por sus relaciones con los potenciales".

Al referirnos a estos dos procesos, la codificación y la descodificación, hemos explicitado, también, los elementos del mensaje, del código, del emisor y del receptor, todos esenciales en el acto comunicativo poético⁹²⁵. Por último, añadiremos dos nuevos referentes para complementar el proceso de la comunicación lingüística: el contexto y el contacto. Según R. Jakobson "para que sea operante, el mensaje requiere un contexto de referencia" o un "referente", que "el destinatario puede captar, ya verbal, ya susceptible de verbalización;" y "un contacto", es decir, "un canal físico y una conexión psicológica entre el destinador y el destinatario, que permite tanto al uno como al otro establecer y mantener una comunicación"⁹²⁶.

Las siguientes observaciones nos resultarán muy útiles:

1. La identidad entre el código del poeta y el del lector no siempre se produce: piénsese en los casos de algunos poemas de K. Kavafis y del Zorzal. Aquí cabe la crítica justa de T. Malanos⁹²⁷.
2. "El mensaje poético ofrece una información no siempre fácilmente decodificable porque es complejo, ambiguo, connotado"; una poesía "cambia de sentido", dice metafóricamente Juan Ramón Jiménez. Su carácter ambiguo consiste en que "cambia de sentido, como un mueble, una persona, una flor, un cuadro.. La misma poesía puede significar cosas distintas según su vecindad y su puesto"⁹²⁸.
3. El código lingüístico es "el sustrato del signo literario de la forma de la expresión" porque la estilización poética "manipula profundamente el valor denotativo de las palabras"⁹²⁹.
4. En la *decodificación* hay una dificultad que consiste en que detrás del mensaje poético "no está solamente el sistema lingüístico" del poeta, sino "un conjunto de subcódigos (histórico-culturales evidentemente distintos del conjunto de referencias del lector"⁹³⁰; piénsese en el caso de las poesías de Garcilaso, de Góngora, de Fr. de Quevedo al respecto de las referencias histórico-culturales del lector de hoy). Por eso "entran aquí en juego no sólo la diferencia en el área de la lengua, sino la especificidad connotativa de los signos artísticos".

⁹²⁵ Véase a este respecto: MARTÍNEZ, J.A., *Propiedades del lenguaje poético*, op. cit., pp. 116-117 y ss.

⁹²⁶ JAKOBSON, R., *Ensayos de lingüística general*, Ariel, Barcelona, 1984, p. 352.

⁹²⁷ Como se ve, este esquema deriva de la teoría del lenguaje de K. Bühler (Cfr. *Teoría del lenguaje*, Revista de Occidente, Madrid, 1967, p. 65 y ss.

⁹²⁸ Cfr. JIMÉNEZ, J.R., *Ideología*, II, p. 8; REIS, C., *Fundamentos...*, op. cit., pp. 278-279.

⁹²⁹ Cfr. MARCHESE, A., *Diccionario de retórica*, op. cit., pp. 57-59; GÓMEZ REDONDO, F., *El lenguaje literario*, op. cit., pp. 30-31; SENABRE, R., *Literatura y público*, Salamanca, Universidad, 1987, pp. 40 y ss.

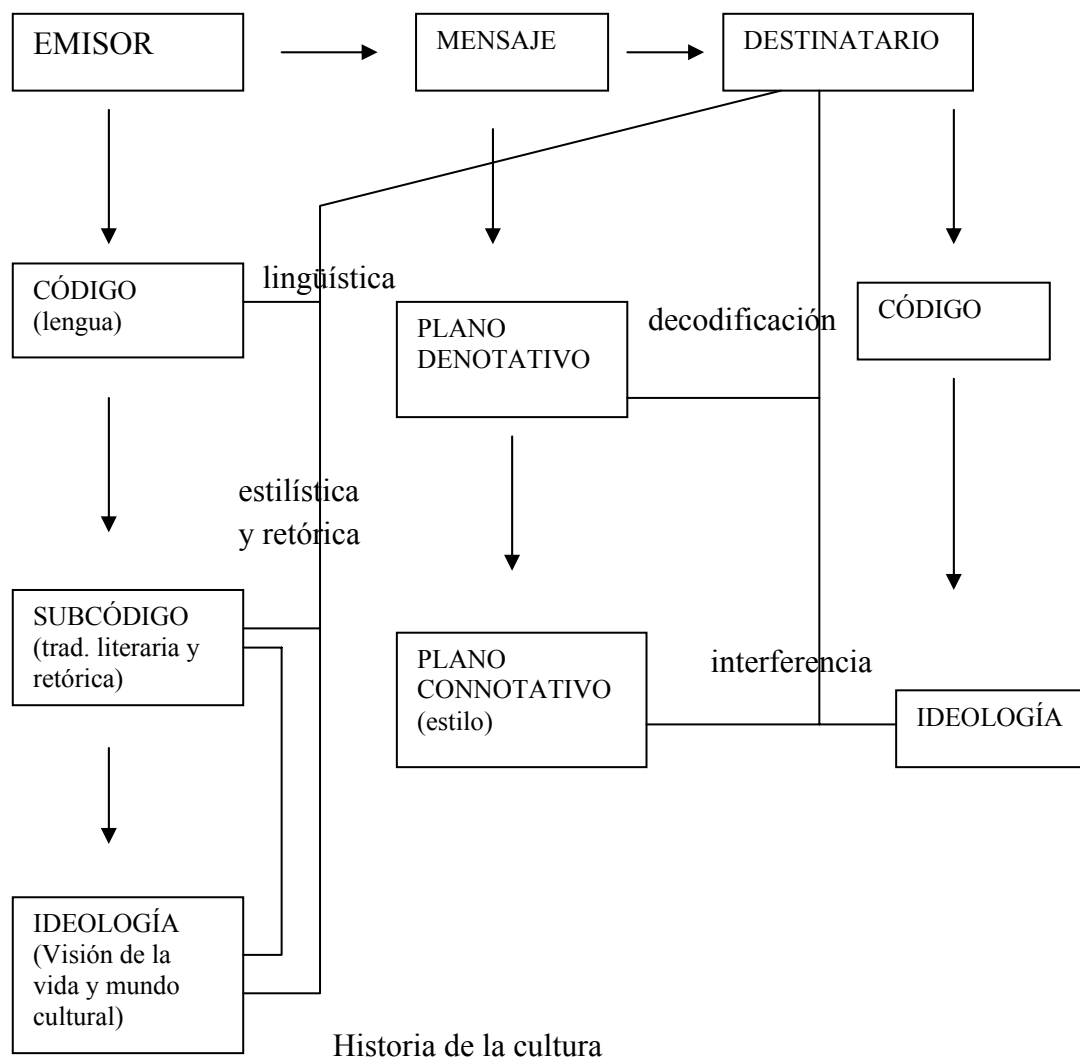
⁹³⁰ Véase: MARTÍNEZ, J.A., *Propiedades del lenguaje poético*, op. cit., pp. 118 y ss.

5. La *exégesis* es el presupuesto de la interpretación, especialmente para los textos complejos y oscuros como los *Tres poemas secretos*⁹³¹. Sin embargo, la interpretación crítica de la poesía moderna no se puede reducir, como es obvio, a la mera parafrasis de sus contenidos.
6. Si denominamos "ideología" a la visión de la vida que tiene el poeta e ideología poética a la visión que él también tiene de la poesía⁹³²-visiones que siempre se remontan a un ambiente histórico cultural y literario respectivamente-, y si denominamos subcódigo a la tradición poética y crítica a la cual se remite, para dar forma y estilo a su obra, el esquema jakobsoniano "se transforma en el siguiente que resulta más complejo"⁹³³.

⁹³¹ La complejidad y la oscuridad de la última poesía seferiana y especialmente de los *Tres Poemas Secretos* es el tema de controversia central de los siguientes estudios: I) Papageorgiou, K., *Simiósis páno sta "tria kryfa piimata"*, Ed. Bukumani, Atenas, 1979, pp. 4 y ss; DIMIRULIS, D., "*O Foverós paflasmós*", *op. cit.*, pp. 15-23 y ss; SINOPULOS, T., *Tessera meletímata...*, *op. cit.*, pp. 111-124; PAPAANASÓPULOS, Z., "Ta tria kryfa piimata" tu Seferi" en *Perigrafí tu Y. Seferi*, *op.cit.*, pp. 113-118; KARADONIS, A., *O piitis Y. Seferis*, *op. cit.*, p. 235; AZANASOPULOS, V., "I mistiki énosi ton nerón ke i epsitoli tu rodu" en *Perigrafí tu Y. Seferi*, *op. cit.*, pp. 127-142.

⁹³² SEFERIS, Y.; *Dokimés*, tomo A; *op.cit.*, pp. 228 y ss; KARAGIANNIS, S.; *O siménon lógos*, *op. cit.*, pp. 146-149.

⁹³³ Véase: MARCHESE, A., *Diccionario de retórica*, *op. cit.*, p. 72.



Como se ve, el mensaje poético se especifica ahora en dos planos: por un lado en uno que se llama "plano denotativo" (el mensaje entendido como mero contenido parafraseado en el código del destinatario) y por otro lado en el "plano connotativo" (el mensaje entendido como significado global, como expresión de un estilo). En este último esquema el proceso de la interpretación se entiende como el proceso de un desciframiento "puesto que es la caracterización de contenido y forma en la unidad invisible del estilo"⁹³⁴.

7. Según observa, R. Jakobson (y otros autores), *el poema-mensaje* expresa una sustancia informativa por medio del código (la lengua) y el subcódigo (la tradición

⁹³⁴ Véase: REIS, C., *Fundamentos...*, op. cit., pp. 278-282; MARCHESE, A., *Diccionario de retórica...*, op. cit., pp. 72, 255-56.

literaria, con sus instituciones, las escrituras, la tradición retórica) propio del poeta y referida a su mundo cultural (a su ideología política y literaria)⁹³⁵.

8. La interpretación o el desciframiento del mensaje, la lectura crítica del poema, debe tener en cuenta, como ya hemos señalado, el hecho de que también el *lector-oyente-destinatario* posee su propio código, no coincidente con el del poeta.
9. No cabe duda de que una interpretación "exacta" es una ilusión; puesto que cada lector tiene su código y su ideología individual, una "interpretación exacta" exigiría (por parte del lector) un proceso de adecuación al código y a la ideología del poeta⁹³⁶. Tras estas consideraciones conviene recordar que para Juan Ramón Jiménez la obra poética, es decir el producto concreto de la imaginación en que la literatura se manifiesta- es, a la vez, un *mensaje* y un *sistema signifiante* construido y establecido "en el idioma de los sentimientos" humanos y "no en el idioma de las palabras"⁹³⁷. Sin embargo, "lo importante" en este sistema "es la exactitud, la precisión. Que la palabra no turbie, ni entorpezca, ni malogre, en suma, *la expresión de la emoción, pensamiento y metáfora*, sentimiento, lo que sea"⁹³⁸.

La obra literaria -señala justamente F. Lázaro Carreter, por un lado "cae dentro del ámbito de la semiología y por otro "es investigable por la teoría de la comunicación"⁹³⁹. Nosotros creemos que "ambas perspectivas deben combinarse para lograr el deslinde que perseguimos"⁹⁴⁰. El crítico español en su conferencia insistió en el hecho de que no tiene sentido la búsqueda de la "situación que define la literaridad de un texto en factores ajenos a él, acentuando tres cosas:

1. "Para que la comunicación se produzca" es preciso buscarla "en la obra misma...".
2. El mensaje literario "remite esencialmente a sí mismo" y
3. La "inasistencia" del poeta "al acto comunicativo implica que no existe un contexto necesariamente compartido por el destinatario y el emisor"⁹⁴¹. El lector tiene que entrar en el poema y puede hacerlo desde su circunstancia concreta que le rodea- idea también expresada por Ortega y Gasset⁹⁴². A lo largo de nuestro trabajo, se ve que compartimos la idea de que obra poética "puede ser reconocida como tal en términos estrictamente semióticos y lingüísticos, con rasgos muy bien

⁹³⁵ Cfr. MARCHESE, A., *Diccionario de retórica*, op. cit., p. 72; JAKOBSON, R., *Ensayos de lingüística general*, op. cit., pp. 350 y ss.

⁹³⁶ Véase: JUHL, P.D., *Interpretation...*, op. cit., pp. 20-32 y ss; ECO, U., *Interpretación y sobreinterpretación*, op. cit., pp. 34, 43, 50-51.

⁹³⁷ Véase: *Ideología II*, op. cit., p. 12.

⁹³⁸ Véase: *Ideología II*, op. cit., p. 35.

⁹³⁹ Véase a este respecto: LÁZARO CARRETER, F., *Estudios de lingüística*, Crítica, Barcelona, 1980, pp. 178-179; SEGRE, C., *Principi della comunicazione literaria*, Bompiani, Milán, 1976, pp. 10 y ss.

⁹⁴⁰ Véase: LÁZARO CARRETER, F, *Ibidem*, p. 179.

⁹⁴¹ *Op. cit.*, p. 182.

⁹⁴² Véase: ROGGIANO, A., *Estética y crítica literaria en Ortega y Gasset*. *La Torre*, núm. 15-16, (1956), 24-32.

definidos frente a otras formas de comunicación"⁹⁴³. En su obra *Principios de análisis del texto literario* Cesare Segre, en un capítulo titulado "*La comunicación*" al evaluar el plural juego de perspectivas- autor implícito, lector implícito, puntos de vista de los personajes y de los narradores- que supone la interacción de voces fuera y dentro del texto, expuso ideas parecidas a las ideas de Seferis. El texto, para el semiólogo italiano, "constituye en definitiva, un diagrama sónico: antes de él está el esfuerzo del emisor para traducir significados a signos literarios; después de él el esfuerzo del destinatario para recuperar los significados reclusos en los signos. La segunda operación se conoce mejor, ya que cualquier lector la puede experimentar, además, realiza estrategias que se pueden programar y mejorar, al contrario de lo que ocurre con el procedimiento asistemático, y en gran parte misterioso, del emisor... En cualquier caso los modelos textuales de la crítica [como el nuestro en este trabajo] son en general modelos de la lectura"⁹⁴⁴. Es crucial también la idea de T.S. Eliot (y de Y. Seferis) de que el poema es un "organismo" con su "vida interior", sólo desvelada en el análisis de su significado. A este respecto y en el ámbito del acto comunicativo su teoría del "correlativo objetivo" - compartida y utilizada por Seferis- para nosotros resulta muy importante⁹⁴⁵. Eliot, al hilo de un análisis de Hamlet, concibe así la obra como una "estructura autónoma" cuya "significación" sólo puede ser valorada "por el crítico" o el "lector suficiente"; la labor del lector consiste en traer a la luz ese "correlato" de la emoción que el poeta pone en juego y "objetivarla" con métodos descriptivos (para que el lector pueda asimilarla)⁹⁴⁶. Cabe añadir aquí que, según el poeta inglés, en el acto comunicativo el *receptor* deja de ser un destinatario concreto para convertirse en un receptor universal que generalmente busca en la poesía *placer*, *distracción* o ilustración cultural o ideológica. El discurso poético que tiene delante de él el lector se manifiesta como lenguaje escrito, está ausente⁹⁴⁷. A este respecto Martínez García señala refiriéndose al *mensaje-poema*:

"El texto poético (escrito):

1. Es producido en ausencia del poeta.
2. Por esta razón (y por razones intrínsecas a la naturaleza del texto mismo y de los fines estéticos perseguidos) no hay posibilidad de contacto, de verificar si el receptor ha interpretado el discurso del modo que preveía el poeta.

⁹⁴³ Véase: LÁZARO CARRETER, F., *op. cit.*, pp. 191-92.

⁹⁴⁴ Cfr. *Principios de análisis del texto literario*, *op. cit.*, pp. 18-19.

⁹⁴⁵ Véase: ELIOT, T.S. "Hamlet" en *Selected Essays*, *op. cit.*, p. 145 y *Criticar al crítico y otros ensayos*, *op. cit.*, pp. 8-12, 40 y ss. Cfr. también WAHNON, S., *Introducción a la historia de las teorías literarias*, *op. cit.*, p. 87; ELIOT, T.S., "Ulysses, Order and Myth", *Dial*, 75, (1923), p. 483; KEELEY, E., "Seferis and the "Mythical Method", *op. cit.*, pp. 119-21.

⁹⁴⁶ Véase: GÓMEZ REDONDO, F., *La crítica literaria del siglo XX*, *op. cit.*, p. 49.

⁹⁴⁷ Véase: SEFERIS, Y., *Dokimés*, tomo A., *op. cit.*, pp. 18, 32 y ss; ELIOT, T.S., *The use of poetry and the use of criticism*, *op. cit.*, pp. 17-18, 30 y "Conclusión", pp. 150-151.

3. El texto poético no tiene una sustancia de contenido que le sea propia, como la tienen los textos científicos, jurídicos, etc."⁹⁴⁸.

Dicho en términos diltheyanos y husserlianos, este tipo de comunicación que nos interesa se ve simplemente afectado por la *intencionalidad* y la *comprensión* que incide en el proceso onomasiológico (que va, según Jakobson, de lo conceptual a los signos) y en el proceso semasiológico (que va de los signos a lo conceptual), respectivamente⁹⁴⁹. Terminado aquí este análisis, debemos aludir a dos categorías ambiguas que se desprenden de ella: *la denotación y la connotación*.

3.- *El binomio connotación/denotación*

La categoría de connotación "se empareja y opone desde siempre a la de denotación (= valor informativo-referencial de un término, regulado por el código), en cuanto indica una serie de valores secundarios, no siempre bien definidos y en algunos casos extralingüísticos, ligados en ciertas ocasiones a un signo, bien para un grupo de hablantes, bien para uno solo"⁹⁵⁰.

La forma gráfica de la connotación aceptada por R. Barthes y por otros críticos literarios es la siguiente:

Ste 1	Sdo 1
Ste 2	Sdo 2

En donde Ste = significante y Sdo = significado; Sdo 2 es el significado de connotación.

La lingüística actual manifestó hasta ahora una voluntad de síntesis entre las distintas opciones⁹⁵¹. Luis Prieto, ampliando la noción de connotación, nos ha dejado la siguiente definición: "Proponemos llamar "connotativa" la forma de concebir y en consecuencia de conocer un sentido que se transmite a una operación que se ejecuta, que resulta del medio; signo o instrumento, de que uno se sirve para transmitirlo o para ejecutarla. Esta forma de concebir el sentido o la operación es [...] la que se realiza a través de la utilidad del

⁹⁴⁸ Véase: MARTÍNEZ, J.A. *Propiedades del lenguaje poético, op. cit.*, p. 149

⁹⁴⁹ Véase: JAKOBSON, R., "Quest for the Essence of Language" en *Selected Writings*, 11, *Word and Language*, La Haya/París, Mouton, 1971, pp. 345-359. La intencionalidad del poeta moderno, entendida no en el sentido que le dio Husserl sino en el concepto moderno de poética, pertenece a la esfera de la *literaturidad* (estudiada por el formalismo ruso). Así un poema como *Espacio* además de proponerse comunicar un determinado mensaje, actualiza también algunos criterios internos de desciframiento, señalando en el texto su voluntad de significar por medio de ciertos códigos o de ciertas formas ideológicas (por ejemplo, refiriéndose a la tradición modernista del *poema en prosa*, o superándola): a este fenómeno lo llamamos intencionalidad del texto poético.

⁹⁵⁰ Véase: MARCHESE, A., *Diccionario de retórica, op. cit.*, p. 75. Así en la poesía de Seferis *Elpenor* tiene un significado denotativo en relación al referente (héroe Homérico compañero de Odiseo autodestruido por sus pasiones dionysiacas) pero tiene también un valor connotativo cuando, metafóricamente se refiere a una persona: "Es un Elpenor" puede querer decir que es el hombre "medio", el hombre desgraciado y de mala suerte. Cfr. SEFERIS, Y., *Dokimés*, tomo B, *op. cit.*, pp. 40 y ss.

⁹⁵¹ Véase: GREIMAS, A.J., *Semántique structurale*, Larousse, París, 1972, pp. 93 y ss.

instrumento empleado para ejecutarla, y se asegura a la concepción "denotativa" o, como preferimos llamarla, "notativa" [...]. Cada vez que se dice o se hace algo, se quiera o no, se connota. Cada vez que se dice o se hace algo, en efecto se concibe en forma connotativa lo que se dice o hace"⁹⁵². Sin embargo la connotación no le parece "poder ser significativa más que si el emisor del acto sémico o el ejecutante del acto instrumental disponen, para decir o hacer lo que quieren decir o hacer, de varios signos o instrumentos distintos: en efecto-concluye Prieto-, en este caso y sólo en él, la forma connotativa de concebir el sentido o la operación no depende necesariamente de la forma (de) notativa de concebirlos"⁹⁵³.

Teniendo en cuenta que los dos conceptos han sido abordados desde diferentes perspectivas (pragmática del lenguaje, semiótica, etc.), las ideas de L. Prieto así como los comentarios de J. Picoche, de C. Kerbart-Oreccioni, de S. Gutiérrez Ordóñez, de Martínez García y sobre todo de C. Bousoño⁹⁵⁴, nos permiten afirmar que la denotación indica un valor "informativo-referencial de un término" (regulado por el código) y la connotación "una serie de valores secundarios" (estrechamente ligados a códigos socioculturales específicos⁹⁵⁵. En este sentido la denotación está ligada a la función referencial del lenguaje poético. Pottier la define como el conjunto de semas constantes "ligados a una unidad léxica"⁹⁵⁶. Mill, que la caracterizó "por oposición a la connotación" señaló que "la denotación es "el elemento estable", analizable "fuera del discurso y no subjetivo de la significación". En lo poético, la denotación "constituye el primero y más elemental nivel semántico del signo, vinculado al código lingüístico de una época determinada. Veamos en seguida algunos ejemplos ilustrativos:

1. La palabra *preciosa* en Cervantes tiene como significado denotativo; en relación al referente "De mucho valor, valiosa"; pero como el signo poético es polisémico, el valor denotativo puede cargarse de otros sentidos que estén en relación con la compleja operación semántica que se produce por la formulación artística (Véase el poema de Juan Ramón *Balada de la mujer morena y alegre* con su motto

"Cuando preciosa el panderte toca perlas son que derrama con las manos flores son que despide con la boca"⁹⁵⁷.

Citado por Juan Ramón de *La Gitanilla* Cervantina

⁹⁵² Cfr. PRIETO, L., *Estudios de lingüística y semiología generales*, Nueva Imagen, México, 1977, pp. 258-59.

⁹⁵³ Véase: MARCHESE, A., *Diccionario de retórica*, op. cit., p. 76.

⁹⁵⁴ PICOCHÉ, J., *Précis de lexicologie Française, l'étude et l'enseignement du vocabulaire* (1977), Nathan, París, 1992, p. 100; KEBRAT-ORECCHIONI, C., op. cit., pp. 10-15; MARTÍNEZ, J.A., *Propiedades del lenguaje poético*, op. cit., p. 157 y ss; BOUSOÑO, C., *El Irracionalismo poético (El Símbolo)*, Ed. Gredos, Madrid, 1977, Cap. IX. "Irracionalismo y connotación", pp. 175-204.

⁹⁵⁵ Véase: FROMILHAGUE, C., SÁNCHEZ, A., *Introduction à l'analyse Stylistique*, op. cit., pp. 32-34 y ss.

⁹⁵⁶ Véase: en los siguiente estudios de POTTIER: *Recherches sur l'analyse sémantique en linguistique et en traduction mécanique*, Publications linguistiques de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Nancy, 1963; "Vers une sémantique moderne", *Travaux de linguistique et de littérature*, II, 1, Stranbourg, (1964): 107-137; *Présentation de la linguistique. Fondement d'une théorie*, Klincksiek, París, 1967, pp. 10 y ss; *Théorie et analyse en linguistique*, Hachette, París 1992 (la ed. 1987); *Semantique générale*, PUF, París, 1993. Cfr. también MARCHESE, A., *Diccionario de retórica*, op. cit., p. 93.

⁹⁵⁷ Las circunstancias del discurso condicionan también las connotaciones. Así, por ejemplo, no connota lo mismo la secuencia *El cielo está azul* en el verso de Juan Ramón Jiménez o en un parte meteorológico.

2. Si contrastamos las siguientes definiciones del *Gran Diccionario de la lengua española* (6ª edición):

Infierno: ..s/m 1. Lugar donde, según varias religiones, las almas de los pecadores sufren el castigo eterno.

Averno: ...s/m (tartaro, érebol o Erebos), poét. Sinónimo del infierno, lugar de los condenados por la justicia divina.

Observamos:

1. Que las dos palabras tienen cada una el mismo significado denotativo al referente - "lugar de los condenados" o "lugar en que hay mucho malestar".
2. Las palabras *infierno* y *averno* son denotativamente sinónimas pero difieren en cuanto a su uso. Mientras que *infierno* pertenece a un registro neutro de la lengua, *averno* connota un lenguaje poético.

“Así pagaba en el averno sus crímenes Ardieo de Panfilia, el miserable tirano”.

La versión castellana de los dos últimos versos del poema de Seferis "Sobre los Aspálatos" es la siguiente:

"Así pagaba en los infiernos sus crímenes Ardieo de la Panfilia, el miserable tirano".

Pedro Badenas traduce la frase metafórica *Kato kósmos*, sinónimo del averno y del tártaro, (véase el verso anterior "al final lo echaron al Tártaro, como un guiñapo") "en los infiernos" ignorando que *infierno* pertenece a un registro neutro de la lengua mientras que *averno* connota el *kato kósmos* (es decir, un lenguaje poético)⁹⁵⁸. Utilizando la frase *kato kósmos*, el poeta implica que estos dos registros corresponden a dos niveles que se sustentan entre "neutre" y "marqué". Entonces, cabe aquí la afirmación de que

"La elección de un código o de otro depende de la condición social del locutor "et dans un large mesure" del destinatario"⁹⁵⁹ [en nuestro ejemplo el destinatario es el traductor del poema al castellano].

A este respecto es muy útil el análisis de C. Fromilhauge y A. Sancier que en paralelo con G. Mounin hablan de los siguientes niveles: "littéraire ou soutena", "non marqué", "familier", "populaire"⁹⁶⁰.

⁹⁵⁸ Véase: SEFERIS, Y, *Poesía completa*, pp. 26 y 257-58; MIRAMBEL, A., "Georges Seferis et la langue poétique dans la Grèce Moderne", en *Revue des Études Grecques*, 79, (1966): 660-697.

⁹⁵⁹ Cfr. BONNARD, H., *Procédés annexes d'expression*, Magnard, París, 1981, p. 80.

⁹⁶⁰ Véase: FROMILHAGUE, C., SANCIER, A, *Introduction à l'analyse Stylistique*, op. cit., p. 38.

Por su parte Mounin habla de:

"langue vulgaire" (por ejemplo la "langue" de F. Villon en algunas de sus balandas) "familiar", "provinciale", "rustique", "archaïque", "technique", "savante", "agrotique", "enfantine"⁹⁶¹.

Seferis quiso continuar la tarea iniciada por los simbolistas y después por T.S. Eliot: "crear las cosas nombrándolas"⁹⁶². Términos arcaicos, cotidianos, técnicos, científicos, e incluso expresiones de la "langue vulgaire" aparecen en sus poemas con la manifiesta *intencionalidad* del poeta modernista de incorporar todos los elementos vitales del léxico cotidiano al lenguaje poético⁹⁶³:

Ejemplos:

a. "Asinin te ... Asinin te".
(Y.S., P.C., p. 156)

"Kai psijí ei méli gnósesse avtín eis psijín
autí vleftéon"
(Y.S., P.C., p. 65)

"Memniso lautrón ois enosfisthis" (términos arcaicos).
(Y.S., P.C., p. 64)

a. "Las sogas se rompieron, solo *estrias en la boca del pozo*
nos evocan la felicidad pasada:
los dedos en el brocal, como dijo el poeta.
(Y.S., P.C., p. 64)

Ya es tiempo que digamos lo poco que tenemos que decir
Pues mañana nuestra alma *se hace a la vela*" (términos cotidianos).
(Y.S., P.C., p. 168)

b. "La casa se ha llenado de grillos: arritmia de relojes sin tornillos".

"pues la máquina va adelantada" (términos científicos).
(Y.S., P.C., pp. 166-167).

⁹⁶¹ MOUNIN, G., *Problemes théoriques de la traduction*, Gallimard, París, 1986, pp. 10-24 y ss.

⁹⁶² Véanse en paralelo: SEFERIS, Y, *Dokimés*, tomo A, p. 139; JIMÉNEZ, J.R., *Antología Poética*, ed. de J. Blasco, p. 287: "Intelijencia, dame/ el nombre esacto de las cosas". Para la lectura global de este poema.

⁹⁶³ Véase los siguientes estudios que tratan temas del lenguaje poético en Seferis: BUKALAS, P. "I glosa tu Seferi", *I kajimerini*, 9 de octubre de 1991; SINOPULOS, T., "O Seferis ke ji glósa" en *Tessera meletímata...*, *op. cit.*, pp. 99-124; ARYIRIU, A., "Y. Seferis: Piitiki tejni ke historia" en *Kyklos Seferi, op. cit.*, pp. 9-101; PAPANUTSOS, E.P., *Estética, op. cit.*, pp. 98,104 y ss.

Automóvil

Por la carretera, como la doble
Mano de un compás".
(Y.S., P.C., p. 39)

"¿Ha pensado alguien qué siente *un boticario* impresionable cuando pasa la *noche de guardia*? (términos técnicos y científicos)
(Y.S., P.C., p. 42)

- c. "La señorita Pitis reza, un movimiento de sus labios
lo delata o ¿acaso está esbozando un beso?

Tras ella, invisible, ávido e increíblemente presente
El "Doblegapinos"
(Y.S., P.C., p. 256)

"Y cuando se marcharon cabizbajos
adentro de la selva tupida
exclamó: "Al diablo esos záncajos!..."
y sin ganas empezó su comida".
(Y.S., P.C., p. 260)

[Viaje de placer]

"mientras la señorita con donaire
levanta sus muslos por el aire,
lo rodean sombras de amor,
avizora el horizonte y trasiega licor". (expresiones vulgares)
(Y. S., P.C., p. 261)

Sin embargo, la última intencionalidad del poeta moderno no es simplemente la incorporación del lenguaje cotidiano al lenguaje poético, sino el llegar a usar un lenguaje más emocional, más natural⁹⁶⁴. A este respecto en 1942 Seferis decía:

"Quiero sólo hablar con sencillez, que se me de esta/gracia

⁹⁶⁴ Véase: SEFERIS, Y., *Diálogo sobre la poesía*, op. cit., pp. 12, 17 y ss; es imprescindible señalar que la poesía para Jiménez y Seferis es 1) "el arte que tiene como único medio de expresión la palabra"; 2) el arte en que se utiliza la lengua cotidiana "en *sentido emotivo*". Según observa J.A. Moreno Jurado, en el fondo de la teoría poética de Seferis, impregnada por las ideas de I.A. Richards, "subyace la dicotomía entre lo denotativo y lo connotativo, que tanto atrajo a las escuchas posteriores de lingüística, y el uso del lenguaje poético, como frontera de lo "sorpresivo" definido por Jakobson.

Y es que hemos cargado de tanta música. Nuestra canción
 Que poco a poco se va a pique
 Y hemos recargado tanto nuestro arte que los ropes
 Acabaron por devorar su rostro
 Ya es tiempo que digamos lo poco que tenemos que decir
 Pues mañana nuestra alma se hace a la vela"
 (Y.S., P.C., p. 168)

Seferis por un lado nos confirma que puede existir en la elección de un determinado léxico una cierta intencionalidad de "hablar el poeta "con sencillez"⁹⁶⁵. Así pues, recurriendo a la teoría de G. Mounin diremos que "il existe bien des "valeurs particulières" du langage qui renseignent l'auditeur sur le locuteur, sa personnalité, son groupe social, son origine géographique, son état psychologique au moment de l'énoncé"⁹⁶⁶. Estos "valores particulares" que conforman la categoría *connotación* han sido inventariados de forma plural según G. Mounin tienen diversas denominaciones: "Valores suplementarios", "informaciones adicionales" o "propiedades adicionales de signos", "valores emocionales" como en Weinreich, en Juan Ramón Jiménez y en Yorgos Seferis, valores "yo-cognitivos", "evocativos", "expresivos", "sugestivos", "comunicativos"⁹⁶⁷, etc. En el siguiente aforismo Juan Ramón nos dice que el primer "valor particular" de un poeta auténtico tiene que ser, en una época de crisis de las creencias humanas, la "fe en la belleza"⁹⁶⁸. No es extraño que

"Hoy día, sin fe en nada, se duda de la poesía esencial como se duda de dios; no me refiero subraya- a un dios colectivo, un dios individual. Y esta duda, la única duda que es una enfermedad, contraria a veces a los mejores mismos"⁹⁶⁹.

Los ejemplos anteriormente citados nos muestran la estrecha relación entre la connotación y la estilística; los siguientes nos revelarán su dimensión semántica. Cuando Juan Ramón Jiménez afirma "un poeta es un creyente en dios bello"⁹⁷⁰ nos da con su definición el sentido denotativo del término poeta, es decir, su valor informativo-referencial.

Y. Seferis escribe en *El Rey de Asine*:

⁹⁶⁵ Véase: SEFERIS, Y., *Domikés*, tomo A, pp. 268-319, es decir su ensayo sobre *Erotokritos*; BEATON, R., *George Seferis*, *op. cit.*, p. 13 y ss; Según observa Beaton "Poetic language ideally, according to Seferis should have the power to create what it names; and although this claim must be regarded as a profound wish rather than as an objective statement of fact, it nonetheless explains how and why Seferis believed that the language of poetry is different from any other kind of language".

⁹⁶⁶ Cfr. *Les problèmes théoriques de la traduction*, *op. cit.*, p. 166.

⁹⁶⁷ MOUNIN, G., *Ibidem*, Cfr. además KERBRAT-ORECCHIONI, C., *La connotation*, *op. cit.*, pp. 90-92.

⁹⁶⁸ Véase: *Ideología II*, p. 9. Cfr. además: BLASCO, PASCUAL, F.J., *Poética de Juan Ramón*, *op. cit.*, pp. 144-145 y 226-238, y JIMÉNEZ, J.R., *Antología poética*, *op. cit.*, p. 324 en que leemos: "En otro lugar he hablado ya de la concepción juanramoniana del arte como instrumento capaz de actuar enriquecedoramente sobre la realidad en una doble dirección: construyendo sobre la realidad objetiva una realidad de orden superior, la realidad de los valores y de los significados"; LAFARGUE, C., *La valeur littéraire. Figuration littéraire et usages sociaux des fictions*, Ed. Fayard, París, 1983.

⁹⁶⁹ Véase: *Ideología II*, *op. cit.*, p. 9.

⁹⁷⁰ *Ibidem*.

"El poeta, un vacío"
(Y.S., P.C., p. 158)

Observamos que mediante una aposición se establece una identificación que añade al valor informativo- referencia al otro tipo de valor ligado a la subjetividad del locutor. Así, para Seferis, el significado del término poeta se ve enriquecido connotativamente por "vacío".

Veamos, en seguida, con mayor detalle otro ejemplo perteneciente al poema "Helena" del *Diario de A Bordo, III* (Colección de poemas dedicada a las gentes de Chipre):

"Rruiseñor cantarín,
una noche así, en las orillas de Prote
las cautivas espartanas te escucharon
y alzaron su lamento."
(Y.S., P.C., p. 195)

En el primer verso el poeta ha realizado una identificación entre el rruiseñor y el *cantarín* (*poetarís*). Ambas palabras aquí tienen un mismo referente extra-lingüístico. Si observamos la definición propuesta por *el Diccionario de la lengua española*.

Rruiseñor: s/m, Ave de plumaje pardo rojizo, que destaca por la belleza de su canto.

Cantarín: Adj, persona aficionada al canto.

resulta imposible afirmar: [El] rruiseñor [es un] cantarín. *Rruiseñor* y *cantarín* tienen referentes distintos. Sin embargo, la acepción del término rruiseñor del diccionario español recurre al principio de la definición aristotélica "por genus proximum et differentian specificam"⁹⁷¹ principio que nos permite afirmar que el diccionario nos propone un significado denotativo.

En resumidas cuentas, la identificación establecida por Y. Seferis entre los términos *rruiseñor* y *cantarín* (y por J. R. Jiménez en parecidos ejemplos) nos permite afirmar que el significado denotativo de rruiseñor se ve enriquecido por otro significado que llamaremos connotativo. A este respecto Kerbrat-Orecchini dice que en una estructura "*x est y*"; como en el caso de nuestros ejemplos, "le signifie" de connotación "c'est le réseau complexe des valeurs sémantiques de *y* qui se géffent sur le contenu dénotatif de *x*"⁹⁷².

Tras este breve análisis en torno al binomio denotación y connotación vamos a ver algunas cuestiones de gran importancia con respecto al proceso comunicativo en el que se produce la metáfora.

⁹⁷¹ Véase: IMPS, P., "Au senil de la lexicologie" en *Cahiers de Lexicologie*, 2, 1960, p. 12.

⁹⁷² Cfr. KERBRAT-ORECCHIONI, C., *La connotation*, op. cit., p. 154.

4.- *Comunicación poética, fuerza cognitiva de la metáfora y traducción de la poesía*

El proceso comunicativo en el que se produce la metáfora requiere la existencia de dos factores: de un emisor-poeta y de un receptor-lector o destinatario. Esto conlleva como ya hemos señalado dos procesos inversos: el proceso de *codificación* del poema-mensaje y su descodificación- interpretación, independientemente del poema (escrito o pronunciado) y de la forma del poema (*poema lírico, poema en prosa o calígrama*)⁹⁷³. Entonces, hablamos de un *mecanismo de comunicación*, en el que el poema considerado como mensaje se produce, se envía y se recibe y, lo más importante, se supone que se entiende en la lectura o descodificación. En un tal proceso, según Grice, tiene importancia la categoría o *el principio de cooperación* (que opera en sentido positivo y negativo, es decir, "en presencia y "ausencia", independientemente de las valoraciones al respecto). Para Grice, el propósito del mensaje poético suple la falta de entendimiento aparente⁹⁷⁴. Tanto el poeta-emisor como el lector- destinatario colaboran en el entendimiento del poema-mensaje. Ya se hizo una referencia a las "colaboraciones" de T.S. Eliot y Y. Seferis en *Tierra Baldía* y en *El Zorzal* respectivamente (donde los poetas ofrecieron notas para ayudar a sus lectores a comprender mejor sus poemas). Grice llama "implicature" el hecho de entender el mensaje; es decir, habla del nivel de lo implicado o estructura de implicación, frente a la explicación (nivel de lo explicado o estructura oracional propiamente dicha)⁹⁷⁵. Así, en el verso juanramoniano

"El placer ignoto...

.....

...es una Diadema de áureas resplandores".

Lo explicado es la oración en sí y lo implicado es la metáfora, es decir, la dimensión secundaria de lo explicado. En el marco de la teoría de Grice la comunicación se entiende como una producción o como un intercambio de actitudes (lo que ratifica el nombre de principio de cooperación)⁹⁷⁶. Estas actitudes derivan de fines a veces divergentes pero en general ha de haber un propósito común, una coordinación del poeta y del lector en el contexto para que haya comunicación y entendimiento del poema. En este intercambio de actitudes, según T.S. Eliot y Y. Seferis, juega un papel importante el "Background" del lector, su conocimiento enciclopédico que facilita el entendimiento del acto de habla poética, su nivel de enunciado (ejemplos: los poemas "dificiles" de K.P. Kavafis y del mismo Eliot).

⁹⁷³ Véase: JESPERSON, O, *Mankind, Nation and Individual from a Linguistic Point of View*, Oslo, 1925, p. 97.

⁹⁷⁴ Véase los siguientes estudios de H.P. GRICE: I) "Notes on Logic and Conversation" en P. Cole and J.L. Morgan (Eds.), *Syntax and Semantics*, 3. *Speech acts*, Academic Press, Nueva York, pp. 41-58; "Further notes on logic and conversation" en P. Cole, ed., *Syntax and semantics*, 9. *Pragmatics*, Academic Press, Nueva York, pp. 113-127; "Meaning" en *The Philosophical Review*, 66, (1957): 377-388.

⁹⁷⁵ Cfr. GRICE, H.P., *Studies in the way of words*, Harvard University Press, Cambridge, 1989, pp. 10-40 y ss.

⁹⁷⁶ La interpretación pragmática de las metáforas se ha hecho de acuerdo con los planteamientos de H.P. Grice y J.R. Searle que son clásicos ya en la filosofía contemporánea del lenguaje. Véase: GRICE, H.P., "Logic and conversation" en H.P. Grice, *op. cit.*, pp. 22-40.

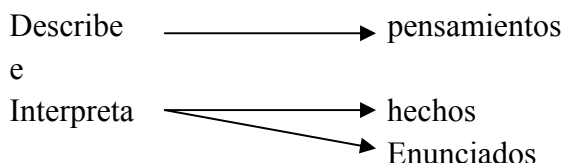
Todo depende, pues, en el proceso comunicativo de la poesía, de una "preparación" y "competencia comunicativa" que posibilite el entendimiento del poema-mensaje⁹⁷⁷. Sin embargo:

"Hay quienes, en lo que se llama explicación de textos, toman la poesía, para "explicarla" como una ciencia[...]. Fe, amor, poesía no se explican. Lo que hay que hacer" es facilitar esta "competencia comunicativa" y "cultivar a los que no están preparados para que lleguen por su cuenta a sentirlos. Y detenerse a tiempo. Lo más difícil de la explicación poética"⁹⁷⁸.

En lo que respecta al proceso metafórico, ya hemos dicho, que no es más que el desarrollo de esas capacidades. Según D. Sperber y D. Wilson, el enunciado metafórico de por sí posee un nivel interpretativo y comunicativo determinado: "Entendemos -escriben- que todo enunciado es una expresión interpretativa de un pensamiento del hablante"⁹⁷⁹. El énfasis de la explicación de la metáfora "no se ha de situar pues en sus casos más alambicados, como la metáfora común que se encuentra en la frontera con lo literal, o según hemos visto, indistinguible de lo convencional". Las explicaciones de la metáfora poética "no pueden consistir sino en una explicación o extensión de la teoría cognitiva de la metáfora". Considerando la literalidad como "un caso límite de las relaciones de *representación* que unen el lenguaje y el pensamiento"⁹⁸⁰, Sperber y Wilson parten de una concepción "netamente representacionista" del lenguaje. En resumidas cuentas su teoría se articula del modo siguiente:

1. El lenguaje *figura* ante todo el pensamiento de quien lo utiliza; esa figuración es de una determinada clase, puesto que ejerce la función de mediar doblemente entre el lenguaje y la realidad.
2. En la poesía y la literatura, el lenguaje *interpreta* el pensamiento del autor y por otro *informa* de él (en virtud de la relación de similaridad). El lenguaje interpreta el pensamiento y éste, a su vez, puede representar el mundo de la realidad (el hecho). La representación es *descriptiva* y *representativa*⁹⁸¹.

Aplicando el esquema que nos ofrece la teoría de la relevancia, podríamos decir que el poema *Espacio* representa e interpreta el pensamiento Juanramoniano (sus ideas), es decir,



⁹⁷⁷ Véase: SPERBER, D. y WILSON, D., *Relevance Communication and cognition*, B. Blackwel (ed.), Oxford, 1986, pp. 230-233.

⁹⁷⁸ Cfr. JIMÉNEZ, J.R. *Ideología II*, op. cit., p. 7.

⁹⁷⁹ Véase: SPERBER, D. y WILSON, D., *Relevance*, op.cit., p. 74 y ss.

⁹⁸⁰ Cfr. BUSTOS, E. DE., *La metáfora*, op. cit., p. 171.

⁹⁸¹ Véase: BUSTOS, E. DE., *Op. cit.*, pp. 172-173.

El hecho de que el pensamiento poético en *Espacio* pueda mantener dos relaciones distintas de *representación* es fruto de su *flexibilidad*. La *flexibilidad* del lenguaje poético del poema *Espacio* consiste en su adaptación al lenguaje cotidiano, es decir, en el hecho de que no sólo pueda representar diferentes clases de objetos (estados de cosas, enunciados, otros pensamientos como el pensamiento de Shelley, de Carlyle, de Keats, etc.) sino de que también pueda convertirse en su propio objeto, representando pensamientos. En general, se puede afirmar que las metáforas de *Espacio interpretan* el pensamiento juanramoniano que puede ser complejo en algunos casos; se utilizan porque alcanzan mayores *efectos contextuales* que las correspondientes referencias literales cuando éstas son precisables o determinables⁹⁸². Las metáforas propiamente poéticas constituyen según Sperber y Wilson un *caso más* de la ya mencionada utilización cotidiana de las metáforas. En ellas la responsabilidad y libertad del auditorio en la interpretación de la metáfora es prácticamente total⁹⁸³. La diferencia entre la metáfora poética o "viva", la metáfora "muerta" y la "hipérbole" y la "ironía" es una diferenciación "en el grado de fortaleza de la implicaturas correspondientes", es decir, "de la estabilidad con la que podemos extraer conclusiones a partir de un conocimiento culturalmente compartido"⁹⁸⁴. En resumen, para los dos autores:

1. "Una metáfora creativa buena es concretamente aquella en la que se retienen y comprenden unos ciertos efectos contextuales muy débilmente implicados por el hablante".
2. La metáfora es objeto de interpretación como el resultado de diversos procedimientos de comunicación verbal⁹⁸⁵.

Explicando su teoría, A. Pilkington afirmó que la interpretación de la metáfora literaria depende del "principio de pertinencia" y no precisa "principios especiales de explicación". El principio de pertinencia trata de poner en contacto todos los elementos que posibilitan la comunicación poética⁹⁸⁶. La teoría de Sperber y Wilson nos da la posibilidad de considerar el

⁹⁸² Véase: los siguientes estudios sobre *Espacio*: VÁZQUEZ MEDEL, M., *Semiótica de la intertextualidad: análisis del poema "Espacio" de Juan Ramón Jiménez*. Tesis de Grado. Universidad de Sevilla, 1990, pp. 14-20 y ss; ALBORNOZ, A. DE., "Espacio" en *Historia y Crítica de la Literatura Española*, Tomo VII; *Epoca contemporánea 1914-1939*, Ed. Crítica, Barcelona, 1984, pp. 196-200; DIAZ DE CASTRO, F.J.; "Espacio como culminación de la poética de Juan Ramón Jiménez en *Juan Ramón Jiménez. Poesía total y obra en marcha*, Anthropos-Universidad de Málaga, Barcelona, 1991, pp. 265-287.

⁹⁸³ SPERBER y WILSON, *Relevance*, *op. cit.*, p. 236.

⁹⁸⁴ Cfr. BUSTOS, E. DE., *La metáfora*, *op. cit.*, p. 183; CHAMIZO DOMÍNGUEZ, P.J., *Metáfora y conocimiento*, *op. cit.*, pp. 45-53.

⁹⁸⁵ Cfr. *Relevance...*, *op. cit.*, pp. 236-37; STEEN, G., "Metaphor and literary comprehension: Towards a discourse theory of metaphor in literature", *Poetics*, 18 (1989): 113-114.

⁹⁸⁶ Véase: PILKINGTON, A. "A relevance theoretic view of metaphor" *Parlance. The Journal of the Poetics and Linguistics Association*, vol 2, nº 2, (1990): 102-117; La pertinencia "es la propiedad que permite a un elemento lingüístico... asegurar una función distinta, oponiéndose a las otras unidades del mismo nivel". En el análisis estilístico un elemento es "pertinente" cuando sirve "para connotar un mensaje", de modo que sea posible "comprender la forma específica del texto gracias a aquel factor característico". No siempre la iteración de un elemento constituye una garantía de su pertenencia. En *Espacio* de J.R. Jiménez y en *El Zorzal* de Y. Seferis la insistencia sobre las *palabras sustancia, fuga y luz*, respectivamente, es señal de sus pertenencias en las estructuras de ambos textos. También lo es en los mismos textos, la frecuencia de algunos fonemas que forman con otras correlaciones contrapuestas.

contexto en su relación con el enunciado metafórico, con el significado o con el ámbito cultural. En definitiva; la relación entre el pensamiento del poeta y su representación verbal, en la forma proposicional del enunciado, es la que provoca la intención metafórica, teniendo en cuenta que es necesaria su interpretación. No cabe duda, de que el estudio del discurso metafórico resulta ser muchas veces complejo en su significado puesto que depende de intenciones, representaciones e interpretaciones diferentes⁹⁸⁷. En un texto como el siguiente de Juan Ramón:

"Se va la noche, negro toro

-Plena carne de luto, de espanto y de misterio-
que ha bramado terrible, inmensamente,
al temor sudoroso de todos los caídos;
y el día viene, niño fresco,
pidiendo confianza, amor y risa..."

o incluso en una de sus metáforas siempre encontraremos unos elementos que califican a esa metáfora en la lengua castellana; sin embargo, al pasar a otra lengua como el neogriego, creemos que una serie de elementos se pueden perder (e incluso la metáfora). Entonces, si en castellano hablamos de la *noche* relacionada con el *toro*, es muy probable que sus usos metafóricos sean de un nivel interpretativo distinto en neogriego o en ruso (lenguas en las que existe el término equivalente pero cuya cultura carece de semanas grandes, de corridas, y desconoce en los periódicos las crónicas taurinas). Como han señalado W. Dilthey, E. Cassirer, las realidades culturales en las diversas épocas y países mantienen unos *índices interpretativos* sutiles, que tienen como resultado variar con mucho las representaciones simbólicas y alegóricas así como los entendimientos metafóricos⁹⁸⁸. Igual puede decirse de la lengua chipriota, donde la palabra *poiitaris* utilizada metafóricamente por Seferis y traducida por Pedro Badenas de la Peña como *cantarín*, pertenece también a un ámbito cultural postmedieval determinado; y cuyo uso y evocación provoca un discurso metafórico de difícil comprensión en castellano. Pues no cabe duda de que siempre, en la traducción de la poesía, habrá un riesgo, el riesgo, *el dilema del traductor*, que tendrá que buscar un estilo determinado, una opción y rechazar a la vez otra⁹⁸⁹. Nosotros, como traductores de la poesía juanramoniana, hemos visto que el problema se agudiza en muchos de sus versos en los que los significados tienen una carga de referencia mayor (en cuanto al significado propiamente lingüístico, *denotación*, y a lo extralingüístico, *connotación* -términos ya discutidos en las páginas anteriores-)⁹⁹⁰. A este respecto hay que pensar también en lo referente a los usos léxicos en castellano y en neogriego, lo que añade mayor dificultad. Sin embargo, la primera

⁹⁸⁷ Véase a este respecto los siguientes estudios: MIALI, D.S. (Ed.), *Metaphor: Problems and Perspectives*, Humanities Press, Atlantic Highlands, 1982, pág. 6-12, 22-27 y ss.

⁹⁸⁸ Véase. CASSIRER, E., *Language and Myth*, op. cit., pp. 100-115; DILTHEY, W., *Poetry and Experience*, op. cit., pp. 6, 7, 54, 199-200.

⁹⁸⁹ Véase a este respecto: WHORF, B.L., *Language, thought and reality*, ed. by J.B. Carroll, Cambridge, Mass.: The Massachusetts Institute of Technology Press, 1970 (Versión española: *Lenguaje, pensamiento y realidad*, Barcelona: Seix Barral, 1971), 1956, pp. 214-215.

⁹⁹⁰ Sobre la problemática actual de la traducción, pueden verse también: ORTEGA Y GASSET, J., "Miseria y esplendor de la traducción" (1937), *Obras Completas*, op. cit., Vol. V, pp. 434-444.

dificultad con que el traductor neogriego de J. R. Jimenez y el equivalente español de Y. Seferis se encuentran recae en el estilo o los estilos de sus poesías (la particular "rebeldía" de cada poeta y autor). Por tanto, parece utópico creer que dos vocablos, símbolos o enunciados metafóricos, pertenecientes a dos idiomas y que el diccionario y el talante del traductor nos dan como traducción uno del otro, se refieren exactamente a los mismos objetos o experiencias vividas. Formadas las lenguas en ambientes culturales y paisajes diferentes (y a partir de experiencias vitales distintas), es natural su incongruencia. Cada lengua, como nos dijo W. Von Humbolt, meditando *Sobre la diversidad de la estructura del lenguaje humano*, posee algo único: su "forma interna"⁹⁹¹. Es falso, pues, suponer que la lengua neogriega de Chipre llama *poittaris* a lo mismo que el español llama *cantarín*; sin embargo, el diccionario que utilizó Pedro Badenas nos dice que *poittaris* significa *cantarín*. El problema, pues, con la "miseria de la traducción"⁹⁹² no se resuelve.

Nosotros defendemos la siguiente idea juanramoniana -que el poeta escribió reflexionando sobre la traducción:

"Nuestro léxico de traducción puede y debe ser distinto del de los creadores. En la traducción cabe todo esfuerzo necesario para hermanar dos lenguas, innecesario cuando se trata de la propia sólo. Porque no hay que olvidar que *traducir* es *interpretar*, no hablar"⁹⁹³.

Por un lado, pues, el traductor de la poesía y de sus metáforas tiene que ser un buen intérprete, es decir, un poeta puesto que, "el poeta es un traductor que interpreta; mejor o peor, según su...con la lengua de la boca la del corazón"⁹⁹⁴ -y por otro, conocer bien que "Traducir, estudiar, leer" es "tiempo perdido" para quien sabe "¡pasar, contemplar, meditar, crear!"⁹⁹⁵. La miseria del traductor que se acerca a la poesía juanramoniana alcanza su punto culminante a la hora de afrontar el silencio de la lengua poética. La incongruencia de las dos lenguas (castellano y neogriego) alcanza también a sus respectivos silencios: lo que el español calla, por consabido, por inefable, el neogriego necesita hacerlo explícito, decirlo, para lograr una

⁹⁹¹ Cfr. HUMBOLDT, W. VON, *Sobre la diversidad de la estructura del lenguaje humano*, *op. cit.*, pp. 62-72 y 115-125; Según observa Ortega (en "Miseria y esplendor de la traducción", *op. cit.*, pp. 435-436) el escritor "ha usado la lengua nativa con un prodigioso tacto, logrando dos cosas que parece imposible conectar: ser inteligente, sin más, y a la vez modificar el uso ordinario del idioma. Esta doble operación es más difícil de ejecutar que andar por la cuerda floja. ¿Cómo podemos exigirla de los traductores corrientes?"

⁹⁹² Véase: ORTEGA Y GASSET, J., "Miseria y esplendor de la traducción", *op. cit.*, pp. 434-444; Según Y. Seferis la traducción y la lectura, en cuanto camino por hacer, siempre abierto, son dos actividades creativas y poéticas. El traductor (dada "su miseria") y el lector, por tanto, se perfilan como creadores, como poetas. Cfr. SEFERIS, Y., *Metagrafés*, Lesji, Atenas, 1980, pp. 227-236, *epímetro* de Y. Yiatromanolákis.

⁹⁹³ Véase: JIMÉNEZ, J.R., *Ideología II*, *op. cit.*, p. 5; PÉREZ ROMERO, C.; *Juan Ramón Jiménez Traductor de Shakespeare*, Ed. de la Fundación Juan Ramón Jiménez al cuidado de Luis Manuel de la Prada, Huelva, Moguer, 1999, pp. 17-84 y ss.

⁹⁹⁴ Véase: GARCÍA YEBRA, V., *Traducción y enriquecimiento de la lengua del traductor*. Discurso de ingreso en la Real Academia de la Lengua Española, Condor, Madrid, 1985, pp. 6-15 y ss.

⁹⁹⁵ Véase: PORTER, D., "Psychoanalysis and the Task of the translator", *MLN. Comparative Literature*, The John Hopkins Press, 104, 5, December, (1989): 1066-1084.

comprensión "exacta" del texto poético; es claro que lo mismo sucede y a la inversa. Por eso, J. R. Jimenez dice que:

"El arte es, por naturaleza,
silencioso"⁹⁹⁶.

coincidiendo con Ortega, que se refiere a la necesidad de "traducir el silencio" porque:

"Cada lengua es una ecuación diferente entre manifestaciones silencios". Cada pueblo, pues, "calla unas cosas para poder decir otras. Porque todo sería indecible. De aquí la enorme dificultad de la traducción: en ella se trata de decir en un idioma precisamente lo que este idioma tiende a silenciar. Pero, a la vez, se entrevé lo que traducir puede tener de magnífica empresa: la revelación de los secretos mutuos que pueblos y épocas guardan recíprocamente y que tanto contribuyen a su dispersión y hostilidad; en suma, una audaz integración de la humanidad"⁹⁹⁷.

La traducción, pues, es para Ortega, así como para Jiménez y Seferis, no el movimiento consistente del traductor en traer un poema o una obra original a la lengua del lector, sino un proceso contrario que saca al lector de sí llevándole a la lengua del poeta. Por eso "no es un doble del texto original"; y por supuesto, "no debe querer ser la obra misma con léxico distinto"⁹⁹⁸. Si aceptamos la idea orteguiana de que "la traducción no es la obra, sino un camino hacia la obra"⁹⁹⁹ es porque creemos como traductores que la traducción es un género literario aparte, distinto de los demás, con sus normas y finalidades propias. Leer y traducir - aunque desde un punto de vista romántico- es "tiempo perdido"- es también la otra cara de la escritura. Leer y traducir son dos cosas distintas que se perfilan como verdaderas, tareas que se proyectan al infinito en ese intento- lo mismo de misterioso que la escritura de la poesía- de dar al texto poético una comprensión interpretativa y una forma adecuada. Esto, según Ortega y Seferis, confiere a los esfuerzos del *consciente traductor* y a los del *suficiente lector* una dimensión ética y estética que los pone en relación con los tres imperativos kantianos o con el *sentido deportivo* de la vida y de la existencia¹⁰⁰⁰. Lo maravilloso de estas tareas consiste en el hecho de que ese esfuerzo *gratuito* eleva la vida espiritual por encima de sus miserias, haciendo de ella lo que Verveyen y Ortega llamaban *la vida noble*¹⁰⁰¹. La traducción, es decir, la interpretación de la poesía juanramoniana, en cuanto camino por hacer, será siempre *un camino abierto* para nosotros, es decir una tarea y actividad creativa y poética. Sin embargo, la exploración estilística de los textos juanramonianos y seferianos que definen lo no literal y lo inesperado como rasgo característico del poeta auténtico, es

⁹⁹⁶ Véase: JIMÉNEZ, J.R., *Ideología II*, op. cit., p. 106.

⁹⁹⁷ ORTEGA Y GASSET, J. "Misericordia y esplendor de la traducción", op. cit., p. 444.

⁹⁹⁸ ORTEGA Y GASSET, J. *Ibidem*, p. 494; Cfr. también CANO, J.L., "Ortega y la poesía". En CANO, J.L., *Historia y Poesía*. Barcelona: Anthropos, 1992, pp. 175-189;.

⁹⁹⁹ Cfr. ORTEGA Y GASSET, J., op. cit., p. 449.

¹⁰⁰⁰ Véase: ORTEGA Y GASSET, J., "Misericordia y esplendor de la traducción", op. cit., pp. 434-436 y ss; *¿Qué es la filosofía?* Obras completas, VII, p. 318; "Comentario al "Banquete de Platón", Obras completas, IX, 751-762.

¹⁰⁰¹ Cfr. ORRINGER, N.R., *Ortega y sus fuentes germánicas*, op. cit., pp. 140 y ss.

fundamental para realizar con efectividad una traducción "suficiente"¹⁰⁰². La duda de los teóricos que examinan los problemas que surgen en torno a los procesos de *la metaforización* y *la traducción* es dada. Algunos hablan de la "intraducibilidad" de las palabras y las metáforas, relacionándola con cuestiones lingüísticas, funcionales, culturales, etc, como J.C. Catford¹⁰⁰³. Otros, como R. de Beaugrande, creen que los poetas atribuyen a algunas palabras una variedad de funciones "que son tanto no literales como no esperadas"¹⁰⁰⁴. Nosotros creemos con W. Von Humbolt y W. Dilthey que las diferencias culturales y de las experiencias vividas son algo que en los actuales estudios lingüísticos deben tenerse en cuenta, bien desde una perspectiva crítico-interpretativa, bien en un acercamiento sociolingüístico y "literatrológico" de la poesía o en un análisis de índole semántica y pragmática a la vez, como el nuestro.

En el examen de las metáforas juanramonianas y seferianas resultará revelador que las traducciones (y estudios) en español y en neogriego muestren un cierto grado de "duda peregrina" o de falta de acuerdo en determinados enunciados y usos metafóricos, bien sean éstos heredados de la tradición o metáforas *nuevas* (creativas). El grado de desacuerdo que muestran las traducciones de los enunciados metafóricos (juanramonianos y seferianos) constituye por un lado la llamada "miseria de la traducción" y por otro lado el *polyptijon* del nivel comunicativo que se puede ver en los diversos grados de la implicación que hay en la metáfora poética¹⁰⁰⁵. Esa calidad interpretativa, múltiple en las diversas traducciones, demuestra la calidad propia y la fuerza de la metáfora poética que puede metamorfosearse pasando del neogriego al español y viceversa, que puede variar de uno a otro traductor en su interpretación-traducción-creación. Esto nos condujo a reflexionar sobre la realidad cultural de una misma metáfora que es multidimensional. Es, pues, evidente que la variedad de traducciones o interpretaciones de un mismo poema como *Espacio* o *El Zorzal* y las distintas posibilidades de entendimiento de sus enunciados metafóricos, hacen de la metáfora un problema sin solución; un problema cuyo *frangestellung* y cuyas soluciones no son unilaterales ni únicas, pero que hallan en esta miseria y paradoja de la traducción su propia identidad, lo que la relaciona con ese ámbito metapoético que sobrepasa no sólo los límites formales de los enunciados más literales sino también los límites de las dos lenguas en paralelo aquí examinadas (del español y del neogriego). Para nosotros, el hecho de que la metáfora (traducida o no) "presenta un problema que cada lector"¹⁰⁰⁶, traductor o investigador, "ha de resolver por sí solo" es la demostración del principio o de la "ley" que hay en el mundo de la poesía universal. Las lenguas, las culturas, las voces poéticas difieren,

¹⁰⁰² Véase: SEFERIS, Y., *Domikés*, tomo B, p. 19. Los siguientes estudios tienen como objeto la relación de Seferis (como traductor) con la tradición clásica; Véase: CUTUZIS, N., "Chronique poétique. De Pindare a Seferis on Séferis et la fidelité", *Bull analyt de bibliogr.* Hell. XI (Atenas, 1951), pp. 19-42; PONTANI, F.M., "Euripide Ateniese", *Dionisio* (1962): 58-62; MASTRODIMITRIS, P., "I arjea parádosis stin piisi tu Y. Seferi" *Neollinika*, tom. A; Atenas, 1975, pp. 152-170; MARCHESILLI, L., "Echi dei Pragici Greci nell'opera di Seferis", *Dionisio* (Jan. Diciem. 1966): 99-113; BENEDETTI, E. "Poesía e pensiero della Grecia Classica nell'opera di Giorgio Seferis" *Omaggio a Seferis*, (Padroa 1970): 27- 143; JOVANNY, R., "Séferis tu la Grèce antique", *Rev. De études grec*, XCI (1978): 123-148; FERENTINU, A., "O Esjilos stin piisitu Seferi", 1976. IAKOV, P., "Sjolastikes simiósisis ya tin arjelogia tu Seferi", *EEFSPZ IZ'* (1978): 123-148.

¹⁰⁰³ Véase: CATFORD, J.C. *A linguistic theory of translation*, op. cit., pp. 93-103.

¹⁰⁰⁴ Véase: BEAUGRENDE, R. DE., *Factors in a theory of poetic translating*, op. cit., p. 68.

¹⁰⁰⁵ CHICHARRO CHAMORRO, A. *Sociocriticism*, op. cit., pp. 23-39.

¹⁰⁰⁶ Véase: BONTEKOE, R., "The Function of metaphor", op. cit., pp. 225-226.

constituyendo la armonía total de la vida íntima del universo y la metáfora poética o creativa se tambalea sin caerse y se sirve de interpretaciones interdisciplinarias y de diversos acercamientos interpretativos del lenguaje poético moderno y de sus funciones¹⁰⁰⁷, como se verá en el siguiente apartado.

¹⁰⁰⁷ Véase: LAKOFF, G. y TURNER, M., *Ibidem*, pp. 67-72; SACKS, S. (Ed.), *On Metaphor*, Chicago: Chicago Univ. Press, 1977, pp. 10 y ss; CHICHARRO CHAMORRO, A., "EN la luz negra y radiante: Poética, tipología metafórica y simbolización surrealistas en poemas de Rafael Múgica, de Gabriel Celaya" en *La Metáfora en la poesía Española (1885-1936)*, Ed. Alfar, Sevilla, 1997, pp. 141, 146, 151, 155-156.

5.- Las funciones del lenguaje y la función poética

Jakobson, al completar la teoría de Bühler, distinguió tres funciones más. En resumidas cuentas a cada uno de los referentes o factores constitutivos señalados anteriormente corresponde, según los dos autores, una función determinada¹⁰⁰⁸. En el siguiente esquema derivado de la teoría de Bühler todo signo actualizado (mensaje) implica además de la presencia de un *emisor* y de un receptor la de *objetos y relaciones* (referentes). Las *funciones* son las relaciones determinadas que se establecen entre el mensaje y cada uno de tres elementos. Como se ve, R. Jakobson no solo alteró la denominación de las tres funciones de Bühler (llamándolas *referencial, emotiva y conativa* en lugar de *representativa, expresiva y apelativa*, respectivamente), sino que añadió otras tres, *la poética, la fática y la metalingüística*¹⁰⁰⁹:

Referente: Emisor	Referente: Contexto Función: Referencial	Referente: Receptor
Función: Emotiva	Referente: Mensaje Función: Poética	Función: Conativa
	Referente: Mensaje Función: Poética	
	Referente: Contacto Función: Fática	
	Referente: Código Función: Metalingüística	

Las siguientes observaciones nos ayudan a comprender el cuadro:

1. La función que contraen Mensaje y Contexto (referente) es la función referencial (designativa o representativa en K. Bühler).
2. La que se establece entre Mensaje y Emisor es la función emotiva (expresiva en Bühler), término "algo impropio", según algunos autores, ya que el discurso "informa no sólo acerca de las emociones del emisor, sino en general, de sus actitudes¹⁰¹⁰.
3. A la función entre Mensaje y receptor, Jakobson la denomina función conativa.
4. La función fática- término utilizado por Malinowski. Es aquella que tiene como finalidad la de iniciar, mantener o concluir la comunicación.

¹⁰⁰⁸ Para Jakobson el lenguaje es un "haz" de funciones, es decir, "no... una simple acumulación, sino una jerarquía de funciones"; Cfr. *Ensayos de lingüística general, op. cit.*, pág. 17.

¹⁰⁰⁹ JAKOBSON, R., "Linguistique et poétique" en *Essais de linguistique générale*, Ed. De Minuit, París, 1970, pp. 213 y ss, "Le metalangage d' Aragon", op. cit., pp. 79-84.

¹⁰¹⁰ Cfr. GÓMEZ REDONDO, F., *La crítica literaria del siglo XX, op. cit.*, pp. 153-165.

5. La relación que se establece entre mensaje y código determina la función metalingüística (se da en aquellos mensajes que tienen como objeto el código). En todas estas funciones subyace la relación mensaje-poema/elemento de comunicación (emisor, receptor, contexto, código, contacto)¹⁰¹¹.
6. Jakobson cree que el lenguaje realiza una función poética cuando el mensaje se orienta hacia sí mismo. Como veremos en las siguientes páginas, esta función "no encaja con las otras" y por eso requiere un comentario específico¹⁰¹².
7. Según Bühler, todas estas funciones "son solidarias con cualquier mensaje, de modo que se ejercen todas a la vez"; no hay una función "aislada" sino "un verdadero "paquete de funciones"¹⁰¹³. El lenguaje pues como "haz de funciones" no es "una simple acumulación" sino "una jerarquía de funciones"¹⁰¹⁴. Cabe, pues, aquí la afirmación de que las distinciones que se establecen entre los mensajes son el resultado de la presencia ordenada de las diferentes funciones de lenguaje y por eso "tiene mucha importancia saber cuál es la función primaria y cuál es la secundaria"¹⁰¹⁵. Según Jakobson el predominio de una sobre otra lo establece el *emisor*¹⁰¹⁶. Pasando por lo alto la discusión en torno a otros criterios acerca de la teoría de las funciones del lenguaje que cuestionan la terminología empleada por el lingüista ruso, nosotros defendemos la idea de que en todo discurso existe una función incuestionable, la *referencial* y otras secundarias como la *emotiva*, la *poética*, etc. Pues, no cabe duda de que la única función que no puede omitirse en el discurso es la función referencial (designataria o interpretativa según Bühler)¹⁰¹⁷. Sin embargo, al hablar alguien de función básica no hay que hacerlo en el sentido de función dominante. En la poesía y la crítica literaria basta con tomar el ejemplo del signo-poema o del mensaje poético para comprenderlo e interpretarlo¹⁰¹⁸. Este abarca todas las funciones y sobre todo la función dominante, que es la *función poética*.

¹⁰¹¹ Véase: MOUNIN, G., *La littérature et ses technocraties*, Casterman, París, 1978, pp. 53-61 y "Les fonctions du langage" en *Word*, 23, 1-2-3, Part, I, 1968, pág. 400 y ss.

¹⁰¹² Cfr. MARTÍNEZ, J.A., *op. cit.*, pág. 131.

¹⁰¹³ Cfr. *Teoría del lenguaje*, *op. cit.*, pp. 69-75 y ss; JAKOBSON, R., *Essais de linguistique generale*, *op. cit.*, pp. 29-31.

¹⁰¹⁴ JAKOBSON, R., *Ensayos de lingüística general*, *op. cit.*, p. 17.

¹⁰¹⁵ *Ibidem*.

¹⁰¹⁶ Véase: JAKOBSON, R., *Ensayos...*, *op. cit.*, pp. 17 y ss.

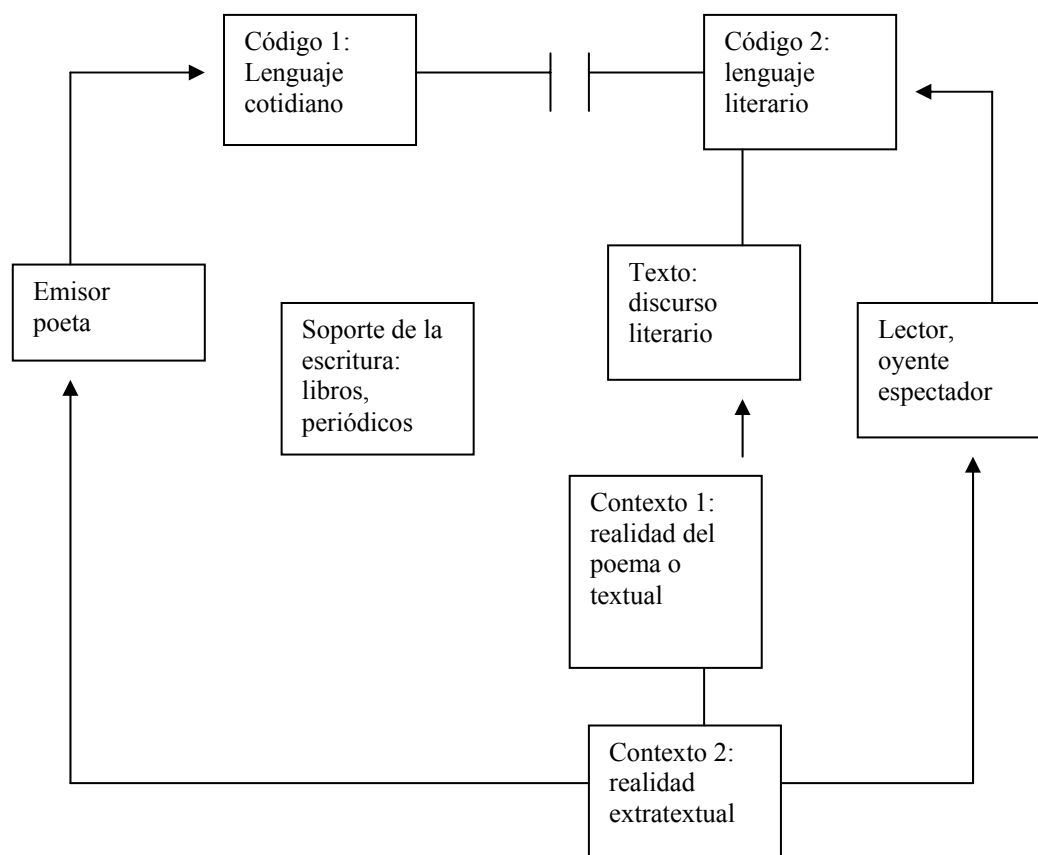
¹⁰¹⁷ Guirard (*La semiología*, Ed. Siglo XXI, Barcelona, 1972, pág. 12) señala que "la base de toda comunicación" es "la función referencial. Sin embargo, la clasificación de funciones de Bühler y de Jakobson "se basa en una clarificación de referentes". Según observa J.A. Martínez, (Cfr. *Propiedades*, *op. cit.*, pp. 138-139) "por ello, la función básica es la designativa, de la que los demás son simples variedades".

¹⁰¹⁸ Véase: REIS, C., *Fundamentos y técnicas del análisis literario*, *op. cit.*, pp. 33-35, 262 y ss.

6.- La función poética

Según R. Jakobson la orientación del mensaje sobre sí mismo, en su propia forma, constituye la *función poética* del lenguaje. Esta función se distingue de las otras porque el mensaje -en lugar de orientarse hacia los otros factores constitutivos o referentes (emisor, receptor, código, contexto y contexto)- se centra en sí mismo. Así pues, la llamada *función poética* "en principio, podría definirse como la función que explica cómo ese mensaje se articula para llamar (de acuerdo con unos precisos recursos) la atención sobre sí mismo" o "cómo el mensaje se convierte en construcción formal, dotada de una valoración definitiva"¹⁰¹⁹.

En la siguiente figura- que es el resultado de la aplicación al esquema de la comunicación jakobsiano de los distintos factores determinados en su ejecución literaria- observamos que la función poética marca el tránsito del "lenguaje literario" al "discurso formal literario"¹⁰²⁰.



¹⁰¹⁹ Véase: GÓMEZ REDONDO, F., *El lenguaje literario*, op. cit., p. 33; JAKOBSON, R., *Ensayos de lingüística general*, op. cit., pp. 19-25, 369; BÜHLER, K., *Teoría del lenguaje*, op. cit., pp. 48-50; LÁZARO CARRETER, F., "Función poética y verso libre" en *Estudios de poética (La obra en sí)*, Taurus, Madrid, 1979, pp. 51-62 y 63-73; MARTÍNEZ, J.A., *Propiedades ...*, op. cit., p. 142.

¹⁰²⁰ Cfr. GÓMEZ REDONDO, F., *El lenguaje literario*, op. cit., p. 31.

El debate actual en torno a la llamada *función poética* parte de las siguientes preguntas:

- I. ¿Cómo opera esta *función poética*?
- II. ¿Está de acuerdo, o no, con los hechos?
- III. ¿Si el término *función poética* lo interpretamos como función por la que el mensaje se designa a sí mismo, resulta ser (o no) adecuado a los hechos?
- IV. ¿Qué significa atraer la atención sobre sí mismo?
- V. El discurso poético se designa a sí mismo, es él su propio referente o no?
- VI. ¿El texto poético es un texto sin referente, es decir, no designa ninguna cosa?¹⁰²¹.

Para algunos teóricos, el poema considerado como *texto* "no tiene una función especial, sino que en él se ejerce, de modo relevante y exacerbado, alguna o algunas de las otras funciones citadas"¹⁰²².

J. Cohen opina, como T.S. Eliot, que la *función poética* es una función *emotiva y expresiva*; sin embargo no nos da una explicación de qué emoción se trata (si es del emisor-poeta o del lector u oyente). De igual modo, Ferraté afirma que "el poema suscita la imaginación de una *emoción determinada*" y añade que "esta emoción es lo designado"¹⁰²³. Sapir opina que la literatura o el arte es "una expresión de extraordinaria significación" y su carácter enigmático consiste en que no sabemos exactamente lo que es¹⁰²⁴.

Para otros autores, el poema "no ejerce una sola función específica, sino varias a la vez, frente al lenguaje ordinario en que siempre domina la función representativa, cognitiva o conceptual"¹⁰²⁵. Así, por ejemplo, C. Bousoño en su trabajo *Teoría de la expresión poética*, distinguiendo entre lenguaje literario y ordinario, considera primaria la función *emotiva o expresiva* del poema (inexistente o menguada en la lengua ordinaria)¹⁰²⁶. Lo mismo hace D. Alonso. Ambos autores hablan como J.R. Jiménez y Y. Seferis de un componente especial: *los valores sensoriales*, a los que tradicionalmente no se les ha asignado función lingüística ninguna. D. Alonso opina que el significado del poema es:

¹⁰²¹ Véase: TODOROV, T., *Literatura y significación*, Ed. Planeta, Barcelona, 1971, pp. 234-235; FERRATE, J., *Dinámica de la poesía*, Seix-Barral, Barcelona, 1968, pp. 88,155-160, 184; ALONSO, D., *Poesía Española: ensayo de métodos y límites estilísticos*, Gredos, Madrid, 1952, pp. 604-610; BOUSOÑO, C., *Teoría de la expresión poética*, op. cit., Vol. II, pp. 134 y ss.

¹⁰²² Cfr. MARTÍNEZ, J.A., *Propiedades...*, op. cit., p. 144.

¹⁰²³ FERRATE, J., *Op. cit.*, p. 88.

¹⁰²⁴ Cfr. *El lenguaje*, FCE, México, 1954, pp. 250-251.

¹⁰²⁵ ALONSO, D., *Op. cit.*, pp. 602-603.

¹⁰²⁶ Cfr. *Teoría de la expresión poética*, op. cit., Vol. I, pp. 23-24, 38-43, 52-54, 61-64 y ss y Vol. II, pp. 34-35, 59-62 y ss.

1. Una entidad psíquica y
2. Una "representación" de la realidad¹⁰²⁷.

Como dicha entidad, el significado comprende:

1. Diferencias de la realidad humana individualizadoras y recibidas por parte del lector u oyente *sensorialmente*.
2. La adscripción a un género operada intelectual o teóricamente.
3. La actitud del poeta-hablante ante esa realidad descargada efectivamente.

D. Alonso subraya el carácter comunicativo de la poesía y cree que el lenguaje poético tiene un grado de intensidad mayor que el lenguaje cotidiano. El autor habla de la *función imaginativa* de la poesía señalando que por medio de esta función y los recursos que la sustentan el lenguaje poético intensifica "representaciones sensoriales (auditivas, visuales, etc.)". Resulta muy interesante para nuestro trabajo su idea de que hay, por un lado, "imágenes del significado" (metáfora, hipérbole, comparaciones,...) y por otro "imágenes del significante" (ritmo, rima, aliteraciones, hipérbaton, ...) ¹⁰²⁸. Todavía Ferraté dice que el poema "en conjunto" es "un signo" cuyo denotado "es la propia connotación del signo" entendiendo por *connotación* el conjunto de "valores representativos, expresivos y conativos" del mensaje ¹⁰²⁹. A este respecto J.R. Jiménez afirma de forma parecida, que el poema "es sólo pensamiento o sentimiento *representados*. Un sentimiento o un pensamiento sin representación verbal no existen y su forma es precisamente su representación" ¹⁰³⁰. La poesía o "le chant d'Orphée" lo que comunica "con un grado de intensidad mayor que el lenguaje cotidiano es "el silencio misterioso y expresivo" del hombre y del mundo" ¹⁰³¹. La atención del hombre *sobre sí mismo* y la articulación intencional de sus mensajes poéticos para el llamamiento de la atención sobre sí mismo son cosas equivalentes y subrayan el carácter autoreflexivo, constructivo y valorativo del lenguaje poético. Sin embargo, el misterio mismo de la creación poética no se resuelve. Al decir Jakobson que "la función poética proyecta el principio de equivalencia del eje de selección al eje de combinación" señalando que "la

¹⁰²⁷ Cfr. ALONSO, D., *Op. cit.*, pp. 602-610; BOUSOÑO, C., *Op. cit.*, Vol. I, pp. 21,139,191, y Vol. II, pp. 105-107, 127-128, 163-164 y ss.

¹⁰²⁸ ALONSO, D., *Op. cit.*, pp. 609.

¹⁰²⁹ Cfr. FERRATE, J., *Op. cit.*, pp. 383-390, MARTÍNEZ, J.A., *Propiedades...*, *op. cit.*, pp. 144-145.

¹⁰³⁰ Véase: JIMÉNEZ, J.R., *Ideología II*, *op. cit.*, p. 3; Cfr. también, ZIA, L., "Ideario estético de Juan Ramón Jiménez", *Poética*, año I, núm. 1. *La Plata* (Argentina), 1973, pp. 15-29; BO, C., *La poesía con Juan Ramón*, Firenze, Ediz. Di R, voluzione, 1941, pp. 14-21 y ss; CESARE, G.B. DE., *Specchio nell'ombra* (Un itinerario di Juan Ramón Jiménez). Roma, Bulzoni Editore, 1978, pp. 12-20, 25-30 y ss; DIAZ-PLAJA, G., *Juan Ramón Jiménez en su poesía*, Aguilar, Madrid, 1958, pp. 16-20, 30-40 y ss; FIGUEIRA, G., *Juan Ramón Jiménez, poeta de lo ineficaz*, Montevideo, Bibl. Alfar, 1948, pp. 24-30 y ss; GÓMEZ REDONDO, F., *Juan Ramón Jiménez: Teoría de una poética*. Alcalá de Henares: Univ. de Alcalá de Henares, 1996, pp. 23-36.

¹⁰³¹ Véase: *Ideología II*, *op. cit.*, p. 6; SCHONBERG, J.L. *Juan Ramón Jiménez on le chant d'Orphée*, Ed. de la Baconnière, Neuchâtel (Suiza), 1961, pp. 4-12, 22-30 y ss; VALERO, V., *La poesía de Juan Ramón Jiménez*, Ed. Andros, Barcelona, 1988, pp. 10-30 y ss; AMIGO, M.L., "Esencia realizante del fenómeno poético según el pensamiento juanramoniano", *Actas Congreso Internacional Conmemorativo de J.R.J.*, Huelva, Diputación Provincial, 1983, pp. 125-130.

equivalencia pasa a ser un recurso constitutivo de la secuencia", hizo las cosas más complicadas¹⁰³² a la hora de ver la equivalencia. Si aceptamos su definición, sus explicaciones y las de otros autores (que intentaron descodificar su definición) conviene tener claro en qué consisten el *eje de selección* y de la *combinación* a fin de comprender el carácter operativo de esta particular función.

En cada acto comunicativo, pues, "se utilizan los ejes de *selección* y de *combinación*, con la particularidad de que una vez usados se olvidan"¹⁰³³, es decir, en cada frase se realizan selecciones y combinaciones sin más pretensión¹⁰³⁴. Sin embargo, el lenguaje literario es totalmente diferente del lenguaje ordinario. En la definición de Jakobson "la función poética proyecta el principio de equivalencia del eje de selección sobre el eje de combinación" La categoría "principio de equivalencia" significa que el poeta-emisor no olvida ni las selecciones que ha efectuado para transmitir su mensaje ni las combinaciones sintagmáticas, sino que vuelve -como Juan Ramón Jiménez en *Espacio*- otra vez sobre esos paradigmas, sobre esos sintagmas, a fin de absorber por completo las posibilidades expresivas que una palabra o una frase dada, como "Los dioses no tuvieron más sustancia que yo", puedan llegar a tener. Piénsese, pues, en poemas como *Espacio* y *El Zorzal* que es donde actúa, de manera más eficaz, "la llamada función poética". El verso anterior, que es el verso inicial de este magnífico poema en prosa, representa un hallazgo inesperado. El poeta de Moguer, movido por un "impulso interior"¹⁰³⁵ o exterior, es asaltado bruscamente por una o dos palabras ("dioses", "sustancia") en las que reposan significados que parecen adecuados con una *emoción* o un *sentimiento*, que, de repente, se hace comprensible por el yo lírico y verificable; esa palabra ("dioses" o "sustancia") se incorpora a una serie que supone un ahondamiento en la conciencia del poeta. El verso anterior, pues, o el siguiente: -"No soy presente sólo, sino *fuga raudal* de cabo a fin-"¹⁰³⁶. Resultado final de esas relaciones imprevistas, no cae en el olvido¹⁰³⁷, como ocurre en los actos comunicativos cotidianos o normales, porque el poeta-emisor lo sigue utilizando "como referencia" para ordenar las restantes operaciones léxicas y combinaciones sintagmáticas; entonces, sólo entonces, "sale del plano del *lenguaje representativo* para penetrar en ese misterioso reducto del *lenguaje literario*"- recuérdese la figura anterior- cuyos rasgos y recursos (como la metáfora de *fuga raudal*) le permitirán "profundizar de manera más eficaz en los valores" que intencionalmente el poeta busca transmitir con el texto-poema que está creando. Esto es el significado de la frase "proyectar el principio de equivalencia"¹⁰³⁸. Es decir, el poeta a la hora de escribir tiene siempre en cuenta:

I. El campo semántico o morfológico elegido.

¹⁰³² Véase: JAKOBSON, R., *Ensayos de lingüística genral*, op. cit., pp. 360-369.

¹⁰³³ JAKOBSON, R., *Ibidem*; LÁZARO CARRETER, F., *Estudios de poética*, op. cit., pp. 51-62.

¹⁰³⁴ Cfr. MARTÍNEZ, J.A., *Propiedades...*, op. cit., pp. 140 y ss; RIFFATERE, M., *Essais de stylistique structurale*, op. cit., p. 148.

¹⁰³⁵ Véase: JIMÉNEZ, J.R., *Ideología (1897-1957)*, op. cit., pág. 394; GÓMEZ REDONDO, F., *El lenguaje literario*, op. cit., pág. 55; Cfr. también DOMÍNGUEZ REY, A., *El signo poético*, Playor, Madrid, 1987, pp. 12 y ss; SÁNCHEZ ROMELADO, A., "Ideología (1897-1954)..." en *Juan Ramón Jiménez: Poesía total y obre en marcha*, op. cit., pp. 174-183.

¹⁰³⁶ Cfr. "Espacio" en *Antología poética*, Ed. de J. Blasco, op. cit., pp. 367-368.

¹⁰³⁷ Cfr. GÓMEZ REDONDO, F., *La crítica literaria del siglo XX*, op. cit., p. 15.

¹⁰³⁸ Véase: JAKOBSON, R., *Ensayos...*, op. cit., p. 360.

- II. La construcción oracional prevista (esto se ve hoy en la intencionalidad posmoderna de escribir Sonetos "postmodernos") y
- III. El volver necesario sobre esos elementos para la construcción de un discurso *textual* en función de esas selecciones y combinaciones.

Las indicaciones "la orientación (*Einstellung*) hacia el mensaje como tal, el mensaje por el mensaje", "la puesta de relieve del mensaje en sí mismo", pueden interpretarse como el hecho de dar preeminencia a la forma en detrimento del contenido por medio de recursos morfológicos, fónicos, sintácticos y semánticos¹⁰³⁹. Pueden comprobarse estas ideas con los siguientes poemas. El primero es un poema de Juan Ramón Jiménez perteneciente a *La estación total*:

Renaceré yo

Renaceré yo *piedra*,
y aún te amaré mujer a ti

Renaceré yo *viento*,
y aún te amaré mujer a ti

Renaceré yo *ola*,
y aún te amaré mujer a ti

Renaceré yo *fuego*,
y aún te amaré mujer a ti

Renaceré yo *hombre*,
y aún te amaré mujer a ti

(A.P. de J.B., pág. 348)

Como puede verse, en primer lugar, estos versos atraen la atención del lector-oyente-receptor del "mensaje" no tan por su contenido, cuanto por sus características formales. Jiménez y Seferis no siempre ironizan sobre los recursos formales y los excesos de índole "surrealista" en poesía¹⁰⁴⁰; sólo con leer sus ensayos de poética o las notas y prefacios de sus libros nos daremos cuenta de la importancia que les dan. Podríamos hablar en el caso del

¹⁰³⁹ Comentando estos aspectos enmarca Pozuelo Yvancos (*Del Formalismo a la Neorretórica*, Madrid, Taurus, 1988, pág. 48): "Es en este contexto donde debe entenderse el término de función. Por ello cuando Jakobson habla de "orientación hacia" (*Einstellung*) no se está refiriendo a "designación de" sino a predominancia de en la estructura verbal de algunos mensajes el factor predominante es el propio mensaje en cuanto tal. Eso quiere decir función".

¹⁰⁴⁰ Véase: BOUSOÑO, C., *Superrealismo poético y simbolización*, Ed. Gredos, Madrid, 1973, pp. 238-240, 242-244, 266-267, 275-279; GICOVATE, B., "La ironía de Juan Ramón Jiménez: ¿orgullo o tristeza?" en *Actas de IV Congreso Internacional de Hispanistas*, Ed. de Eugenio de Bustos Tovat. Universidad de Salamanca, Salamanca, 1982, pp. 641-647; SEFERIS, Y., *Dokimés*, tomo A, pp. 51, 85, 91, 470, 476-477 y tomo B, p. 11.

andaluz universal de un persistente esfuerzo por conseguir una *adecuación dialéctica* entre *forma y contenido*¹⁰⁴¹. A este respecto, él mismo dice en los siguientes aforismos:

1. "La forma no existe por sí misma, es sólo pensamiento o sentimiento representados. Un sentimiento o un pensamiento sin representación verbal no existen y su forma es precisamente su representación. Pero de *la forma sólo se debe hablar cuando sobra*, cuando la forma de que se habla *es más de lo que necesita el pensamiento o el sentimiento* que se ha querido esperar, que es excesivo o es desnudar".
2. "*El dibujo ha de pesar* porque es *la expresión visual* de la materia; *el color ha de flotar* porque es *la expresión visual* de la luz".
3. "Luz y ritmo: no calor, luz. No línea, ritmo".
4. "Quien quiera ser universal ha de ser sintético".
5. "*La arquitectura* [del poema] *debe ser* tal que en los días más tristes de la naturaleza conserve su prestigio; ser natural- la naturaleza"¹⁰⁴².

Esta visión de la poesía intimista que "se ofrece a quienes de una u otra manera puedan salvar la altura" nos permite señalar, por un lado con Juan Ramón, los riesgos que entraña todo exceso formalista, y por otro lado, afirmar con Y. Seferis y con R. Jakobson, que en el poema *Renaceré yo*, "la función poética proyecta el principio de la equivalencia del eje de selección al eje de combinación"¹⁰⁴³.

Meditando sobre "las dificultades de la poética jakobsoniana", G. Mounin en 1990 señalaba que podemos entender por equivalencia "la répétition, la récurrence (de phonèmes, d'accents, de mètres, de mots, de structures grammaticales, etc.)" subrayando que "la projection de ces équivalences paradigmatiques (un comparé avec tous ses comparants par exemple) se fait sur le plan syntagmatique (comme dans l'énoncé La terre est bleu comme une orange)"¹⁰⁴⁴. Este famoso verso de P. Éluard- citado por Mounin- nos servirá para comprender cómo actúa en el nivel profundo el mecanismo enigmático de *selección* y de *combinación* descrito por el formalista ruso. En el poema juanramoniano *Renaceré yo* observamos que los términos dispuestos *verticalmente* configuran los ejes de *selección* o *equivalencia* y los

¹⁰⁴¹ Véase: WILCOX, J.C., "Etapa histórica y transformación estilística en Juan Ramón Jiménez", *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, núm. 4, Madrid. Fundación Universitaria Española, 1982, pp. 277-278.

¹⁰⁴² Véase: JIMÉNEZ, J.R., *Ideología II*, *op. cit.*, pp. 3-13 y ss; SIEBENMANN, G., *Los estilos poéticos en España desde 1900*, Ed. Gredos, Madrid, 1973, pp. 160-161 y ss.

¹⁰⁴³ Véase: JAKOBSON, R., *Ensayos de lingüística general*, *op. cit.*, pág. 360; Cfr. también CHICHARRO CHAMORRO, A., "Una carta de Juan Ramón Jiménez sobre la cuestión poeta/público" en *Criatura afortunada, Estudios sobre la obra de Juan Ramón Jiménez*, Univ. de Granada, Departamento de literatura española, 1981, pp. 51-52.

¹⁰⁴⁴ MOUNIN, G., "Les difficultés de la poétique jakobsonienne", *op. cit.*, pp. 64-65.

términos dispuestos horizontalmente indican los ejes de *combinación*. El locutor puede permutar los términos correspondientes al eje de selección sin que cambie el sentido del poema:

Renaceré yo fuego
Ola
Viento
Piedra

A continuación podemos establecer la serie de enunciados en los cuales empleamos los términos que nos remiten al proceso del yo lírico:

Renaceré yo piedra
Viento
Ola
Fuego

Al proyectar "el principio de equivalencia del eje de selección sobre el eje de combinación", el lector-intérprete puede obtener el verso juanramoniano

Renaceré yo hombre

que resulta ser para nosotros, en palabras de Mounin, una frase "équationnelle"¹⁰⁴⁵. Naturalmente, el poeta de Moguer habría podido elegir otros términos, pero intuimos fácilmente que la selección realizada por él no ha sido totalmente libre. Los términos o símbolos "piedra", "viento", "ola", "fuego" nos remiten a fuerzas telúricas, vitales y amorosas que son metáforas que expresan "la estación total" y la "realidad invisible" del poeta-amante (que es una realidad vital)¹⁰⁴⁶. En efecto, los poetas como Jiménez y Seferis en el momento de escoger una palabra deben tener presente una serie de consideraciones formales (metro, rima, ritmo)¹⁰⁴⁷ que repercuten en la frase poética con el propósito de originar sobre el eje de combinación una variedad de equivalencias que pueden ser fónicas, segmentales, rítmicas y simbólicas (con lo cual se ve sensiblemente afectada la transmisión del "mensaje"). Estas ideas pueden también comprobarse en el siguiente poema de Yorgos Seferis perteneciente a *Tres Poemas Secretos*¹⁰⁴⁸:

¹⁰⁴⁵ Véase: MOUNIN, G., *Op. cit.*, p. 65.

¹⁰⁴⁶ Véase a este respecto los siguientes estudios: I) MARIN, N., "De Machado a Juan Ramón Jiménez: la percepción de la realidad" en *Criatura afortunada, op. cit.*, pp. 111-125; II) GÓMEZ REDONDO, F., *Juan Ramón Jiménez. Teoría de una poética, op. cit.*, pp. 127-136; III) ALLEN, RUPERT C., "Juan Ramón and the world Tree: a symbological analysis of Mysticism in the Poetry of Juan Ramón Jiménez". *Revista Hispánica Moderna*, 35 (Oct.-dic. 1969): 306-322.

¹⁰⁴⁷ Véase en paralelo. 1) PRAT, I., *Estudios sobre poesía contemporánea*, Taurus, Madrid, 1982, pp. 81 y ss; ALFONSO SEGURA, C., *De poética en verso: Juan Ramón Jiménez*, Univ. de Sevilla, 1996, pp. 33-44 y ss; SÁNCHEZ TRIGUEROS, A., "Noticia de una investigación sobre animal de fondo" en *Juan Ramón Jiménez. Poesía total y obra en marcha, op. cit.*, pp. 320-322; JIMÉNEZ, J.R., *Política poética, op. cit.*, pp. 243-250.

¹⁰⁴⁸ Véase: PAPA ZANASOPULOS, 2, "Ta "Tria kryfá piímata" su Seferi", *art. cit.*, en *Perigrifi*, pp 113-118; PAPA GEORGIU, K., *Simiósis pánosta "Tria kryfá piímata" tu Y. Seferi, op. cit.*, pp. 120 y ss.

El papel en blanco rígido espejo
solo devuelve lo que eres.

El papel en blanco habla con tu voz,
Tu propia voz
No con la que te agradas;
Tu música es la vida
Esa que has derrochado.
Es posible, si quieres, recuperarla
Si te aferras a eso tan indiferente
Que te echa para atrás
Allí donde te pones en camino.

Has viajado, has visto muchas lunas, muchos soles,
Has tocado muertos y vivos
Has sentido el dolor del muchacho
Y el gemido de la mujer
La amargura del niño aún no maduro-
Lo que has sentido sin fundamento se derrumba
Si no confías en este vacío.
Tal vez halles allí lo que creías perdido:
El brote de la juventud, la zozobra certera de la edad.

Tu vida es lo que has dado
Ese vacío es lo que has dado
Un papel en blanco

(Y.S., P.C., pp. 229-230).

El poema es una *poética de poética*¹⁰⁴⁹; se construye sobre dos ideas básicas, dos "hallazgos" poéticos de enorme intensidad. El poeta, meditando sobre el fenómeno y el enigma de la poesía en los dos primeros versos, mediante el uso de la metáfora del "rígido espejo" intenta traer a la luz de la realidad aquella otra realidad del arte que es a la vez *oculta* y *desnuda*. En los nueve siguientes versos vive "desde dentro" la última verdad de la poesía¹⁰⁵⁰. Estas dos intuiciones se formulan, por tanto, con una muy precisa, intencionalidad *metapoética*, puesto que el devolver del papel en blanco remite a la teoría poética de Seferis o de la "vida interior" y "creadora" presente en toda su poesía madura. El poeta en los dos primeros versos ha elegido una imagen muy precisa y la metáfora del "rígido espejo" transmite ese valor explorado en la oración del objeto indirecto (que es el yo lírico-dramático) de esos mismos versos primeros, en donde destaca la forma verbal "eres", prolongando en un

¹⁰⁴⁹ Véase. KARANDONIS, A., *O piitís Y. Seferi*, op. cit., pp. 239-246.

¹⁰⁵⁰ Véase: KARAGIANNIS, S., "Sekpirikós Seferis" en *Nees Tomés*, núm. 2, (1988): 10-14; DIMIRULIS, D., "O Foverós paflasmos"..., op. cit., pp. 225 y ss.

presente fantástico y pragmático a la vez los elementos que luego se van a explicitar. Los dos primeros y los últimos tres versos completan el significado de las dos "estrofas" que forman la estructura central del poema. Nótese la continua repetición (*epanalipsis*)¹⁰⁵¹ de una serie de *valores léxicos* que remiten a paradigmas o campos semánticos como el del color o del "viaje" - "vida creadora". "El papel en blanco" lleva a las lunas (con sus metáforas comáticas) y a los soles [símbolos eternos de la poesía], por supuesto, como sucede en toda la serie de los *Tres Poemas Secretos*. Hay una intencionalidad en esta *gradación cromática* que el "rígido espejo" de la poesía y de la conciencia metapoética sintetiza "en este vacío" "en blanco". En Seferis el blanco se asocia algunas veces a la idea de la muerte y a la idea de la posible desaparición de la obra que sólo puede salvarse mediante una fe, *a priori* y *a posteriori* confirmada. El poeta está meditando sobre el drama humano y el enigma de la *función poética*¹⁰⁵² después de un regreso final desde esos mundos de la vida ["has viajado... no maduro-"] hacia el mundo interior de la poesía que "sólo devuelve" lo que fue; lo mismo sucede con el campo semántico de los elementos descriptivos de la naturaleza. La metáfora "tu música es la vida" abre una cadena léxica que no se abandona, sino que vuelve a recorrerse para describir, del modo más completo, la escena con el poeta-emisor-creador y "el papel en blanco"- "rígido espejo" que refleja la "vanidad" la alegría y el drama del acto creativo (que es el reflejo del drama humano): "lunas", "soles", "muertos", "vivos", "muchacho", "mujer", "niño" enmarcados por la idea de derrumbamiento que se supera por la afirmación última de una creencia metafísica en la poesía¹⁰⁵³. Recurriendo a la idea de la *equivalencia* de R. Jakobson, conviene afirmar que la *equivalencia*, aquí, *es promovida al rango de procedimiento constitutivo de la secuencia*. Lo que significa, ni más ni menos, la mejor descripción del modo en que un poema juanramoniano o seferiano se construye desde una primera configuración léxica y oracional. En pocas palabras: Seferis- como Jiménez en el poema antes citado- convierte a la *selección paradigmática* y a la *construcción oracional en guías de su voluntad poética*. En el lenguaje poético de Seferis, nada se olvida, todas las palabras "signos" obedecen a precisos sentidos y, por ello, el poeta puede reiterarlos, con otra forma o con otra expresión. (Recuérdese por ejemplo "las versiones" de *Espacio* o del *Zorzal*). No se trata, pues, que el poeta moderno sea incapaz de avanzar en el desarrollo de su pensamiento. Lo que sucede es lo contrario: ha encontrado la expresión exacta, "la expresión feliz" que cuadra los sentimientos o las emociones que quiere analizar, sintetizar en poema y comunicar a sus lectores posibles¹⁰⁵⁴, y entonces, no olvida los elementos de ese hallazgo o recurso expresivo como el hallazgo del *papel en blanco* y vuelve a indagar en ellos, a explorar sus valores semánticos (sus posibilidades organizativas). Poesía y metapoesía coexisten en "El papel en blanco" permitiéndonos decir que cada frase incorpora un nuevo matiz que acentúa cromáticamente el

¹⁰⁵¹ Véase: MARCHESE, A., *Diccionario de retórica, op. cit.*, pp. 128 y 347. La repetición o iteración es uno de los procedimientos retóricos más antiguos que se utilizan por Jiménez y Seferis. Es patente el valor enfático de esta figura en *Espacio* y en el "segundo" Seferis. Cfr. también JULIÁ, M., *El universo...*, *op. cit.*, p. 52.

¹⁰⁵² Véase: GEORGIÁDIS ARNÁKIS, G., "The Tragedy of man in the Poetry of George Seferis" Reprinted from the *Texas Quaterly*, (1964): 55-56.

¹⁰⁵³ Véase: MARONITIS, D.N., *I písi tu Seferi, op. cit.*, pp. 108-109 y ss; ANGELU, A., "I Fórtisi tis leksis stin písi tu Seferi (Dokimi metodú)" *Ironikó '72*, (1972): 16-20.

¹⁰⁵⁴ Véase los siguientes estudios: POLITIS, L., *Enarjía ke katafasi stin písi tu Seferi*, Tesalónica, 1970, pp. 8-16 y ss; PALAMAS, K., "Epistolí ston Seferi ya ti "Stroffí" en *Isagogí stin písi tu Seferi*, Ed. de D. Daskalopoulos, Pan. Ekd. Kritis, Iráklío, 1999, p. 11.

campo semántico del poema. Observese, si no, el poema de Seferis a partir del verso tercero, la oración

"El papel en blanco habla con tu voz, tu propia voz"

Comienza a ser explorada por el poeta, a fin de poseer, de hacer suya la verdad contenida en los términos de los siguientes versos, la verdad oculta de la poesía¹⁰⁵⁵. Todo el poema es una *intepretación*, una *descodificación* del "mensaje como tal" o del "mensaje por el mensaje", del enigma en que consiste la llamada *función poética*. Pero debe considerarse que la *función poética*:

1. Sirve para explicar el valor de la recurrencia que subyace en los procedimientos formales de la retórica o de la métrica modernista.
2. No es una función exclusiva del lenguaje poético (cosa que no limita su valor).¹⁰⁵⁶

Claro es, entonces, que es preciso contar con la voluntad creadora del poeta- y eso es el mensaje del poema *El papel en blanco*. La confianza "en este vacío" implica siempre la existencia de una voluntad creadora y la preocupación por el problema sintético de las relaciones entre *forma* y *contenido*. Ahora bien, un exceso de sumisión a los aspectos formales puede conducirnos a aquello que precisamente Yorgos Seferis denunciaba- criticando la ilusión surrealista¹⁰⁵⁷-. Sin embargo, la imagen poética en Jiménez y Seferis se diferencia mucho de la imagen surrealista¹⁰⁵⁸. La imagen en sus poesías contribuye a desautomatizar el lenguaje produciendo junto con las rupturas formales (metro, ritmo, rima, etc.) un efecto de sorpresa y extrañamiento del que hablaron R. Jakobson y los otros intérpretes del formalismo ruso.

Evidentemente, la siguiente consideración de R. Jakobson choca con la idea de las recurrencias estructurales, las simetrías y los paralelismos y revela la complejidad de la llamada función poética:

"En poesía- escribe el formalista ruso- no sólo la secuencia fonológica sino asimismo cualquier secuencia de una unidad semántica tienden a formar una ecuación. La similitud confiere a la poesía su esencia enteramente simbólica, múltiple, polisemántica, bellamente sugerida por la frase...

¹⁰⁵⁵ Véase: PONTANI, F.M., *Giorgio Seferis, Poesie*. A cura di F.M. Pontani, Milán, 1963, "Note dal testo", pp. 301-338.

¹⁰⁵⁶ Véase: GÓMEZ REDONDO, F., *La crítica literaria del siglo XX*, op. cit., pp. 168-171.

¹⁰⁵⁷ Véase: SEFERIS, Y., *Dokimés*, op. cit., tomo A, pp. 62-63 y ss y tomo B, pp. 11, 168; VAYENAS, N., *O piitís ke o joreutis*, op. cit., pp. 13, 35-36, 56-57 y ss.

¹⁰⁵⁸ Véase los siguientes estudios: I) GULLÓN, R., *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez*, Ed. Losada, Buenos Aires, 1960, pp. 219-228; AZAM, G., *La obra de Juan Ramón Jiménez*, op. cit., pp. 93 y ss; PARAISO DE LEAL, I., "Juan Ramón Jiménez, el iconoclasta (autocrítica de su primera época a través de un poema)", *Explicación de Textos Literarios*, Vol. III-2, 1974-75, pp. 161-165.

Dicho en términos más técnicos, todo elemento secuencial es símil¹⁰⁵⁹.

Así pues, cabe destacar, en el nivel semántico, que las complejas y sutiles *relaciones de equivalencia* que se establecen entre las palabras en la razón poética privilegian, según Jiménez y Seferis, a las imágenes. Sin embargo,

"En poesía no importan nada asonancias ni consonancias por dentro ni por fuera, repeticiones, nada. La importante es la exactitud, la precisión. Que la palabra no turbie, ni entorpezca, ni malogre, en suma la expresión de la emoción, pensamiento, metáfora, sentimiento, lo que sea"¹⁰⁶⁰.

La importancia de la idea jakobsoniana de que "la *función poética* proyecta el principio de equivalencia del eje de selección al eje de combinación"¹⁰⁶¹ no sólo radica en que ésta incide en la *selección paradigmática* y la *combinación sintagmática*, sino que nos permite establecer una relación entre la estructura que deriva de ello y figuras como la metáfora y la metonimia¹⁰⁶².

En los enunciados metafóricos el poeta combina-conscientemente lo hemos visto ya-, a nivel sintagmático, elementos de paradigmas diferentes que, a pesar de mantener una coherencia sintáctica, establecen deliberadas discordancias semánticas.

Veamos esto en los ejemplos siguientes:

"La Carne es el cielo de las Esperanzas..."

(A. P. de J.B., pág. 114)

"Y, gimiendo, las nubes tristes lloran..."

(A. P. de J.B., pág. 118)

"...sol enfermo del otoño..."

(A. P. de J.B., pág. 131)

En los tres versos juanramonianos, las combinaciones sintagmáticas que se originan presentan, en el nivel sintáctico, una coherencia que contrasta con la incoherencia que se da en el nivel semántico. En la combinación *sol enfermo del otoño* el adjetivo *enfermo* es *incompatible* con el sustantivo *sol* desde un punto de vista semántico. También existe una incompatibilidad semántica en la combinación *las nubes tristes lloran*. En efecto, sólo puede

¹⁰⁵⁹ JAKOBSON, R., *Ensayos...*, *op. cit.*, p. 382.

¹⁰⁶⁰ JIMÉNEZ, J.R. *Ideología II*, *op. cit.*, p. 35; Cfr. también ZARDOYA, C., "La técnica metafórica española contemporánea. Juan Ramón Jiménez", *Cuadernos Americanos*, año XX, núm. 3, México, mayo-junio 1961, pp. 363-364.

¹⁰⁶¹ JAKOBSON, R., *op. cit.*, pp. 350 y ss.

¹⁰⁶² Véase: JAKOBSON, R., "Quest for the Essence of Language", *op. cit.*, pp. 345-359.

ser sujeto de *llorar* un ser *animado* y *humano*; *nubes* no es ni animado ni humano. Lo mismo podemos decir también para la combinación del primer verso: se repite esta incompatibilidad semántica en la combinación sintagmática:

"la Carne es el cielo de las Esperanzas".

En resumidas cuentas: en las manifestaciones metafóricas de estos ejemplos se combinan en el nivel sintagmático elementos paradigmáticos no compatibles en el nivel semántico. Esta transgresión, producto de la subjetividad del poeta-locutor, aparece con mayor frecuencia y singularidad en el lenguaje poético de J. R. Jiménez y Y. Seferis.

Puesto que nuestro estudio se circunscribe solamente a sus poesías, iremos examinando en el siguiente apartado algunas ideas básicas respecto al análisis del significado.

1.7.- Lenguaje poético y teoría poética en Seferis

En el acercamiento a la poesía, se llama análisis "al procedimiento o procedimientos que sirven para describir, caracterizar y comprender" un poema "con la finalidad última de dar una valoración crítica de éste"¹⁰⁶³. Ya hemos dicho que el texto-objeto puede ser contemplado desde muy diversos puntos de vista, el predominio de uno o de otros dependerá de la perspectiva metodológica (y aún estética, ideológica o filosófica) que se adopte por parte del crítico-intérprete. Desde unos presupuestos semiológicos, que tengan en cuenta el esquema y la teoría jakobsoniana y que consideren el poema como "texto" "mensaje" en un proceso de comunicación, los semantistas afirman que la más eficiente aproximación de una obra poética es un análisis interno del texto considerado como "macrosigno literario", realizado con procedimientos y fines distintos. El análisis, pues, procede a un "desmontaje" del poema y a la identificación de un modelo "heurístico inmanente", en lo que respecta al sentido, *se descifra*, en *diversos estratos* a través de los retículos del código literario¹⁰⁶⁴. Partiendo de estas consideraciones teóricas y tomando como referencia el modelo fonológico, los semantistas elaboraron diversas ideas con el propósito de descubrir unidades semánticas mínimas que constituyen los significados de los signos. Ya conocemos que los rasgos semánticos pertinentes han recibido distintas denominaciones¹⁰⁶⁵. En 1977 J. Picoche, refiriéndose a las distintas denominaciones señalaba que "la logique oppose le genre prochain aux differences spécifiques; cette distinction correspond à ce que les génétivistes appellent marquer sémantique et différenciateur. D'autres ne font pas cette distinction et n'emploient qu'un seul mot pour tous les traits pertinents sémantiques"¹⁰⁶⁶. Así, Hjelmslev "parle de figures de contenu" y los lingüistas americanos "de components". Pottier y Greimas "de semés"¹⁰⁶⁷. Nosotros hablamos de lenguaje de connotación y además de los *lenguajes de denotación* puesto que en éstas "son *plan du contenu* et de le l'expression est constitué par les plans du contenu et de l'expression d'un langage de dénotation"¹⁰⁶⁸.

También los procedimientos para investigar estos rasgos semánticos presentan denominaciones distintas. Unos hablan de análisis semiótico o sémico, otros de análisis componencial. El análisis que haremos en los siguientes apartados se basará, pues, en una premisa que establece que el significado de un enunciado poético puede analizarse en rasgos distintivos o *semas* de cuya combinatoria deriva el sentido de las palabras. Este tipo de *análisis componencial* a pesar de sus limitaciones, discutidas por G. Leech y otros autores¹⁰⁶⁹, nos permitirá analizar el léxico sirviéndonos de un número reducido de rasgos -muchos de los

¹⁰⁶³ Véase MARCHESE, A. FORRADELLAS, J., *Diccionario de retórica...*, op. cit., pp. 26-27; LÁZARO CARRETER, F., "El poema lírico como signo" en Garrido Gallardo (ed.). *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos*, C.S.I.C., Madrid, 1984.

¹⁰⁶⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁶⁵ Véase: ECO, U., *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Barcelona, Lumen, 1975, pp. 20-30 y ss; REIS, C., *Fundamentos...*, op. cit., pp. 262 y ss; VAN DIJK, T.A., *Por una poética generativa*, Ed. Il Mulino, Bologno, 1976, pp. 40 y ss.

¹⁰⁶⁶ Cfr. *Précis de lexicologie françoise, l'étude et l'enseignement du vocabulaire*, op. cit., pp. 105-106.

¹⁰⁶⁷ *Ibidem*, Cfr. también: HJELMSLEV, L., *Ensayos lingüísticos*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 16-40 y ss; *El lenguaje*, Madrid, Gredos, 1968 y *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1972.

¹⁰⁶⁸ Véase: PRIETO, L.J., *Estudios de lingüística y semiología generales*, México, Nueva Imagen, 1977, pp. 258-259 y *Pertinencia y práctica. Ensayo de semiología*, Barcelona, G. Gili, 1977, pp. 20-50 y ss.

¹⁰⁶⁹ Véase: LEECH, G., *Semántica*, Alianza Editorial, Madrid, 1977, pp. 130-147.

cuales aparecen en el significado de varias palabras comunes en las poesías de J.R. Jiménez y de Y. Seferis.

Partiendo de algunas ideas de E. Buyssens y de Luis Prieto creemos que:

1. "El factor de base que configura un *hecho semiótico* está constituido por la *intención de comunicar*, inherente a todo signo"¹⁰⁷⁰.
2. Es justo el escepticismo de algunos autores en torno al "análisis" sémico o componencial".
3. Es "legítimo" recurrir a él porque es el método que nos permitirá describir el fenómeno de la metáfora y examinarlo semánticamente- añadiendo la perspectiva semántica a la perspectiva crítico interpretativa.

A tenor de lo dicho y antes de proseguir, habrá que precisar los instrumentos terminológicos que adoptamos puesto que la lingüística actual ha establecido una terminología abundante y ambigua algunas veces¹⁰⁷¹. Utilizando la terminología de B. Pottier, en primer lugar, hay que mencionar los términos empleados por él al análisis del contenido semántico de una palabra un *mot*. El autor emplea los siguientes términos: *semema*, *clasema*, *archisemema*, *virtuema*,... Define el *semema* (lé sémemé) como un haz de rasgos semánticos (semas) que se realiza en un lexema; este último término debe concebirse como la expresión léxica de un *semema*¹⁰⁷². El lexema -monema léxico para Martínez, *morfema* para los lingüistas americanos- en el análisis componencial es un "haz de semas", es decir, de unidades semánticas mínimas o rasgos¹⁰⁷³. Pottier denomina al lexema *lexie*. Otros lingüistas, según observa J. Picoche, proponen una distinción terminológica" entre la unidad gráfica que denominan *mot* [ex.: pomme, de, terre, trois mots], pour laquelle ils forgent un nom conventionnel"¹⁰⁷⁴. Así, Martínez habla de "synthème", Guilbert de "unité syntagmatique". Dubuis de "unité phraséologique" y Benveniste de "synapsie"¹⁰⁷⁵. En pocas palabras una *unidad léxica* no se reduce al ámbito de la palabra, es decir, puede ser una unidad de nivel morfosintáctico superior, como los llamados sintagmas fijos que se presentan como un *todo único* de significado. El *archisemema* se define como "l'ensemble des sèmes communs á

¹⁰⁷⁰ Véase sus estudios: BUYSSENS, E., *La communication et l'articulation linguistique*, PUF, París, 1967 y *Le langage et le discours*, Ed. OFF de Publicité, Bruselas, 1943.

¹⁰⁷¹ Véase: COSERIU, E., *Principios de semántica estructural*, Ed. Gredos, Madrid, 1977.

¹⁰⁷² Véase: POTTIER, B., *Recherches sur l'analyse sémantique et linguistique et en traduction mécanique*, Ed. de Univ. de Nancy, Nancy- 1963, pp. 7-10 y ss; Cfr. también *Présentation de la linguistique. Fondements d'une théorie*, Klincksieck, París, 1967, pp. 25-30 y ss.

¹⁰⁷³ Véase: MARCHESE, A. y FORRADELLAS, J., *Diccionario de retórica*, op. cit., pp. 234 y 364-367; MARTINET, A., *Elementos de lingüística general*, Ed. Gredos, Madrid, 1965; *Estudios de sintaxis funcional*, Ed. Gredos, Madrid, 1978; *El lenguaje desde el punto de vista funcional*, Ed. Gredos, Madrid, 1971; *La lingüística. Guía alfabética*, Anagrama, Barcelona, 1972.

¹⁰⁷⁴ Véase: POTTIER, B., *Présentation de la linguistique ...*, op. cit., pp. 26-27. Cfr. también *Théorie et analyse en linguistique*, Hachette, París-1992, pp. 66-68 y ss; GECKELER, H., *Semántica estructural y teoría del campo léxico*, Ed. Gredos, Madrid, 1976, pp. 258 y ss.

¹⁰⁷⁵ Véase: PICOCHÉ, J., *Précis de lexicologie française...*, op. cit., pp. 23 y ss; Cfr. también BENVENISTE, E., *Problèmes de linguistique générale*, I y II, Gallimard, París, 1966 y 1974; DUBOIS, J., *Diccionario de lingüística*, Alianza, Madrid, 1979 y *Grammaire structural du français*, Larousse, París, 1965.

plusieurs sémèmes"¹⁰⁷⁶. Y el *sema* como "le trait sémantique pertinent"¹⁰⁷⁷. El *sema* "como *unidad mínima* de significado no tiene una realización independiente" pero "se actualiza en el área de una configuración semántica", es decir, el *sema* "es un trazo, o rasgo, o componente semántico". Cada palabra o cada "unité syntagmatique" de significado se compone de unidades semánticas fundamentales llamados *semas*; la diferenciación entre *lexemas* se debe a su distinta composición sémica.

El *sema* principal o nuclear permanece - como veremos en seguida- invariable en todos los *lexemas* en que se se realiza; estos *lexemas* variarán de sentido por la presencia de *semas contextuales* o *clasemas*¹⁰⁷⁸. El *clasema* para Pottier es un conjunto de *semas* genérico-connotativos (contextuales para Greimas), es decir, una caracterización "d'appartenance de sémèmes à des classes générales" semantico-funcionales: *animación, continuidad, transitividad*¹⁰⁷⁹. Por ejemplo, en el poema *Automóvil* de Seferis, la palabra *automóvil* se puede describir en forma:

- I. De un conjunto de *semas* específicos ("medio de transporte").
- II. De *semas* genéricos ("medio de transporte veloz"- "por la carretera escapábamos")
- III. De *semas* connotativos ("objeto de prestigio social en la década de los '20).

También Pottier habla de *virtuemas* (*virtuèmes*) definiéndolos así:

"Ensemble des sèmes non-distinctifs, liés a la connaissance particulière d'un individu, d'un groupe, d'une série d'expériences chaque lexie a ainsi un certain nombre de virtualités combinatoires, qu'on pent appeller ses vertuèmes. Ceux-ci peuvent être caractérisés par un indice, très aproximatif, de probabilité"¹⁰⁸⁰.

Así pues, un *semema* lo forman un haz de rasgos genéricos, constantes y denotativos (el *clasema*); un conjunto de *semas* específicos (también constantes y denotativos), llamado *semantema*. El *semantema* es uno de los elementos constituyentes del *semema* (precisamente el que comprende los rasgos específicos que distinguen la unidad de las otras palabras que forman parte de su paradigma); y un conjunto de *semas* variables y connotativas, llamado *virtuema*¹⁰⁸¹.

¹⁰⁷⁶ POTTIER, B., *Présentation de la linguistique*, op. cit., p. 55.

¹⁰⁷⁷ Cfr. POTTIER, B., *Recherches sur l'analyse sémantique en linguistique ...*, op. cit., p. 8.

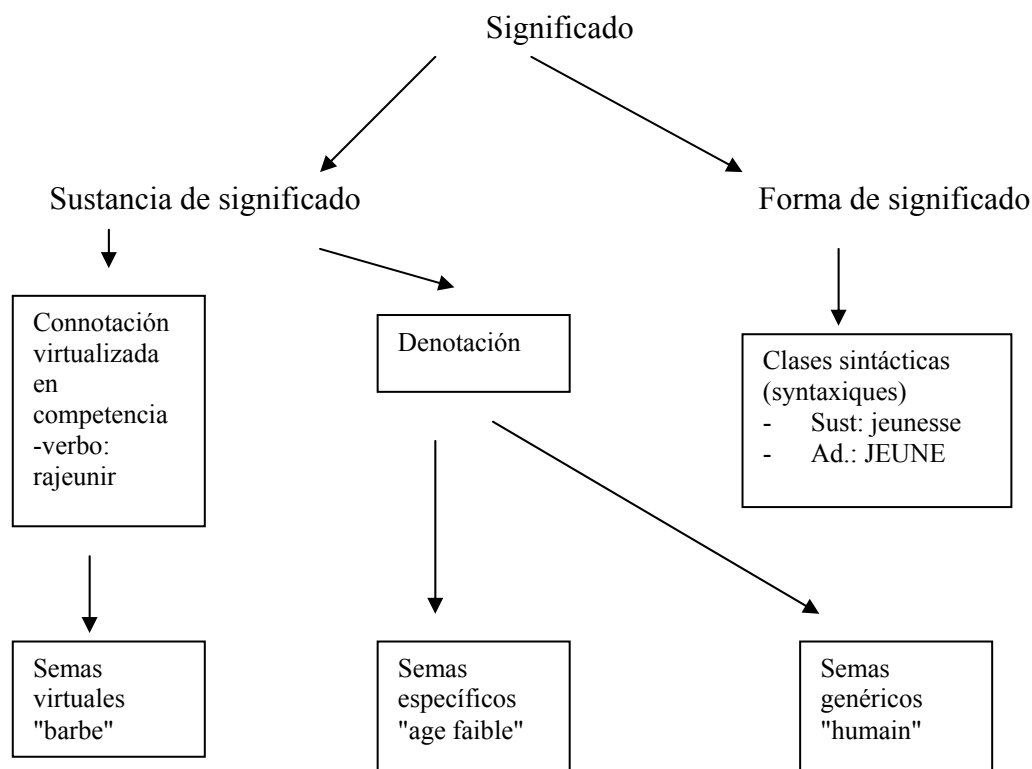
¹⁰⁷⁸ Véase: POTTIER, B., op. cit., p. 8; MARCHESE, A., *Diccionario de retórica ...*, op. cit., p. 364.

¹⁰⁷⁹ Véase: POTTIER, B., "Vers une sémantique moderne" *Travaux de linguistique et de littérature*, TLL, II, núm. 1, Strasbourg, 1964, p. 125.

¹⁰⁸⁰ Cfr. POTTIER, B., "Vers une sémantique moderne", op. cit., pp. 130-131.

¹⁰⁸¹ *Ibidem*.

En la siguiente figura vemos cómo Pottier aplica su análisis al lexema *jeun-*:



Para Pottier la categoría *denotación*:

- I. Implica una conceptualización del referente.
- II. Abarca dos tipos de semas, los genéricos que tienen un valor general y los semas específicos o semantemas.

El *semantema* es uno de los elementos constituyentes del semema, precisamente el que comprende los llamados rasgos específicos que distinguen la unidad de las otras palabras que forman parte de su paradigma. La *connotación* que es "dependente du savoir (cognitif), du vouloir (intentionnel) de l'énonciation, et éventuellement du contexte et de la situation"¹⁰⁸²,

Abarca los virtuematas (semas virtuales), que están estrechamente ligados a la subjetividad, al yo ejecutivo, y, por consiguiente, desempeñan un papel significativo en los procesos metafóricos de la razón poética. Teniendo en cuenta la clasificación que nos propone Pottier, nosotros seguiremos el siguiente método:

1. Al analizar el contenido de un significado determinado, se enumerarán primero los rasgos semánticos más genéricos, a continuación los semas específicos admitidos universalmente por una comunidad cultural de una época determinada, y,

¹⁰⁸² Cfr. POTTIER, B., *Théorie et analyse en linguistique, op. cit.*, pp. 74 y ss.

finalmente, aquellos que se denominan por Pottier semas virtuales y que están estrechamente ligados a la subjetividad de los creadores y relacionados con las vivencias individuales de sus posibles lectores.

2. Recurriendo a la definición del diccionario de la lengua que concibe la palabra como signo lingüístico, intentaremos descomponer su significado en rasgos semánticos.

Así, la definición que nos ofrecen los diccionarios de la siguiente palabra utilizada por J.R. Jiménez y Y. Seferis

Ruiseñor: Ave del orden de las paseriformes, común en España [y Grecia] de unos 16 centímetros de largo desde lo alto de la cola, y unos 28 de envergadura, con plumaje de color pardo rojizo, más oscuro en el lomo y la cabeza que en el color y el pecho y gris claro en el vientre; pico fino, pardusco y tarsos delgados y largos. Es la más celebrada de las aves canoras, se alimenta de insectos y habita en las arboledas y lugares frescos y sombríos.

Como Platres en Chipre:

"No te dejan en Platres dormir los ruiseñores"

Podoroso ruiseñor, tú que en el sosiego de las hojas..."

(Y.S. A.P., p. 134)

nos permite atribuir al significado *ruiseñor* los siguientes semas o rasgos semánticos:

[+ material]

[físico], [-animado], [-humano]

[+ave]

[+paseriforme]

[+ común en España y Grecia]

[+ unos 16 cm. de largo]

[+ unos 28 cm. de envergadura]

[+ plumaje [+ pardo rojizo, más oscuro en el lomo y la cabeza que en la cola y el pecho] [+ gris claro que en el vientre]]

[+ pico fino y pardusco]

[+ tarsos delgados y largos]

[+ la más celebrada de las aves canoras]

[+ alimenta de insectos]

[+ habita en las arboledas y lugares frescos y sombríos]

Los rasgos [+ ave], [+ paseriforme] nos informan sobre las categorías a las que pertenece "ruiseñor"; en cambio los otros rasgos semánticos [+ común en España y Grecia],

[+ plumaje...] [+ pico fino...], etc. son específicos. Los rasgos [+material] [- animado], [- humano] son más genéricos. La distinción que se establece entre genérico y específico sólo tiene sentido cuando se comparan varios significados. A continuación hacemos una relación de los rasgos semánticos clasemáticos -que nos ofrece J.A. Martínez¹⁰⁸³- relación que en lo sucesivo utilizaremos:

[concreto/abstracto]
 [corpóreo-espacial/Incorpóreo-temporal]
 [animado/inanimado]
 [animal/humano]
 [vegetal/mineral]
 [natural/artificial]
 [sólido/líquido/gaseoso]
 [visual/auditivo/táctil/gustativo/olfativo]

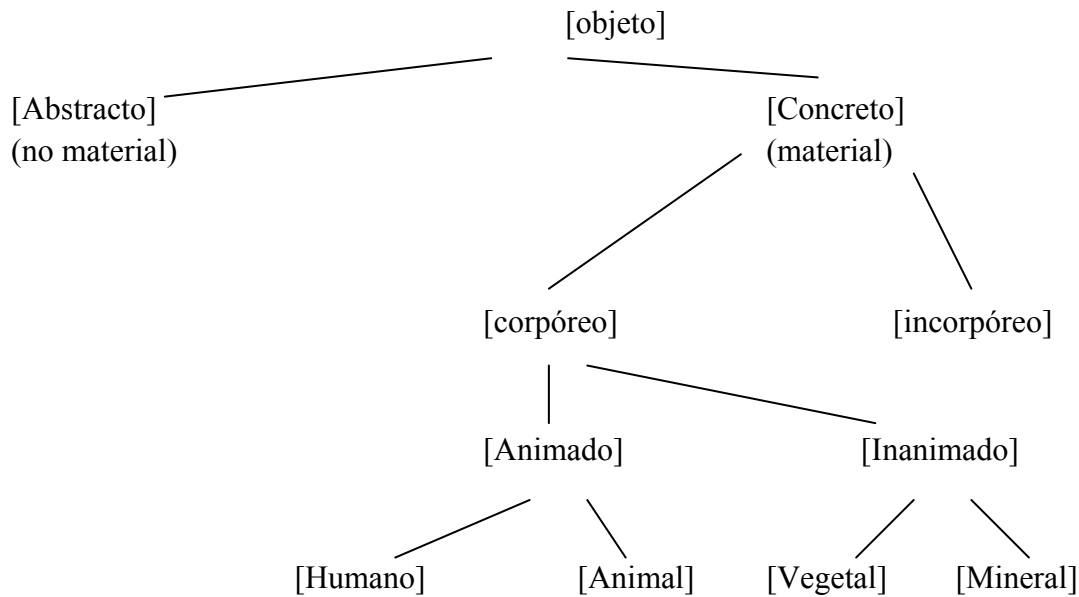
El clasema *concreto* "engloba...todos aquellos lexemas que designan objetos sensorialmente perceptibles; el *abstracto*, en consecuencia, entidades exclusivamente mentales (como p. e.: Ira libertad, tiempo...) o puramente negativas (p. e.: ausencia, silencio...)". El *corpóreo* abarca "todo aquello que se presenta, en la lengua, como dotado de propiedades espaciales"; por el contrario, el *incorpóreo* agrupan aquellos lexemas que los diccionarios (DRAE) y M. Moliner caracterizan "como *acciones* o *efectos* no especiales (p. e.: trino, risa, beso, reposo...)". J.A. Martínez señala que "mayor estabilidad tienen las oposiciones (*animado/inanimado*) y, en el primer miembro, (*animal/humano*) que siempre especifica el diccionario"¹⁰⁸⁴.

De acuerdo con lo que acabamos de considerar y puesto que "algunos de estos rasgos o categorías clasémicas guardan relaciones jerárquicas", nos parece adecuado establecer el siguiente criterio en el proceso de descomposición sémica¹⁰⁸⁵:

¹⁰⁸³ Véase: MARTÍNEZ, J.A., *Propiedades del lenguaje poético*, op. cit., pp. 271 y ss.

¹⁰⁸⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁸⁵ *Ibidem*. Cfr. también KATZ, J.J., *Filosofía del lenguaje*, Ed. Martínez-Roca, S.A., 1971, pp. 160-170 y ss.



De los verbos:

Reglas de selección

- a. Transitivos-intransitivos.
- b. Personales-impersonales.
- c. Selección explicitada por el sujeto o el objeto. Por ejemplo: el verbo buscar presupone un sujeto y un objeto humano en los siguientes versos seferianos:

"Quizá fuera el rey de Ásine que con tanto afán *buscábamos* en esta ciudadela,..."

(Y.S. P.C., p. 158)

Este diagrama arborescente que sólo se refiere a los rasgos genéricos nos servirá para estructurar nuestro análisis. Resulta claro que lo iniciaremos con los rasgos más genéricos; después se mencionarán los rasgos específicos y finalmente los rasgos virtuales que según Pottier están estrechamente ligados a la subjetividad del creador¹⁰⁸⁶.

Puesto que no podemos reducir la descripción del proceso metafórico al que se origina entre palabras sino que debemos hacerlo extensivo al que se produce entre unidades del discurso poético (como el sintagma, el enunciado, la oración, la estrofa, el poema), hay que referirse a las ideas del análisis semántico de J.J. Katz y de J.A. Martínez, así como a las de los que se inscriben en el ámbito de la CGT de orientación chomskyana¹⁰⁸⁷. En pocas palabras:

¹⁰⁸⁶ B. Pottier señala que los semos virtuales "ne sont utilisés que si la connotation s'y prête, mais ils font partie de la compétence des sujets (sinon d'ailleurs la notion même de connotation n'existerait pas)".

¹⁰⁸⁷ Véase: MARTÍNEZ, J.A., *Ibidem*; KATZ, J.J., *Filosofía del lenguaje, op. cit.*, pp. 125-131 y ss.

1. Intentaremos explicar la interpretación semántica que damos a las palabras que concurren en una frase.
2. El objetivo de nuestra metodología será, pues, incorporar el estudio del significado de las palabras, analizado en rasgos semánticos, dentro de un estudio de la organización sintáctica de las frases.

Ya hemos dejado dicho que para descomponer o descodificar el significado de una palabra o de una oración en rasgos semánticos, debemos recurrir a los diccionarios. Según J.J. Katz y J.A. Martínez, la definición de una palabra nos permitirá precisar algunos de los rasgos semánticos específicos del significado elegido¹⁰⁸⁸.

Katz afirma que la descripción semántica requiere la existencia de una gramática "preexistente", es decir, "de "un diccionario" que facilita una representación del significado de cada una de las palabras del lenguaje y un sistema de "reglas de proyección" que facilita la mecánica combinatoria, proyectando la representación semántica para todos los constituyentes de una oración, superiores a las palabras a partir de las representaciones dadas en el diccionario"¹⁰⁸⁹. El diccionario nos proporciona, para cada lexema, un conjunto de indicadores "gramaticales" o "sintéticos" y un "conjunto de símbolos" que nosotros llamamos "marcadores semánticos" y un símbolo complejo que Katz llama "restricción selectiva" y Chomsky "regla selectiva".

En los siguientes ejemplos veamos cómo puede ejemplificarse lo dicho a partir de las frases poéticas:

- a. "Y yo, desde la terraza miro un chopo casi muerto..."
(A.P. de J.B., p. 129).
- b. "La fruta de mi flor soy, hoy, por ti".
(A.P. de J.B., p. 296)
- c. Renaceré yo piedra
 viento
 ola
 fuego
(A.P. de J.B., p. 348)

Cada una de las palabras de la frase... yo miro un chopo... etc., presenta distintas acepciones según el Diccionario de la Lengua Española (DRAE):

¹⁰⁸⁸ Cfr. KATZ, J.J., *Filosofía del lenguaje*, op. cit., pp. 130-132.

¹⁰⁸⁹ KATZ, J.J., *Op. cit.*, p. 131. Cfr. también FODOR, J.A. y KATZ, J.J., "Structure d'une théorie sémantique avec applications au français", *Cahiers de Lexicologie*, 1966, II, pp. 39-72 y 1967, I, pp. 47-66.

<i>Yo</i>	1. Pronombre personal de la primera persona de singular/m/f. Funciona como sujeto o como sintagma nominal. 2. Sujeto de la actividad sensorial y mental de cada individuo como ser libre y diferenciado de lo exterior a él.
<i>Mirar</i>	1. Fijar la vista en algo para verlo. 2. Examinar con detenimiento.
<i>Chopo</i>	s/m. 1. Nombre con que se designan diversas especies de álamo. 2. Arbol salicáceo del género <i>ulmus</i> , que se eleva a gran altura.

El verbo *mirar* establece una selección hacia un sujeto y hacia un objeto: exige un sujeto animado y un objeto material que se pueda nombrar. Todas las acepciones de *yo* y del *chopo* cumplen los requisitos del verbo *mirar*. Realizada esta selección, diremos que la frase admite los sentidos de mirar así como los del *yo* y del *chopo*.

Esta combinatoria contrasta con las citadas anteriormente, *La fruta de mi flor soy ...* y *Renaceré yo piedra*

Viento
Ola
Fuego

Los verbos *ser* y *renacer* establecen, cada uno de ellos, una selección hacia su sujeto; el primero exige que sea animado y humano y el segundo también. Según las definiciones (sin que sea necesario recurrir a ellas) y los dos verbos consiguen. Sin embargo, la selección que establecen *ser* y *renacer* hacia sus objetivos hace que aquellos requieran un objeto animado y humano. Como podemos observar, las palabras *fruta*, *piedra*, *viento*, *ola*, *fuego*, carecen de estas características.

Estas reglas de selección nosotros las consideramos, como Katz, dentro del ámbito epistemológico de la semántica sin que por ello minimicemos su incidencia en el nivel morfológico y sintáctico. En resumidas cuentas: según el diccionario o los diccionarios escogidos, las definiciones nos permitirán precisar, en mayor o menor medida, algunos de los rasgos semánticos específicos de los significados elegidos. Esta particularidad no afecta, lo veremos, a los procesos semánticos que originan la creación poética. Cabe añadir aquí que las diversas matrices de una palabra (p. e.: *ruiseñor*) se componen en equivalencia de "sus parecidas" definiciones, definiciones que en un nivel intercultural nos transmiten una información cognoscitiva de validez universal que nos permite explicitar los semas genéricos y específicos. Sin embargo, en los anteriormente analizados ejemplos no aparece ningún sema que pudiera calificarse de connotativo. La objetividad de la descripción de la palabra *hombre*

que nos da el diccionario contrasta con la que nos da Seferis en el poema "Última etapa" (o "Última estación").

- Hombre* s/m.1. Se emplea como nombre genérico de la especie humana, la especie dotada de razón y lenguaje articulado, en oposición a los animales.
2. Individuo de sexo masculino de la especie humana.
 3. Individuo de la especie humana que ha llegado a la edad adulta...
 6. Individuo que tiene una determinada condición, profesión, ocupación, etc...
 7. Ser lógico y social...

El día 5 de octubre del 44 (en Cava de Tirreni) Seferis escribía:

"El hombre se gasta fácilmente en las guerras;
 el hombre es blando, un haz de yerba;
 labios y dedos que ansían un pecho blanco
 ojos medio cerrados en el resplandor del día y pies que corrían,
 incluso cuando estén cansados, al más pequeño atisbo de la ganancia.

El hombre es blando y sediento como la hierba insaciable como la hierba, sus nervios
 son raíces que se despliegan;
 cuando viene el tiempo de la siega
 prefiere que las guadañas silben en otros campos;
 cuando viene el tiempo de la siega
 unos gritan para exorcizar el demonio
 otros se enredan en sus riquezas, otros se
 transforman en retóricos.

Pero los exorcismos las riquezas las retóricas,
 cuando no contienen vida, ¿Para qué sirven?
 ¿Acaso es otra cosa el hombre?
 ¿No es él quien comunica la vida?
 Un tiempo para sembrar,
 un tiempo para cosechar.

Otra vez lo mismo y lo mismo, me dirás amigo mio.

Sin embargo el pensamiento del desterrado el
 pensamiento del prisionero el pensamiento

del hombre cuando se convierte en mercancía
 intenta cambiarlo, no podrás"¹⁰⁹⁰.

(Y.S. L.P., p. 199-201)

Como podemos observar, Seferis no describe al hombre como el diccionario. Si confrontamos los matices semánticos que se derivan de las dos definiciones tendremos:

	[+ material]
	[+ físico]
	[+ animado]
	[+ humano]
"Hombre"	[+ sexo masculino]
	[+ dotado de razón y lenguaje]
	[+ articulado en oposición a los animales]
	[+ ser lógico y social]
	[+ individuo que tiene una determinada profesión, ocupación,...]
	[+ material]
	[+ físico]
	[+ animado]
	[+ humano]
	[+ un haz de yerba]
	[+ sediento como la yerba]
	[+ grita como una bestia]
	[+ se convierte en mercancía]
	[+ se transforma en retórico]

Observamos que la segunda matriz engloba rasgos ("inhumanos") que responden a la subjetividad y al pesimismo del poeta; en cambio en la primera matriz podemos convenir que existe una voluntad de objetividad en la definición¹⁰⁹¹.

Basándose en el criterio de definición objetiva J.S. Mill establece la distinción entre "comprensión decisoria (enumeración de unos caracteres suficientes de un enunciado "para distinguirlo sin ambigüedad") y "comprensión subjetiva"¹⁰⁹². Otros autores como M. Badia establecieron basándose en el mismo criterio, la distinción entre rasgos semánticos

"objectius" més o menys acceptats per caulasevol parlant"

y rasgos semánticos "mes o menys "subjectius", propis d'un grup determinat o d'un sol membre d'una comunitat lingüística"¹⁰⁹³.

¹⁰⁹⁰ Véase los siguientes estudios: KARAGIANNIS, S., *O siménon lógos*, *op. cit.*, pp. 130-145; MARONITIS, D.N., *I píisi tu Y. Seferi*, *op. cit.*, pp. 114 y ss.

¹⁰⁹¹ Sobre el tema del pesimismo en Seferis. Véase: AVYERIS, M., "I píisi tu Seferi" en *Ya ton Seferi 1961*, *op. cit.*, pp. 35-50; Cfr. también MARTÍNEZ, J.A., *Propiedades...*, *op. cit.*, pp. 242 y ss.

¹⁰⁹² Véase: BADIA, M., *Estudi lingüísti de la metàfora en Màrius Torres*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1983, pp. 64-67 y ss.

¹⁰⁹³ BADIA, M., *op. cit.*, p. 64; Cfr. también KLEIBERG, G., *La sémantique du prototype, catégories et sens lexical*, PUF, París, 1990, pp. 20-23 y ss.

Para M. Badia así como para R. Barthes los rasgos semánticos subjetivos serían mucho más específicos y propios de un individuo o bien de un grupo pequeño reducido y condicionado lingüísticamente- por la cultura o las circunstancias del aprendizaje y otros factores¹⁰⁹⁴. Sin embargo, reconociendo la dificultad para establecer la distinción entre rasgos semánticos objetivos y subjetivos puesto que varían por un lado las diversas definiciones de los diccionarios y los rasgos subjetivos en función de los factores emotivos y existenciales del individuo, podemos aceptar la idea de que existe una coincidencia entre connotación y rasgos semánticos subjetivos. Podríamos ejemplificar lo dicho a partir de lo que nos dicen de *Dios* los diccionarios de la lengua española y J.R.Jiménez:

Dios: s/m. 1. Nombre que se da al que se supone creador del universo, cuyos destinos dirige y denomina.

2. Cada una de las deidades adoradas por los adeptos a las religiones paganas o politeístas... Sin. 1. Creador, señor, Todopoderoso, Altísimo.
2. Deidad, divinidad, ídolo.

Dios Espíritu Santo (tercera persona)

Dios Hijo (segunda persona)

Dios Padre (primera persona)

En *Ideología II* el poeta de Moguer escribe:

"... cuando yo digo "Dios", no estoy diciendo "Rey, Dueño, Ídolo, Señor, etc." en un sentido más o menos reverente de esclavo a amo, sino en un sentido amoroso y simpático de parte a centro, es decir, en un sentido verdadero; estoy diciendo conciencia, origen, principio y fin mío de los que yo participo como ente necesario e integrante, y porque participo me siento unido a mi Dios como la onda al río, la ola al mar, la arena al arrenal, la vida menor a la vida mayor, que no podría ser sin la menor"¹⁰⁹⁵.

"Dios es mi alma, que me mantiene y me sostiene desde dentro, y también me envuelve de todo en todo, cuando yo vivo. Es como los ojos, que miran desde dentro y nos envuelven del todo con lo que miran. Cuando yo muera, no seré hombre, será alma expandida, como seré mirada inmortal, seré alma, Dios"¹⁰⁹⁶

¹⁰⁹⁴ Véase: BADIA, M., *Ibidem*; Cfr. también BARTHES, R., *Le plaisir du texte*. Editions du Senil, París, 1973; *Elementos de semiología*, Comunicación, A Corazón, Madrid, 1970.

¹⁰⁹⁵ Véase: *Ideología II*, *op. cit.*, p. 95; Cfr. también: ZARDOYA, C., "El dios deseado y desante de Animal de fondo", *Insula*, año XII, núms. 128-129, Madrid, Julio-agosto 1957, pp. 10 y 20.

¹⁰⁹⁶ JIMÉNEZ, J.R., *op. cit.*, p. 95; Cfr. también GUERRA, J.L., "Juan Ramón Jiménez en poética y divinizaciónes", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 376-378, (1981): 591-609.

"Se habla de la divinidad de todo hombre, hecho a imagen y semejanza de Dios"¹⁰⁹⁷.

"Considero a Cristo como el ideal del hombre"¹⁰⁹⁸.

Tras estas citas cabe preguntarse. ¿Con qué rasgos aparece *dios o Dios* en la poesía juanramoniana? Oigamos por segunda vez al propio poeta, comentando "la evolución" [...] de "lo poético" como "una sucesión de encuentro con una idea de dios"; dice: Al final de mi primera época, [...], pasó dios por mí *como un fenómeno intelectual, con acento de conquista mutua*; ahora [...] *se me ha atesorado dios como un hallazgo, como una realidad de lo verdadero suficiente y justo*. Si en la primera época fue *éstasis de amor* y en la segunda *avidez de eternidad*, en esta tercera *es necesidad de conciencia interior y ambiente en lo limitado de nuestro moderado nombre*. Hoy concreto yo lo divino *como una conciencia única, justa, universal de la belleza* que está dentro de nosotros y fuera también y al mismo tiempo"¹⁰⁹⁹.

Leyendo *la Bonanza* (1911-12) nos sorprende la expresión "éstasis del amor" y el adjetivo "mutua" con que se califica la "entrega sensitiva" entre dios y lo lírico¹¹⁰⁰. En los libros *Belleza* (1923) y *La estación total* (1923-1936) el poeta nos dice de esta divinidad que pasó

"como un fenómeno intelectual, con acento de conquista mutua"¹¹⁰¹.

Según Isabel Paraíso, "leyendo esos poemas, percibimos más bien su carácter emotivo y "de conquista mutua" que el "intelectual". Hay "una contradicción entre la apelación simultánea a lo intelectual y a la conquista mutua (afectiva), que implican dos instantes distintos de la personalidad pero interpretamos que lo subyacente en estas palabras de nuestro poeta es su larga preocupación intelectual por la inmortalidad, a la cual se sumó "la conquista mutua", la fugaz aparición de dios". Por eso aparece al lector muy adecuada la expresión "avidez de eternidad" para caracterizar lo que llevó al poeta hasta el "hado español de la belleza"¹¹⁰².

No cabe duda, pues, de que la poesía según Juan Ramón "es y debe ser fe" en un "Dios bello", "fe en la belleza". Un poeta "es un creyente en dios bello". Sin embargo, "hoy día, sin fe en nada se duda de la poesía esencial como se duda de dios"¹¹⁰³.

¹⁰⁹⁷ JIMÉNEZ, J.R., *Ibidem*, Cfr. también LAMET, P.M., *El Dios sin Dios en la poesía contemporánea*, Ed. Mensajero, Bilbao, 1970, pp. 94-95, 131-132 y 167.

¹⁰⁹⁸ JIMÉNEZ, J.R., *Ibidem*; Cfr. también SAZ-OROZCO, C. DEL, *Desarrollo del concepto de Dios en el pensamiento religioso de Juan Ramón Jiménez*, Razón y Fe, Madrid, 1966, pp. 4-20 y 215-230; COLE, L.R., *The religious instinct in the poetry of Juan Ramón Jiménez*. Ed. The Dolphin Book Co. Ltd., Oxford, 1967, pp. 30-45 y ss.

¹⁰⁹⁹ Véase: JIMÉNEZ, J.R., *Animal de fondo*, Pleamar, Buenos Aires, 1949; PARAISO, I., *Cómo leer a Juan Ramón Jiménez*, *op. cit.*, pp. 107-108 y ss; Cfr. también SÁNCHEZ-BARBUDO, A., *La segunda época de Juan Ramón Jiménez (1916-1953)*, Ed. Gredos, Madrid, 1962, pp. 15-30 y 240-260; PATTISON, W.T., "Juan Ramón Jiménez, Mystic of Nature" *Hispania*, Vol. XXXIII, núm. 1, Wallingford, Wisconsin, febrero, 1950, pp. 18-22.

¹¹⁰⁰ Véase: JIMÉNEZ, J.R., *Bonanza* (Ed. Ana Recio Mir), Ed. de la Fundación Juan Ramón Jiménez, Moguer, 2000, pp. 19-27, 31-34, 61 y ss.

¹¹⁰¹ Véase: PARAISO, I., *Cómo leer...*, *op. cit.*, pp. 108 y ss.

¹¹⁰² PARAISO, I., *Cómo leer...*, *op. cit.*, pp. 108-109.

¹¹⁰³ Véase: *Ideología II*, *op. cit.*, p. 9; Cfr. también JIMÉNEZ, J.R., *Belleza*, Prólogo y notas críticas de A. Sánchez Romeralo, Ed. Taurus, Madrid, 1981, pp. 4-25 y ss.

En el nivel de su poesía madura (de 1948) las características de la divinidad "no aparecen formuladas con mucha claridad", ¿Qué significan expresiones tales como "realidad de lo verdadero y justo" o "necesidad de conciencia interior y ambiente en lo limitado de nuestro moderno nombre"? Por otro lado, tenemos afirmaciones muy explícitas como la siguiente: "Hoy concreto yo lo divino como una conciencia única, justa, universal de la belleza..."¹¹⁰⁴. Vemos aquí formulada con claridad la definición que más se reitera en el poema *Dios como conciencia*. Pero no se trata de una conciencia ética, sino estética ("de la belleza"¹¹⁰⁵). La mayoría de los críticos señalan que el dios juanramoniano es un dios trascendente e inmanente al mismo tiempo puesto que "está dentro de nosotros y fuera también y al mismo tiempo"¹¹⁰⁶.

Se funde, pues, la idea del "ser sobrenatural", exterior al poeta, con la del "poeta-dios"- que no se ofrece por el diccionario-resultando un ser que está fuera y dentro del hombre, simultáneamente: *dios deseado y deseante*¹¹⁰⁷. De esta "fusión incompleta" de dos concepciones distintas de dios que no ofrece el diccionario "nace una especie de oscilación contradictoria". La esencia trascendental de la divinidad que supera los límites del poeta se expresa mediante una variedad de enunciados metafóricos y metonímicos:

"Tu esencia, eres conciencia; mi conciencia / y la de otros, la de todos, con forma suma de conciencia"

(Poema 1)

"Todos mis moldes, llenos
estuvieron de ti;
pero tu ahora,
no tienes molde, estás sin molde; eres la gracia
que no admite sostén,
que no admite corona,
que corona y sostiene siendo ingrave" (1)

"Dios ya soy la envoltura de mi centro
de ti dentro" (6)

Y ahora algunos ejemplos de la esencia inmanente de dios:

¹¹⁰⁴ Véase: YOUNG, H.T., "The Exact Names" *Modern Language Notes*, Vol. 96, núm. 2, (1981): 212-223; VILLAR, A. DEL, "Por la belleza", *Cuadernos de Zenobia y Juan Ramón*, núm. 1, (Otoño, 1987): 7-10.

¹¹⁰⁵ Véase a este respecto los siguientes libros y estudios: I) JIMÉNEZ, J.R., *Estética y ética estética*, Aguilar, Madrid, 1967, pp. 10 y ss; II) DORESTE, V., "Juan Ramón Jiménez o lo espiritual luciente", *La Torre*, núms. 19-20 (1957): 311-322; GARFIAS, F., "El problema de la fe en J.R.J." *Estudios Franciscanos*, 69, (1968): 401-415.

¹¹⁰⁶ Véase las "notas" de J. Ramón en *Animal de fondo*.

¹¹⁰⁷ Véase: JIMÉNEZ H., - PINZÓN, F., "Dios deseado y desante, último libro de J.R. Jiménez", *Reseña*, 2, núm. 7 (Abr. 1965): 95-103; PEÑALVER SIMÓ, P., "El dios poético de Juan Ramón", *La Estafeta Literaria*, 124 (12 Ab. 1958); UMBRAL, F., "El dios desado y deseante de Juan Ramón", *Poesía española*, 164 (Ag. 1966): 1-3.

"[eres] conciencia mia de lo hermoso" (1)

"Y tu esencia está en mí, como mi forma"

"porque eres espejo de mi mismo"

(Recuérdese *la metáfora del espejo en Seferis: poesía-espejo/dios-espejo*).

Observamos que la idea de la *conciencia* es "lo que posibilita" la conjunción de ambas concepciones de dios. En *Espacio* (1941) encontramos la idea de que la conciencia humana, el alma, es divina en potencia¹¹⁰⁸. En *Animal dl fondo* la palabra "conciencia" significa "comprensión". El poeta lo explicita en el siguiente fragmento de sus "Notas":

"[...] conciencia, comprensión de hasta qué punto divino podía llegar lo humano de la gracia del hombre; qué era lo divino que podía venir por el cultivo".

Estas palabras concentran el lector a la idea del "poeta-dios", *al dios inmanente, creado por el hombre*¹¹⁰⁹. El camino "hacia un dios", nos advierte el poeta, "era el mismo que cualquier camino vocativo", el "de escritor poético". *Vocación poética*, trabajo gustoso en la poesía, poesía y dios se identifican:

"todo mi avance en la poesía era avance hacia dios, porque estaba crando un mundo del cual había de ser el fin un dios [...], comprendí que el fin de mi vocación era esta aludida conciencia mejor bella, es decir jeneral, puesto que para mi todo es o puede ser belleza y poesía, expresión de la belleza"¹¹¹⁰.

En pocas palabras: el credo poético de J.R. Jiménez expresado más adelante es el siguiente:

"el hombre puede ser hombre último con los dones que hemos supuesto a la divinidad encarnada[...]"¹¹¹¹.

También, aquí, se nota que la objetividad de la palabra *hombre* que nos dan los diccionarios contrasta con la que nos da el poeta de Moguer.

¹¹⁰⁸ Véase: PARAÍSO, I., *Como leer...*, op. cit., pp. 109-110; SÁNCHEZ, R.A., "Juan Ramón Jiménez en su fondo de aire" *Revista Hispánica Moderna*, 27, núms. 3-4 (1961): 302-319.

¹¹⁰⁹ PARAISO, I., op. cit., p. 111; Cfr. también PALAU DE NEMES, G., "Del fondo de la vida. La noche oscura poética de Juan Ramón Jiménez" en *Actas del segundo Congreso Internacionl de Hispanistas* (1967): 467-471.

¹¹¹⁰ Véase: PARAISO, I., op. cit., pp. 111-112; REYES CANO, R., "La "callada palabra" de J. Ramón: análisis e interpretación de un proceso contextual" en *Actas del Congreso Internacional...*, op. cit., tomo I, pp. 479-480.

¹¹¹¹ Citado por PARAISO, I., *Op. cit.*, p. 112.

En otros apartados se abordará el tema de las características del dios juanramoniano; algunas de ellas son menos evidentes que el ser "conciencia" como la de amor ("dios-amor"):

"Tu eras, viniste siendo, eres el amor
 en fuego, agua, tierra y aire;
 amor en cuerpo mío de hombre
 y en cuerpo de mujer
 el amor que es la forma
 total y única [...]

El amor más completo, amor, tú eres,
 con la sustancia toda
 (y con toda la esencia)

Sin perder de vista estos dos rasgos consustanciales de dios, es decir, [+conciencia de lo hermoso] y [+ amor] vamos a ver en los siguientes apartados el gran móvil psicológico al que el "dios-poesía" (juanramoniano y seferiano) responde.

Comparando el significado de las palabras *hombre* y *dios* ofrecidos por los diccionarios con todo lo sugerido por Seferis y J.R. Jiménez hemos visto que los significados poéticos varían en función de la *presencia*, de la *ausencia* y de la *esencia* del *hombre* y de *dios* respectivamente. Hubiéramos podido escoger otros ejemplos como los términos "caballo" o "perro" empleado por el mismo Hjelmslev cuando intenta explicar la importancia de la categoría connotación destacando aquellos rasgos semánticos que son "comunes" o "genéricos" en todas las culturas y aquellos rasgos semánticos que se consideran como "específicos" o "subjetivos"- ligados a factores existenciales y emotivos de determinados individuos o grupos. Pero hemos elegido dos ejemplos extraídos de dos discursos poéticos, examinados en comparación, porque compartimos la idea juanramoniana (y seferiana) de que la poesía moderna no tiene como finalidad la descripción objetiva de la realidad¹¹¹².

Esto nos conduce al siguiente compromiso teórico: debemos descartar las nociones de auténtico y no auténtico, de verdadero y no verdadero en la poesía, puesto que, como ya hemos visto en los versos de Jiménez y Seferis, el significado de un término o de una oración está estrechamente ligado a la subjetividad del yo lírico¹¹¹³.

Entonces, podemos recurrir a muchos ejemplos-extraídos de sus poesías- para justificar su rechazo a la dinámica verdadero-no verdadero.

Puesto que nuestro estudio se circunscribe solamente a la poética de la metáfora en sus obras, iremos señalando en el siguiente apartado algunas características de sus lenguajes poéticos, subrayando el hecho de que no tienen una pretensión universalizadora, ya que

¹¹¹² Véase: *Ideología II, op. cit.*, p. 5 y ss.

¹¹¹³ Véase: BORGES, J.L., "Juan Ramón Jiménez" en *La Torre*, año XXIX, núms. 111-112, 113-114, (enero-diciembre 1981): 19.

comparten la idea de que cada poeta emplea un lenguaje *único, específico*, y que el término del lenguaje poético rebasa el ámbito de la poesía¹¹¹⁴.

A esta primera dificultad debemos añadirle la dilatada, intensa y plurivalente producción de un poeta que nos advierte diciendo: "Para mi la poesía ha estado íntimamente fundida con mi existencia y no ha sido poesía objetiva casi nunca"¹¹¹⁵.

¹¹¹⁴ Véase en paralelo los siguientes estudios: AMIGO FERNÁNDEZ DE ARROYABE, M.L., *Poesía y filosofía en Juan Ramón Jiménez*, op. cit., pp. 23-33 y ss; ALFONSO SEGURA, C., *De poética en verso*, op.cit., pp. 17-32.

¹¹¹⁵ Véase: JIMÉNEZ, J.R., *Antología poética*, Ed. de V. Gaos, Cátedra, Madrid, 1983, pp. 52-53; Cfr. también CHICHARRO CHAMORRO, A., "Una carta de Juan Ramón Jiménez sobre la cuestión poeta/público" en *Criatura afortunada*, op. cit., pp. 44, 47, 51 y 54.

7.- Las principales teorías de la época de Jiménez y Seferis sobre la comprensión del fenómeno poético

En efecto, J.R. Jiménez inicia su trayectoria poética como miembro del movimiento modernista (llegó a Madrid en abril de 1990 para "luchar por el modernismo"¹¹¹⁶); sin embargo, no tardará en descubrir su verdadero camino mostrando "un estilo inconfundible", un "acento personal" que, según V. Gaos, "tiene poco que ver con el del modernismo"¹¹¹⁷. Aunque hay varios motivos para hablar de "etapas", de "épocas"¹¹¹⁸ en su poesía nos inclinamos a subrayar -con Vicente Gaos también- "su unidad esencial fundada en líneas de inspiración y sentimiento apenas alteradas si no es para prolongarse y elevarse en busca de una expresión *más pura* de las intuiciones y emociones que pretende comunicar"¹¹¹⁹.

El *andaluz universal*, a pesar de sus frecuentes autoclasificables vio siempre como Seferis, toda gran poesía- y su poesía- como "work in progress"¹¹²⁰ (obra "en marcha", "transición", "sucesión", "metamorfosis continua" y "unidad")¹¹²¹. Es el poeta que utilizó todas las formas tradicionales del lenguaje poético y el poeta que al mismo tiempo quiso romper con ellas, clamando por una "palabra nueva", una palabra que fuese el *nombre exacto* de las cosas¹¹²². Hablando metafóricamente cabría decir aquí que el poeta de Moguer utilizó la poesía "como escudo contra la muerte mediante la eternización de la conciencia en palabra"¹¹²³. Vio la poesía como *salvación* así como vio la filosofía Ortega. Unas veces se sirve del lenguaje para transmitir consignas estéticas revolucionarias y vitales:

¡Palabra mía eterna!
 ¡Oh, que vivir supremo
 - ya en la nada la lengua de mi boca-
 oh, qué vivir divino
 de flor sin tallo y sin raíz,
 nutrida, por la luz, con mi memoria,
 sola y fresca en el aire de la vida!

(A.P. de J.B., pág. 297)

¹¹¹⁶ Véase: PALAU DE NEMES, G., *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Gredos, 1974, pp. 10 y ss.

¹¹¹⁷ Véase la introducción de V. Gaos en su *antología poética* de la poesía juanramoniana, *op. cit.*, p. 22.

¹¹¹⁸ Véase: TORRE, G. DE., "Cuatro etapas...", *art. cit.*, pp. 51-62; CAMPOS, J., "Cuando Juan Ramón empezaba. La crítica burlesca contra el modernismo", *Ínsula*, 128-129 (1957), 9 y 21; CERNUDA, L., "Los dos Juan Ramón Jiménez" en *Poesía y Literatura*, Barcelona, Seix Barral, 1966, pp. 105 y ss; SENABRE, R., "El proceso creador de Juan Ramón Jiménez" *PSA*, CXIII (1965), 135-146.

¹¹¹⁹ GAOS, V., "Introducción" en *Antología poética*, *op. cit.*, pp. 22-23 y ss.

¹¹²⁰ Véase: COKE-ENGUIDANOS, M., *Word and work in the poetry of Juan Ramón Jiménez*, *op. cit.*, pp. 12-20 y ss.

¹¹²¹ Cfr. *Juan Ramón Jiménez. Poesía total y obra en marcha*, ed. de Cristóbal Cuevas García, Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 5-11 y ss.

¹¹²² Véase: BLASCO, J., *Juan Ramón Jiménez, Antología poética*, *op. cit.*, p. 68; ALVAR, M., "Juan Ramón Jiménez y la palabra poética" en *Actas...*, I, pp. 22-23.

¹¹²³ Según observa Miguel D'Ors "una manera de vencer la muerte consistirá entonces en asimilarse este mundo, jugar, convertido en yo, en alma personal eterna... Otra, es transformar el propio yo efímero en mundo, conquistando así para el propio espíritu la inmortalidad de la naturaleza". Cfr. "Tiempo, muerte, salvación y poesía en *Eternidades*" en *Criatura afortunada*, *op. cit.*, pp. 150-151.

Otras veces, como en el *Diario de un poeta recién casado*, mezcla en el mismo libro el verso libre y la prosa poética, trabajando con metáforas y comparaciones

"como un poeta que se hace en su alma una estrofa mayor que el mundo".

(A.P. de J.B., pp. 273-274)

La reflexión metafísica se existencializa en muchos de sus poemas¹¹²⁴. Juan Ramón habla de odio levantando -como J.L. Borges- una poética del olvido. La vida del yo poético¹¹²⁵, "la vida de cada cual" se concibe metafóricamente como un "montón de flores mustias". El andaluz universal habla de una dualidad del mundo y del hombre y de la síntesis dialéctica en que consiste el *Universo*.

UNIVERSO

Tu cuerpo: celos del cielo
 Mi alma: celos del mar
 - Piensa mi alma otro cielo
 Tu cuerpo sueña otro mar-

(A.P., de J.B., p. 92)

(Véanse aquí las dos metáforas apositivas y el quiasmo que es la figura de que se sirve para expresar la dualidad del hombre y la dualidad del Universo)¹¹²⁶.

Y todo ello con el propósito de cantar su amor por la vida, por Dios, por Moguer- y España- por la humanidad, y, muy especialmente, por la mujer de su vida, por Zenovia, "la única rosa":

¡Amor!

Todas las rosas son la misma rosa,
 ¡amor! la única rosa;
 y todo queda contenido en ella,
 breve imagen del mundo,
 ¡amor! la única rosa.

(N.A. Ed. de A. de Albornoz, p. 156)

¹¹²⁴ Véase: FERIA JALDÓN, E., *Juan Ramón Jiménez (Psicocrítica)*. Huelva, Servicio de Publicaciones de Caja Provincial de Ahorros de Huelva, 1987, pp. 20-35 y ss; GUERRERO HOPTIGÓN, J., *Contenido platónico en la obra de Juan Ramón Jiménez*, Tesis presentada en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Córdoba, 1981, pp. 4-20 y ss.

¹¹²⁵ Véase: WILCOX, J.C. *Self and Image in Juan Ramón Jiménez*, op. cit., pp. 10-25, 40-52 y ss.

¹¹²⁶ Véase: BLANCHI, G. DI., *Concordance verbali in "Piedra y cielo (1917-1918)" di Juan Ramón Jiménez*. Tesis presentada en la Facultad de Magisterio de la Universidad de Roma en 1968, pp. 7-15 y 20-32.

Mediante una metáfora apositiva se expresa aquí la idea poética de un *amor eterno*, ideal, *arquetipo*: "Todas las rosas son la misma rosa", la rosa ideal, el símbolo arquetipo: "En el amor y en la amistad suelen llenarse con palabras los vacíos del corazón"¹¹²⁷.

Hablando metafóricamente, el poeta de Moguer nos dice como Max Scheler que el amor es el "sol de la simpatía"¹¹²⁸. Las propiedades "de los seres que queremos nos gustan generalmente porque pertenecen a seres queridos"¹¹²⁹. El "sistema de la simpatía" las hace "jirar en una atracción propia alrededor de un sol moral". Vistas poéticamente "son *como piedras* que atesora una selección central mágica que las hace, como nuestro sol original a las estrellas, preciosas"¹¹³⁰.

Observamos que la poesía se nos manifiesta -también en los aforismos juanramonianos- por una determinada cualidad del discurso y no por una específica manifestación de esta cualidad como podría ser el verso¹¹³¹. Jiménez, como Baudelaire, Mallarmé y Seferis, cuestionaba la relación que se había establecido entre poesía y versificación con sus poesías en prosa:

"A los que se inquietan por el poema en prosa les diré que el poema en prosa no es más que un *alarde* ya que la prosa no existe"¹¹³²,

Afirma esto en *Ideología II*, señalando que lo que nos importa en la poesía es "escribir en el idioma de los sentimientos, no en el idioma de las palabras"¹¹³³.

De los siguientes tres aforismos:

1. "La poesía ¿es una musicalización de los sentimientos ideales?"
2. "Una definición de la poesía: la música del sentimiento; o tal vez mejor: el sentimiento musical".
3. "La marca inequívoca de la gran poesía es la instantánea comunicatividad de su secreto profundo"¹¹³⁴,

¹¹²⁷ Véase: *Ideología II*, *op. cit.*, p. 112. Cfr. también *Nueva Antología*, Ed. de A. de Albornoz, *op. cit.*, pp. 10 y ss.

¹¹²⁸ Cfr. DURÁN, M., "Dos Filósofos de la simpatía y el amor: Ortega y Max Scheller", *La Torre*, núm. 15-16, (1956): 103-118.

¹¹²⁹ Cfr. *Ideología II*, *op. cit.*, p. 102.

¹¹³⁰ *Ideología II*, *op. cit.*, p. 102.

¹¹³¹ Véanse: COKE-ENGUIDANOS, M., "Juan Ramón en su contexto esteticista, romántico y modernista", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 376-378, (1981): 532-546. Cfr. también: SÁNCHEZ ROMELADA, A., "Lengua, habla, oralidad y poesía en 50 aforismos de Ideología, libro inédito de Juan Ramón Jiménez" en *Hispanic Medieval Studies in honor of S.G. Armistead*, pp. 257-272. Edit. M. Gerli y L.S. Harvey, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1992; SÁNCHEZ TRIGUEROS, A., *Primeras prosas*, ponencia leída el 17 de diciembre de 1996 en el Congreso Internacional "Juan Ramón Jiménez, prosista" celebrado en Rábida.

¹¹³² Cfr. *Ideología II*, *op. cit.*, p. 6.

¹¹³³ Cfr. *Ideología II*, *op. cit.*, p. 12.

podríamos deducir dos constataciones: la primera, que Jiménez coincide implícitamente con una de las características que S. Mallarme y *el Diccionario de la Lengua Francesa* de Émile Littré dan al término *poesía* cuando afirman que las cualidades que caracterizan "les bons vers [...] peuvent se trouver ailleurs que dans les vers". La segunda incidiría *más*: a) en el hecho de que algo se nos comunica y b) en el *cómo* se nos comunica *que en el qué* se nos comunica.

Ese "cómo" nos lo explica el mismo Juan Ramón cuando habla de las otras "leyes" y de las otras cualidades que tiene el discurso poético haciendo una distinción entre lenguaje poético y científico¹¹³⁵:

"El reino de la poesía es el silencio misterioso y expresivo. Creer que la poesía puede ser dicha en palabras exactas o científicas es un absurdo. La mentira está en la lengua redicha el amor más hondo se espresa ya sólo con quejas, suspiros, monosílabos"¹¹³⁶.

Así pues, el discurso tiene otras cualidades, "es y deber ser" la manifestación de una "fe en la belleza", en "un dios bello"¹¹³⁷. Estas cualidades- que rebasan el marco de la función poética de R. Jakobson- se manifiestan en la manera de representar la realidad y la experiencia humana y la posibilidad de iluminarlas a partir de la *representación verbal* y de la *inspiración*.

"Se diría"- escribe Juan Ramón- que "en la *inspiración* [...] *somos instrumentos de algo* que se sale de nosotros para sus fines; pues la poesía que creemos crear nosotros, después, en momentos diferentes nos sorprende con sentidos distintos a aquel que pensamos darle, o mejor, que le dimos en el instante de crearla. Es decir, que *el poeta es "un medium"* el medium o *el catalizador* (según T.S. Eliot y Y. Seferis) que interviene en el proceso creativo, en el proceso de la representación poética de las palabras para establecerse la comunicación¹¹³⁸. Sin embargo, esta representación verbal se cristaliza a través de complejos recursos (como la metáfora, la metonimia, etc.) entre los cuales es necesario subrayar la selección y la *combinación* de las palabras que "deben usarse como *vehículos de la idea o el sentimiento con el sentido que ya tienen*"¹¹³⁹.

¹¹³⁴ Véase: *Ideología II, op. cit.*, pp. 6-7. Cfr. también: BO, C., *La poesía de Juan Ramón Jiménez, op. cit.*, pp. 25-32 y ss.

¹¹³⁵ *Ideología II, op. cit.*, pp. 7 y ss; Cfr. también: ELIOT, T.S., *On Poetry and poets, op. cit.*, pp. 12 y ss.

¹¹³⁶ Véase: *Ideología II, op. cit.*, p. 6; Cfr. también: ALVAR, M., "Juan Ramón Jiménez y la palabra poética", *Actas...*, *op. cit.*, I, pp. 13-19 y AMIGO, M.L., "Esencia realizante del fenómeno poético según el pensamiento juanramoniano", *Actas...*, *op. cit.*, I, pp. 125-130.

¹¹³⁷ Véase: ZIA, L., "Ideario estético de Juan Ramón Jiménez", *Poética*, año I, núm. 1, La Plata (Argentina), 1943, pp. 15-19; VILLAR, A., "Los aforismos de Juan Ramón: una poética abierta", *Nueva Estafeta*, núm. 13, Madrid, diciembre 1979, pp. 58-65.

¹¹³⁸ Véase: *Ideología II, op. cit.*, pp. 7-25. Cfr. también ELIOT, T.S., *On poetry and Poets, op. cit.*, pp. 15-23 y ss. y *Selected Essays, op. cit.*, pp. 40 y ss; SEFERIS, Y., *Dokimés, A.*, 70 y ss.

¹¹³⁹ Véase: *Ideología II, op. cit.*, p. 7. Cfr. ZARDOYA, C., "La técnica metafórica española contemporánea. Juan Ramón Jiménez", *Cuadernos Americanos*, año XX, núm. 3, México, mayo-junio 1961, pp. 363-369.

La cualidad que exigía al discurso poético el andaluz universal [hablando de la poesía y diciendo que es la música del sentimiento o el sentimiento musical]¹¹⁴⁰ deriva de todos estos elementos, hecho que facilita que *la función poética se convierta en dominante* y que *la función referencial se sitúe en un segundo plano*. Veamos el siguiente poema:

Creemos los nombres.

Derivarán los hombres
luego, derivarán las cosas
y sólo quedará el mundo de los nombres,
letra del amor de los hombres,
del olor de las rosas.

Del amor y las rosas, no ha de quedar sino los nombres.
¡Creemos los nombres!

Según A. de Albornoz, este poema, perteneciente a *Poemas impersonales* (1911) corresponde a una época de la vida de Jiménez en que aparecen poemas "muy dignos de tomarse en cuenta"¹¹⁴¹. En ellos "se busca, sin duda la "sencillez", la claridad total". "El poeta busca hallarla." "por medio de la inteligencia consciente y, a veces, parece recharzar, por ello, todo lo que signifique duda o confusión"¹¹⁴².

Así, en un poema que figura en *Libros Inéditos I* recurriendo a la metáfora del iris manifiesta su rechazo a:

"esos instantes de iris confusos y enervantes
que el sol mete en los ojos quemando, la cabeza".

(El lúdico invierno)

Revelador "de la preocupación por "nombrar"; por crear la cosa misma, al nombrarla"¹¹⁴³ el poema "se desnudó al máximo de elementos superfluos", como ocurre en algunos de los últimos poemas seferianos¹¹⁴⁴. Es un poema representativo de este tipo de poesía moderna "que parte de un ritmo interior, que aspira a que el instinto ni se pierda, ni se desborde"¹¹⁴⁵. Nos parece obvio señalar que la causa que ha dado origen al poema persiste; sin embargo, el hecho poético hace perder a la función referencial su carácter preeminente, la eclipsa parcialmente y convierte la función poética en dominante. La forma de representar el hecho del acto poético, el impacto emocional y la experiencia estética que deriva de ello

¹¹⁴⁰ Cfr. *Ideología II, op. cit.*, p. 7.

¹¹⁴¹ Véase ALBORNOZ, A. DE., *Juan Ramón Jiménez: Antología poética, op. cit.*, p. 64

¹¹⁴² *Ibidem.*

¹¹⁴³ *Ibidem.*

¹¹⁴⁴ De la colección *Tres poemas secretos* interpretados y analizados sin método por la mayoría de los estudiosos de Seferis.

¹¹⁴⁵ ALBORNOZ, A. DE., *op. cit.*, p. 65

permiten a Jiménez construir un objeto literario "puro", es decir, un equivalente poético de sus experiencias de la realidad artística¹¹⁴⁶.

¹¹⁴⁶ Véase: CANO BALLESTA, J., *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*, Ed. Gredos, Madrid, 1972, pp. 76-78, 81-90, 108-110, 176-177 y 206-218.

8.- Lenguaje poético y teoría poética en Seferis

8.1.- El ambiente poético en Grecia en la década de los 30

Para la poesía griega del siglo XX, el período de entreguerras es considerado como el más importante por dos razones: al igual que en España, aparecieron una serie de creadores y poetas que renovaron no sólo el lenguaje narrativo y poético, sino también el discurso teórico en relación con la poesía, la narrativa y las artes plásticas¹¹⁴⁷. En 1933, el poeta K. Palamás publicará en un impresionante tomo los textos que resumían sus puntos de vista teóricos sobre la poesía. Su título: *Mi poética*. Dos años más tarde, aparecerán en *Nea Grámmata* las importantísimas, para la época, posiciones de Dimarás en cuanto a la poesía¹¹⁴⁸. La obra poética de Yorgos Seferis, aunque conocida en los círculos literarios, no se había impuesto todavía. No obstante, hay que decir que el joven poeta modernista ya había impresionado a los expertos con sus primeros versos de juventud, con su originalidad, la solidez de su expresión y su evidente tendencia modernista para la apertura de nuevos caminos¹¹⁴⁹. Si en la actualidad Seferis es considerado como el padre del modernismo poético griego -lo mismo que R. Darío y J.R. Jiménez en España, es porque, después de *Strofi*, abandonó repentinamente las formas poéticas dadas y fue el primero en inaugurar en nuestro país el nuevo tipo de poesía polirrítmica (que no utiliza los metros tradicionales ni los elementos musicales de la poesía antigua). Este nuevo estilo de poesía - es decir, poesía en verso libre – y el poema en prosa, que estaba de moda en Inglaterra, en Francia y también en España, se generalizó rápidamente en Grecia bajo la poderosa influencia del arte y de las ideas teóricas de Seferis¹¹⁵⁰.

Como ya he defendido en una serie de estudios míos sobre la obra propia obra de Seferis, su poesía aparece con la gran crisis de la cultura neohelénica después de la Primera Guerra Mundial y la catástrofe del helenismo asiático que tan significativa ha sido en nuestra historia más reciente¹¹⁵¹.

Creo que la poesía de Seferis es el símbolo de esta crisis, ya que el sentimiento del declive y de la decadencia la distingue totalmente. Dentro de esta perspectiva general del decadente mundo europeo y helénico, el poeta ve hundirse Europa y el Helenismo, por eso su conciencia poética es oscura, como lo es la imagen del mundo occidental¹¹⁵². 1936 es un año

¹¹⁴⁷ Véase: VITTI, M., *Istoria tis neolinikís logotejnías*, op. cit., pp. 10-40, 140 y ss.

¹¹⁴⁸ Véase la revista *Nea Grámmata*, 1 (1935): 273-285 y 367-383; Cfr. también: ALSINA, J. "La lírica griega contemporánea", *Revista de Occidente*, nº 145 (1980): 147-160; según observa Alsina "la figura más grande de la generación de 1880- y, posiblemente, una de las más geniales de toda la poesía griega- es la de Kostis Palamás, en el que van a converger varias corrientes poéticas... Todo tiene cabida en la poesía de Palamás", p. 149.

¹¹⁴⁹ Véase al respecto: LEONTÍ, A., "I ellinikí piísi stin epojí tis mijanikís anaparagógis. Miá meléti tis apócisis tou monternismóu" *Jartís*, núm. 13 (1984): 100-111.

¹¹⁵⁰ Véase al respecto: VAYENÁS, N., *O piítis ke o jorevtís*, op. cit., pp. 13-14; MORENO JURADO, J.A., *Yorgos Seferis*, op. cit., pp. 37-48; CHRISTODULU, A.K., *I "Strofi" tou Seféri*, Vol. II, Ed. Zódio, Atenas, 1982, pp. 14-30 y ss.

¹¹⁵¹ Véase: KARAGIANNIS, S., *O Siménon Lógos: Vivencia y acción poética en Y. Seferis*, op. cit., pp. 10 y ss.

¹¹⁵² Véase SAVIDIS, G.P., "The tragic vision of Seferis" en *Grand Street* de Nueva York, Vol. 5, núm. 2 (Winter 1986): 175-186; GIFFORD, H., "George Seferis During the War" en *Grand Street* de Nueva York, Vol. 5, núm. 2, (Winter 1986): 153-174.

crucial para la poesía neohelénica. Seferis traduce la obra *La tierra baldía* de T. S. Eliot, acompañando el texto de la traducción con una extensa introducción en la que desarrollará en principio sus opiniones básicas acerca de la poesía, opiniones que posteriormente aparecerán en sus principales ensayos teóricos¹¹⁵³. Es el período en el que la aparición de los primeros hiperrealistas griegos constituirá por un lado una oportunidad para el diálogo teórico acerca de la poesía y, por otro, un pretexto para la provocación de discusiones sobre el valor y el alcance del hiperrealismo como movimiento poético¹¹⁵⁴. Vale la pena subrayar que en el transcurso de esta década se desarrollarán diferentes opiniones encontradas sobre las direcciones modernistas de la poesía en Grecia y sobre el cambio de clima que se observa. Esta confrontación de opiniones tuvo como resultado la formación de dos bandos: por un lado se alinearon los partidarios del modernismo y de la nueva poesía, con Seferis a la cabeza, y, por el otro, los representantes de la poesía tradicional quienes, con Várnalis y Palamás en primera fila, trataban de reaccionar al nuevo clima¹¹⁵⁵.

Como me había indicado Ioanna Tsatsu, la hermana del poeta, la decisión de su marido (filósofo y también poeta) de intervenir en los asuntos poéticos de la época se debían al ánimo de la misma, pero también al ánimo de K. Palamás, quien, a pesar de todas sus reservas, se había expresado elogiosamente sobre el poema *Strofi*. Estas reservas, no obstante, fueron las que incitaron a Tsatsos a intervenir en la polémica en contra de la nueva poesía. Con la obra de Palamás como modelo, Tsatsos desarrollará sus opiniones estéticas¹¹⁵⁶. El asunto del elemento ilógico en la poesía moderna, que era uno de los puntos principales de su disputa con Seferis, lo había tocado Palamás hasta cierto grado en una serie de textos suyos sobre la *poesía pura*. Aunque lo que interesaba a Palamás eran las relaciones y las antítesis entre la poesía "musical" y la "lógica", su cuestión fundamental se refería a si el elemento principal en poesía era el sentimiento o la razón. El tratamiento de este asunto por parte de Palamás presenta ciertas analogías y similitudes con el de Seferis en el "Diálogo sobre poesía" con Tsatsos. No obstante, la perspectiva hermenéutica de la que partían los dos poetas era diferente. "La música", sostenía Palamás, "es el arte más material y natural: es la que habla directamente al sentimiento y a los nervios" [...]. Por el contrario, la superioridad de la poesía la basa en que es la más intelectual de todas las artes. La razón la ha mantenido siempre a la altura en la que se encuentra. Quien discuta este elemento suyo la hace descender¹¹⁵⁷".

Indiscutiblemente "la poética de Palamás" era "el canto del cisne de una época que tenía como genearca a Solomós y último superviviente de la misma a Várnalis"¹¹⁵⁸. El principal "canon estético" de esta época era que "el poema no puede existir si no contiene una coherencia racional". El legado poético de D. Solomós era evidente: en poesía, sobre todo en

¹¹⁵³ Véase al respecto: DIMOY, N., *Prosengísis: Elytis, Eliot, Skyzinós, Seferis, Schults*. Ed. Kiajronikí, Atenas, 1979, pp. 61-67.

¹¹⁵⁴ Véase: SINÓPULÓS, T., "Strofi 1931-1961" en *Ya ton Seferi*, *op. cit.*, p. 163.

¹¹⁵⁵ Véase: PETROPOYLOS, N.K., *O piitis os dokimiografos*, *op. cit.*, pp. 41-56; VITTI, M., *I yeniá tu trianta*, *op. cit.*, pp. 15 y ss.

¹¹⁵⁶ Véase: TSATSOS, K., y SEFERIS, Y., *Enas dialogos pano stin plisi*, al cuidado de Lukás Kússulas y prólogo del mismo, Ed. N.E.V., Atenas, 1979, pp. 6-20 y ss; TSATSU, I., *O adelfós mu Yorgos Seferis*, Ed. Estía, Atenas, 3ª Edic. de 1980, pp. 10-30, 50-60, 80-96 y ss.

¹¹⁵⁷ VAYENAS, N., *op. cit.*, p. 14.

¹¹⁵⁸ *Op. cit.*, p. 14. Cfr. también SOLOMOS, D., *Apanta*, al cuidado de L. Politis, 2 Vol. (1948-1955), I, p. 2.

poesía, "debe en primer lugar concebir con fuerza la mente y después sentir el corazón lo que la mente ha concebido"¹¹⁵⁹. El sentido del arte y esta opinión claramente idealista y racionalista exigía el triunfo de la razón sobre los sentimientos y la proclamación de la libertad del pensamiento en relación con cualquier trama exterior¹¹⁶⁰.

Palamás, que también había sido influido por el romanticismo y el idealismo alemán, sostenía parecidos puntos de vista. Esto testimonia su estudio sobre Solomós. El poeta "sufre de ideas y con la razón refrena el sentimiento ". La poesía, decía, es "la flor de la finura intelectual", la "expresión emocionada del pensamiento filosófico más sublime"¹¹⁶¹.

Por su parte, Seferis consideraba, al igual que J. R. Jiménez, que la emoción estética es un hecho de conciencia primordial¹¹⁶². Rechazaba, sin embargo, la postura neokantiana de K. Tsatsos de que los principios de lo bello pudieran determinarse *a priori* y de que la experiencia estética constituyera un universo totalmente separado del de las demás experiencias. Las tesis de Kant acerca del fenómeno estético y su opinión sobre la autonomía del arte constituían, hasta 1930 aproximadamente, el principio teórico de todas las teorías poéticas de inspiración no dialéctico-materialista que circulaban en Grecia¹¹⁶³. Esta idea de que Kant sostuvo la autonomía del arte fue difundida, con posterioridad, por los formalistas y vanguardistas

El neorromanticismo de Palamás se resumía en la siguiente postura: "Con la impresión de la obra de arte", escribía, "huimos del mundo que nos rodea, fenecemos y nos remontamos al paraíso del arte". La necesidad primordial que satisface la poesía es para R. M. Rilke, Novalis y Palamás la de "que nos conduce hacia el país de los sueños, o que nos hace retroceder al mundo de los recuerdos"¹¹⁶⁴. Además de Palamás, pero desde el espacio de la intelectualidad marxista, K. Várnalis, mediante una serie de artículos, trataba de interpretar el fenómeno estético con tesis dialéctico-materialistas, explotando sin embargo las irrefutables ideas de Kant. En resumen sostenía:

1. La relatividad de los valores estéticos y la relatividad de la autonomía del arte.
2. Que el arte es un fenómeno social.
3. Que la experiencia estética es una experiencia sui generis (diferente en su esencia de los elementos que la componen).
4. Que toda obra de arte obedece a las leyes de la causalidad y

¹¹⁵⁹ SOLOMOS, D., *Ibidem*.

¹¹⁶⁰ VAYENAS, N, *O piítis...*, *op. cit.*, p. 14.

¹¹⁶¹ Cfr. PALAMAS, K., *Apanta, op. cit.*, Vol. I, pp. 207-213.

¹¹⁶² Véase en paralelo: SEFERIS, Y., *Dokimés, op. cit.*, Vol. I, p. 144 y ss.

¹¹⁶³ Véase: PALAMAS, K., *Apanta, op. cit.*, Vol. I, pp. 211-213 y Vol. II, pp. 481-483; VARNALIS, K., *Estitiká-Kritiká*, Ed. Kedros, Atenas, 1957-58; SEFERIS, Y., *Diálogo sobre la poesía...*, *op. cit.*, pp. 9 y ss; Cfr. también, PAPANUTSOS, E.P., *Estitikí, op. cit.*, pp. 12-40 y ss.

¹¹⁶⁴ Véase: PALAMAS, K., *Apanta, op. cit.*, pp. 481-482; Cfr. también MASTRODIMITRIS, P.D., "O K. Palamás stis "Dokimés" tov Y. Seferi" en *Filologikí Protojroniá*, (1989): 101-108 y en *Neolliniká. Meletes ke artra*, Vol. III, Ed. "Gnosi", Atenas, 1988, pp. 243-259.

5. Que lo que impera en todo examen hermenéutico y comprensión de la misma es su coherencia lógica¹¹⁶⁵.

Éste es aproximadamente el marco de las concepciones predominantes relativas al fenómeno poético en la Grecia de los 30 – época en la que en España Jiménez se encuentra en plena madurez y Seferis comienza a desarrollar su credo poético en un discurso teórico basado en pruebas.

El poeta griego, aunque en sus primeros pasos había flirteado con las ideas y el estilo del simbolismo francés, así como con las opiniones estéticas idealistas, sin embargo, bajo la influencia de la poesía y de las ideas de T.S. Eliot, renegará de la *embriaguez* y la expresión simbolista, rechazando la teoría- predominante hasta entonces en los círculos franceses- de que el mundo de una obra de arte es un mundo autónomo y separado del mundo de la vida¹¹⁶⁶.

La convicción básica de Seferis es que únicamente con el pensamiento no podemos llegar hasta el fondo de una obra de arte. Ésta es también la postura de J.R. Jiménez, formulada con diferentes variantes expresivas en sus aforismos y en sus ensayos de poética¹¹⁶⁷.

Y los dos poetas están de acuerdo en que el pensamiento analítico no puede darnos el sentido "exacto" o el "nombre" de las cosas y por consiguiente el discurso científico no puede expresar la esencia de una emoción¹¹⁶⁸. Lo único que puede hacer, pues, la *filosofía*, como ciencia exacta (lo mismo que la *estética*) es un acercamiento externo a un fenómeno, a una situación, y una aproximación a sus principales signos distintivos. Exactamente por esta razón, Seferis está de acuerdo con Jiménez y Ortega cuando sostiene que la filosofía del arte satisface muy poco al hombre estético y menos aún al poeta¹¹⁶⁹.

En el texto del *Diálogo sobre la poesía*, Seferis responderá a su cuñado-filósofo con las siguientes palabras de André Gide: "Cuando te replica un filósofo, no hay forma posible de entender qué le habías preguntado"¹¹⁷⁰. Seferis en este diálogo aprueba la opinión que abraza también Jiménez de que el principio y el fin de la función artística es la emoción estética. No reconoce, sin embargo, al igual que el poeta de Moguer, la emoción que conoce directamente porque la ha vivido él mismo – por medio de la descripción y de su explicación

¹¹⁶⁵ Véase: VARNALIS, K., *Estilika-Kritika*, op. cit., Vol. I, pp. 40-50 y ss y Vol. III, pp. 10-60 y ss.

¹¹⁶⁶ Véase al respecto los siguientes estudios: VAYENAS, N., *O piitis ke ojorevtis*, op. cit., pp. 16, 105 y ss; CHRISTOFIDIS, A., "I neoliniki piisi meta to 1930" en *Ellinogaliká*. Homenaje a R. Milioux, Ed. E.L.I.A., Atenas, 1990, pp. 757-765.

¹¹⁶⁷ Cfr. *Ideología II*, pp. 6 y ss.

¹¹⁶⁸ Véase: SEFERIS, Y., *Diálogo sobre la poesía...*, op. cit., pp. 82-84 y ss; JIMÉNEZ, J.R., *Ideología II*, op. cit., pp. 6 y ss.; Cfr. también BOUSOÑO, C., "El impresionismo poético de Juan Ramón Jiménez" *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 280-282 (1973): 508-540 y *Teoría de la expresión poética*, op. cit., pp. 83-86, 308-310 y 375-381.

¹¹⁶⁹ Véase: AZAM, G., "Las ideas estéticas de Ortega". En: AZAM, G., *El modernismo desde dentro*, Barcelona: Anthropos, 1989, pp. 113-132.

¹¹⁷⁰ *Diálogo sobre la poesía*, op. cit., p. 48. Cfr. también: "Un diálogo sobre la poesía" en revista *Propileos*, octubre-diciembre de 1938 (= *Ensayos de Estética y Educación*), Ed. Difros, Atenas, 1960, pp. 95-126.

teórica y su postura más indulgente sobre las tentativas filosóficas de este tipo es que se ocupan de generalidades sin entrar en la esencia del fenómeno poético¹¹⁷¹. En el fondo, y según ambos poetas, a la poesía la interpreta y la justifica no la razón filosófica sino el propio arte, lo mismo que a la ética como ciencia la explica y la juzga la conciencia ética humana y no la teórica. No obstante, tendremos que aceptar que la comprensión del fenómeno estético por el pensamiento filosófico es de un valor indudable para quienes no quieran desembocar en el agnosticismo¹¹⁷². En la época en la que Seferis está ocupado con la obra de P. Valéry, traduciéndola con celo profesional y maestría poética, parece creer, al igual que J.R. Jiménez - que fue influido por las opiniones del poeta y teórico francés¹¹⁷³ - que no había descubierto aún el misterio de la poesía, porque los poetas no habían dicho todavía su última palabra.

A este respecto escribe Valéry:

"Ni el objeto propiamente dicho de la poesía, ni las formas con las que nos aproximaremos a él se han esclarecido, puesto que aquellos que los conocen callan y la emprenden con quienes no los conocen. Toda claridad en relación con estas cuestiones continúa siendo individual, mientras que se permite la mayor contraposición de opiniones. Y existen sobre cada [opinión] importantes hechos y experiencias que difícilmente pueden ponerse en duda"¹¹⁷⁴.

Frente a esta postura, era natural que los poetas modernistas, como Jiménez y Seferis se replugaran. En sus textos teóricos básicos se ve claramente que el aviso de Valéry había sido tenido en cuenta, y tanto Jiménez¹¹⁷⁵ como Seferis reconocen que existen dificultades insuperables arraigadas en la propia naturaleza del fenómeno poético e, indirecta pero claramente, sostienen que cuando han hablado los auténticos poetas, la mayoría de la veces, nos han dado a entender 1) que la poesía emana de una situación que no se describe con palabras y 2) que lo que denominamos de forma muy general *experiencia poética* es algo inexplicable e ininteligible. Dado que en la época en la que expusieron sus opiniones sobre la poesía y el arte los dos poetas se había hablado mucho sobre la naturaleza ilógica o hiperlógica de la experiencia poética, refirámonos rápidamente a las principales opiniones relativas a la esencia del fenómeno poético en Francia, Inglaterra, Alemania e Italia, opiniones con las cuales tuvieron directa o indirectamente contacto los dos poetas objeto de este trabajo.

¹¹⁷¹ Véase al respecto: GICOVATE, B., *La poesía de Juan Ramón Jiménez*, Barcelona, Ariel, 1973, pp. 8-40 y ss.; GULLÓN, R., *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*, Ed. Taurus, Madrid, 1958, pp. 20 y ss; Cfr. también VAYENAS, N., *O piitis ke o jorevtis, op. cit.*, pp. 16-18 y ss.

¹¹⁷² Compartimos esta idea con Seferis y E.P. Papanutsos (Cfr. *Estitiki, op. cit.*, pp. 110 y ss).

¹¹⁷³ Véase al respecto: VAYENAS, N., "Seferis, Valery, Eliot" en *O piitis ke o jorevtis, op. cit.*, pp. 105 y ss; AGUIRRE, J.M., "Juan Ramón Jiménez and the French symbolist poets" *Revista Hispánica Moderna*, XXXVI, 4 (1970-1971): 212-223; PRAT, I., *El muchacho despatriado. Juan Ramón Jiménez en Francia (1901)*, Madrid, Taurus, 1986, pp. 8-20 y ss.

¹¹⁷⁴ Véase: VALERY, P., *Oeuvres*, al cuidado de Jean Hytier, 2 Vols., París, 1957-60, I, 1399-1331 y 1363-1400.

¹¹⁷⁵ Véase: ALLEN, R.C., "Juan Ramón Jiménez and the world tree...", *art. cit.*, pp. 306-322; GULLÓN, R., "El dios poético de Juan Ramón Jiménez", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 14 (1950): 343-350.

8.2.- *Las opiniones del Abbé Henry Bremond*

En la década de los 20, en Francia, el abate Henri Bremond planteó el problema de las relaciones de la emoción poética con la religiosa en su obra *Oración y poesía*, que para Seferis constituyó un polo de referencia cuando se ocupó de esta cuestión. El objetivo de todo poema auténtico, sostenía, es que nos dé la "experiencia poética", que nos transporte al "estado de gracia poético" (*en état de grâce poétique*), al igual que la oración, que da al fiel la "experiencia religiosa" transportándolo al estado "místico" de la "gracia" donde siente la presencia directa de Dios¹¹⁷⁶. Para Bremond, lo mismo que para el poeta de Moguer, la experiencia religiosa y la experiencia poética persiguen el tipo más elevado de conocimiento. Pero, como el carácter de este conocimiento es intuitivo, puesto que este conocimiento no tiende únicamente a la transmisión de ideas y sentimientos, la experiencia del místico es superior a la del poeta¹¹⁷⁷. Sin duda, la experiencia poética es no sólo para Bremond sino también para el Jiménez de *Animal de fondo y Espacio* es una transcripción en una dimensión natural de la experiencia mística, un anteproyecto de la acción mística¹¹⁷⁸. Cuanto más profundo es un poeta místico, mayor sentido tiene de su impotencia para expresar sus intuiciones y sus experiencias. Si dijera que el poeta de Moguer es un místico fracasado, puesto que en su necesidad de transmitir a sus lectores (o a su público) la experiencia de sus intuiciones poéticas no llega a completarla, correría el riesgo, quizá, de ser mal interpretado por los críticos. Quiero creer, sin embargo, que allí donde Jiménez no logra unirse con Dios-privilegio exclusivo del místico – allí se halla también el triunfo de su poesía metafísica, pues consigue la unión indirecta con las criaturas de Su creación, es decir con los hombres.¹¹⁷⁹

Bremond cree que entre la experiencia religiosa y la poética existe una característica común, es decir, un estado psicológico que en el caso del místico se presenta *como éxtasis* y en el caso del poeta *como catarsis*. De su teoría general acerca de la poesía pura creo que nos interesan - por lo que a nuestro tema respecta – las siguientes tesis que no escaparon a la atención de Valéry, Jiménez, Eliot y Seferis:

- 1) "Todo poema debe su especial carácter poético a la presencia, a la irradiación, a la energía transformadora e intuitiva de una realidad que denominamos *poesía pura*".
- 2) "Un poema tiene de alguna forma dos significados, el que expresa directa y exactamente y que es prosa - el no puro – y el que respira, si lo puedo decir de esta forma, y que sólo éste es poesía - el puro -". Este "segundo significado, que en el sentido propio del término no es significado" [...] "que ningún juicio puede concebir cómo pasa del alma profunda del poeta a través de una trama de frases abstractas, de símbolos, para pasar de nuevo desde allí, y con la energía

¹¹⁷⁶ Véase: BREMOND, H., *Prière et Poésie*, París, 1926, p. 221.

¹¹⁷⁷ Véase: COLE, L., *The religious instincts in the poetry of Juan Ramón Jiménez*, Oxford, The Dolphin Book, 1967, pp. 12-40 y ss.

¹¹⁷⁸ Véase: JIMÉNEZ, J.R., *Tiempo y espacio*, Madrid, EDAF, S.A., 1986; *Espacio*, "Leyenda de un héroe hueco" en *La Nación*, Buenos Aires, 11 de enero de 1953; *Animal del fondo*, Madrid. Taurus, 1981, pp. 12 y ss.

¹¹⁷⁹ Véase: RECIO MIR, A., *"Dios deseado y deseante" o el imaginario último de Juan Ramón Jiménez*. Tesis doctoral presentada en la Facultad de Filología, Departamento de Literatura de la Universidad de Sevilla, 1997, pp. 15-24, 42-60 y ss.

intermediaria de estas mismas frases, dentro del alma del lector – éste es todo el milagro de la poesía y todo su misterio".¹¹⁸⁰

La poesía, según Bremond y Jiménez es una especie de magia que nos transforma *interiormente*, cuyo objetivo no es transmitirnos simplemente las ideas o los sentimientos del poeta, sino transportarnos al "estado psíquico" que hizo a aquel poeta darnos aquella paz y aquella tranquilidad a donde no nos dejamos llevar de forma pasiva, sino que la ofrecemos activamente a alguien mayor y mejor que nosotros, a Dios.¹¹⁸¹

He indicado ya que, a pesar de que Seferis (lo mismo que Jiménez) no se ocupa de la naturaleza de la experiencia religiosa, puesto que no es ésta la que más le interesa, es un poeta realmente metafísico, al menos en sus poemas más maduros. El Seferis metafísico, el traductor del *Apocalipsis de S. Juan* y del *Cantar de los Cantares*, lo he dicho también en otras ocasiones, es un *poeta vivencial* que sabe cómo utilizar las características de la experiencia religiosa para la descripción del descubrimiento poético¹¹⁸². Pero dado que este tema tiene relación principalmente con lo que no sólo él sino también I. A. Richards denominan *doble uso de la lengua*¹¹⁸³, preferimos comentar las opiniones del crítico inglés ya que se consideran como de vital importancia para la formación teórica de Seferis en la época en que comienza a interesarse ya seriamente por el modernismo inglés y la *Nueva Crítica*¹¹⁸⁴.

¹¹⁸⁰ Véase: BREMOND, H., *Prière et poésie*, op. cit., pp. 10 -40, 220-221 y ss; PALAMAS, K., "Epistolí stón Seferi ya ti strofi" en *Isagogí stin písi tu Seferi*, op. cit., pp. 10-11.

¹¹⁸¹ Véase: COLE, L., *The religious instinct in the poetry of Juan Ramón Jiménez*, op. cit., pp. 170-196.

¹¹⁸² Véase: KARAGIANNIS, S., *O siménon lógos: Vivencia y acción poética en Yorgos Seferis*, op. cit., pp. 8 y ss; BEATON, R., *George Seferis*, op. cit., pp. 66-73; SEFERIS, Y., *Cantar de los cantares*. Ed. Ikaros, Atenas, 1966, pp. 8-14; *El apocalipsis de San Juan*, Ed. Ikaros, Atenas, 1966, pp. 10-20 y ss.

¹¹⁸³ Véase: SEFERIS, Y., *Dokimés*, I, p. 144 y ss; VAYENAS, N., *O píiti ke o jorevtis*, op. cit., p. 21.

¹¹⁸⁴ Véase: RICHARDS, I.A., *Practical Criticism. A study of Literary Judgment*. Routledge and Kegan Paul, London, 1978 (Kegan Paul, Trench, Trubner Co. Ltd. 1929), pp. 7-18, 25-32 y ss; *Principles of Literary Criticism*, op. cit., pp. 12-40 y ss.

8.3.- Las opiniones humanísticas de I.A.Richards y su influencia en Seferis

En la obra *Principles of Literary Criticism* (1925) Richards trata el tema de las relaciones entre poesía y lengua¹¹⁸⁵. Dos años antes, en la obra *The Meaning of Meaning*, escrita en colaboración con C.K.Ogden, había concluido una separación entre las diferentes funciones de la lengua, distinguiendo la "función anafórica" (en la que, por ejemplo, una palabra llega a ser totalmente simbólica) y la "función emocional", en la que ésta sirve como signo *de los sentimientos* del hablante¹¹⁸⁶.

Esta diferenciación entre las funciones anafóricas y las emocionales llevó a los dos autores al punto de creer que habían encontrado la diferencia sustancial - que hacía tiempo que buscaban los filósofos - entre la poesía y el lenguaje científico o en prosa. "Así pues, en lugar de aceptar la antítesis entre prosa y poesía, escribían, podemos sustituirla por la antítesis entre el uso simbólico y el uso emocional de la lengua"¹¹⁸⁷.

La importancia fundamental de esta diferenciación, en todos los terrenos, se subrayó mucho en la obra *The Meaning of the Meaning* y su influencia fue determinante para la evolución del pensamiento teórico de Seferis¹¹⁸⁸.

Richards parte de posturas psicológicas humanistas. El problema de la ética, es decir, cómo el hombre del siglo XX podría extraer el mayor valor de la vida, es, en su opinión, cuestión de organización de la vida de cada uno de nosotros, liberado de ideas no psicológicas y de búsquedas trascendentales. Considera que las fuentes de la experiencia estética comienzan en las funciones sensitivas del hombre. En este aspecto se encuentra cerca de las conocidas ideas estéticas de Ortega¹¹⁸⁹. Explotando las ideas de la tradición empirista inglesa, llegará a la conclusión de que la experiencia humana viene determinada por el funcionamiento de un complejo sistema de impulsos. El hombre, cree, con sus funciones psíquicas e intelectuales equilibra estos impulsos manteniendo una armonía que siempre es provisional porque es alterado por factores externos que determinan el funcionamiento de todo el sistema. Distinguiendo entre *apetencias* y *aversiones*, desarrollará una teoría del valor. Valor - sostiene- tiene todo lo que satisface una apetencia o un deseo, consciente o inconsciente. La experiencia de mayor valor es la que satisface consecuentemente la mayoría de las apetencias. De todas las experiencias, la que satisface el mayor número de impulsos con el menor grado de desagrado, es la estética. La experiencia estética es la que está organizada de forma más compleja y es la más valiosa, porque el equilibrio de los impulsos contrarios moviliza una parte de la personalidad mayor que cualquier otra experiencia. El hombre, en su contacto con

¹¹⁸⁵ Cfr. RICHARDS, I.A., *Principles of Literary Criticism*, op. cit., pp. 12-20, 33-39 y *Practical criticism*, op. cit., pp. 181 y ss.

¹¹⁸⁶ Véase: RICHARDS, I.A, OGDEN, C.K., y WOOD, J., *Foundations of Aesthetics*, Kegan Paul, Trench, Trubner Co. Ltd., London, 1927, pp. 75-76 y ss. Cfr. también ELIOT, T.S. "Hamlet" (1919), *Selected Essays*, op. cit., pp. 145-147.

¹¹⁸⁷ RICHARDS, I.A. y OGDEN, C.K., *Ibidem*. Cfr. también VAYENAS, N., *O piitís ke o jorevtis*, op. cit., pp. 42-43.

¹¹⁸⁸ Véase: PETROPULOS, N.K., *O piitís os dokimiografos*, op. cit., pp. 67-68 y ss.

¹¹⁸⁹ Véase al respecto los siguientes estudios: SEFERIS, Y., *Dokimés*, op. cit., I, p. 56; AZAM, G., "Las ideas estéticas de Ortega", art. cit., pp. 113-132.

el poema, deja de estar orientado hacia una dirección, intensifica su capacidad de demostración y es capaz de ver las cosas de una forma nueva¹¹⁹⁰.

El poeta, según Richards, es el ser privilegiado que tiene la especial capacidad y la fuerza de escribir sus experiencias a un nivel superior al hombre corriente, pues los impulsos que moviliza están libres de las paradas que cultivan las costumbres cotidianas en el hombre corriente. Esta característica especial de la función estética, que permite la salida libre de los impulsos contrarios y oprimidos y su armonización en una composición unitaria, Richards la denomina con la palabra griega *synaesthesia*¹¹⁹¹. La *synaesthesia* provoca un estado de euforia, llevando al hombre a un contacto más directo con la realidad: no tiene, no obstante, nada que ver con lo que llamamos verdad. La verdad, según Richards, pertenece a la esfera de la jurisdicción del lenguaje científico (de la ciencia, que es un campo diferente de organización de los impulsos, diferente del del arte).

Basándose en esta distinción, Richards desarrollará su teoría sobre el *uso anafórico-científico* y el *uso emocional* de la lengua. Una disposición, o una emoción, dirá, puede ser provocada, y sin ninguna referencia. E incluso si el uso emocional contiene referencias, éstas no son más que medios para la creación de la emoción. Es decir que la explotación de tal referencia no se produce teniendo como criterio el porcentaje de verdad que contenga, sino por el grado en el que es capaz de provocar emoción. Por eso, las manifestaciones de la poesía se pueden denominar "pseudo-manifestaciones" (*pseudo-statements*). Richards cree que la lengua poética es el único tipo de lengua que tiene la facultad innata de equilibrar mayor número de impulsos, creando de esta forma los impulsos más sublimes. Por esta razón considera, lo mismo que Jiménez y Seferis, que la poesía es la "forma suprema de la lengua emocional"¹¹⁹².

Aprovechándose de los resultados de los investigaciones de Richards, Seferis concluirá en lo siguiente:

La lengua, dirá,

"la utilizamos de dos formas: una que se refiere a nuestra razón y la otra que se refiere a nuestras emociones"¹¹⁹³.

“Ya la utilicemos de una forma, ya la utilicemos de la otra "las palabras conservan siempre su significado, pero el significado en estos diferentes casos sirve a diferentes objetivos. En el primer caso, el objetivo del significado es mostrar las cosas con la mayor exactitud posible: tiene

¹¹⁹⁰ Véase: *Principles, op. cit.*, pp. 35-39; VAYENAS, N., *O piitis ke o jorevtis...*, Cfr. también, *op. cit.*, pp. 41-42.

¹¹⁹¹ RICHARDS, I.A., *op.cit.*, pp. 191-192; *Foundations of Aesthetics, op. cit.*, pp. 75-76. Cfr. también *Science and Poetry*, London, 1935, pp. 50-62 y ss; VAYENAS, N., *op. cit.*, pp. 42-43.

¹¹⁹² Véase: RICHARDS, I.A., *Principles...*, *op. cit.*, pp. 93-94; SEFERIS, Y., *Dokimés, op. cit.*, I, 34, 155, 460.

¹¹⁹³ Véase con respecto al uso emocional del lenguaje en la poesía de Seferis. VAYENAS, N., *op. cit.*, pp. 21-30 y ss; Cfr. también: BOUSOÑO, C., *Teoría de la expresión poética, op. cit.*, Vol. I y II, donde se expresan ideas afines con las de Seferis y Richards.

que ser el símbolo algebraico que tome el lugar de las cosas, como en matemáticas la posición de los números, o cuando se combinan en una serie ordenada provoquen una serie correspondiente de pensamientos".¹¹⁹⁴

En el segundo caso "las palabras, conservan también su significado [...]. Pero aquí el significado no es nunca el mismo, no tiene ni la objetividad, ni la estabilidad que toma cuando utilizamos la palabra lógicamente: disminuye o aumenta, cambia de color, cambia de peso dependiendo del significado general, dependiendo del tono general de la frase"¹¹⁹⁵, porque aquí el objetivo es expresar una emoción. El uso emocional de la lengua "es el más antiguo, el que se pierde en los días de la creación", pero "es también el más inconsciente, el más rechazado por su otro uso, el lógico"¹¹⁹⁶.

Las necesidades teóricas y prácticas de los hombres hicieron arraigar profundamente dentro de nosotros "los hábitos del pensamiento analítico y de la expresión analítica que los alimentan como término *sine qua non* desde la infancia hasta nuestro último suspiro"¹¹⁹⁷.

Seferis estará de acuerdo con Richards en que el objetivo del poema es transmitir al lector la emoción, el éxtasis experimentado por el poeta. Pero ¿no había expuesto la misma opinión J.R.Jiménez en numerosas ocasiones en sus conferencias y en sus ensayos de *Ética poética*.

En resumidas cuentas: para aceptar este éxtasis, es necesario ir limpios a la poesía, como querrían los dos poetas a sus lectores, "es decir, dejando en parte los profundamente arraigados [dentro de ellos] hábitos del pensamiento analítico y de la expresión analítica".¹¹⁹⁸

Sin duda, la división de Richards y su definición de poesía, que abraza Seferis (es decir, que "la poesía es la forma suprema del uso emocional de la lengua") habría sido compartida por J.R. Jiménez. El poeta de Moguer sostendrá que en poesía la lengua expresa lo más posible nuestras emociones y no exclusivamente nuestros juicios lógicos (como sucede con la ciencia pura). Otra cualidad semántica- para recordar a Ortega¹¹⁹⁹ – tienen las palabras dentro de un teorema geométrico o en una descripción histórica seca e impersonal y otra en un poema lírico o en prosa, allí donde – al igual que en el *Nijinski* seferiano o en el *Espacio*- la formulación en prosa la penetra y la "calienta" el aliento poético que describía Bremond¹²⁰⁰. Porque desde este punto de vista no podemos separar radicalmente por un lado la poesía y

¹¹⁹⁴ Cfr. *Dokimés, op. cit.*, I, pp. 34, 180-189, 189, 361.

¹¹⁹⁵ *Ibidem*, Cfr. también *Principles...*, *op. cit.*, pp. 216 y ss.

¹¹⁹⁶ Véase: SEFERIS, Y., *Dokimés, op. cit.*, I, pp. 34, 289, 344, 361 y GOURMOND, R. DE., *Promenades philosophiques*, I, (París, 1923, a' de 1905), pp. 121-128 y *Le probleme du style* (París, 1926 a' de 1902), p. 70.

¹¹⁹⁷ Véase: *Dokimés, op. cit.*, I, pp. 34, 289 y ss; RICHARDS, I.A., *Science and poetry, op. cit.*, pp., 30 y ss; *Principles, op. cit.*, pp. 10-33 y ss; JIMÉNEZ, J.R., *El trabajo gustoso*. Madrid, Aguilar, 1961, pp. 12-25 y ss; *Estética y ética estética*, Madrid, Aguilar, 1967, pp. 10-40 y 110-130.

¹¹⁹⁸ Véase: *Dokimés, op. cit.*, I, pp. 34 y ss; también en: *Ideología II, op. cit.*, p. 27 donde se utiliza la siguiente metáfora: "¡Pobre éxtasis, trabajo mío! Pájaro entre tiros, siempre asustado!".

¹¹⁹⁹ Véase al respecto: RICHARDS, I.A., *Principles, op. cit.*, pp. 191-195 y 215 y 217; SEFERIS, Y., *Dokimés, op. cit.*, p. 34; JIMÉNEZ, J.R., *Ideología II, op. cit.*, pp. 7,12, 17, 67.

¹²⁰⁰ Véase: BREMOND, H. (ABBÉ), *Priere et Poésie, op. cit.*, pp. 177-206.

por otro la prosa artística. Y esto lo mostraron con argumentos M. Predmore y otra serie de otros importantes estudiosos de la producción poética en prosa de Jiménez¹²⁰¹. Estas dos categorías, según P. Claudel, debemos imaginarlas como los últimos extremos de una línea, en cuyo centro se extiende una amplia zona indeterminada¹²⁰². En esta zona caben todos los poemas en prosa de Darío, Jiménez y Seferis. Jiménez habría estado de acuerdo y mientras escribía el poema *Espacio*, en que la poesía a menudo no es otra cosa que prosa "monte" y que en la prosa existen muchas veces versos dispersos. Nosotros subrayaríamos que en sus textos más maduros *prosa y poesía* coexisten muchas veces en el mismo texto como disposiciones o como tendencias. Lo mismo ocurre también en la mayor parte de los poemas de Seferis¹²⁰³. Pero aquí Jiménez y Seferis estarían también de acuerdo con P. Valéry. Cuando en el lenguaje de la vanguardia poética predomina la tendencia claramente poética, la expresión de una dudosa amalgama de pragmatismo y de formulación emocional, que está en su constitución natural, va a convertirse en lengua no "de verdad" sino "de creación"¹²⁰⁴. El poeta, dirá Juan Ramón, con su palabra no describe un acontecimiento, no esclarece una relación, sino que actuando como un pequeño dios, como un *metamorfoseador*, construye, produce una situación¹²⁰⁵. Parecida es la opinión de Seferis: "El poeta - dirá - *coloca* al hombre frente a la vida". Esta frase, que parece referirse a una ayuda de naturaleza psicológica, quiere decir que el poeta es un salvador, es decir, un reformador del hombre (metamorfoseador)¹²⁰⁶. Está claro que para los dos poetas el valor de una experiencia poética no viene determinada únicamente por el grado de equilibrio que crea en su receptor en el momento de la lectura, sino también por su contribución a la capacidad para un equilibrio más general.

El contacto de los dos poetas con la pintura y su dedicación a la misma (teórica y práctica en Jiménez, teórica sólo en Seferis)¹²⁰⁷ tuvo como resultado el reforzamiento de esta capacidad (es decir, la de los receptores de la obra de arte), pues los estímulos que satisface la experiencia estética no son sustancialmente diferentes de los que son satisfechos con cualquier otra experiencia de la vida.

¹²⁰¹ Véase los siguientes estudios: PREDMORE, M.P., *La obra en prosa de Juan Ramón Jiménez*, Ed. Gredos, Madrid, 1966; SALGADO, M., *El arte polifacético de las caricaturas líricas juanramonianas*. Madrid, Insula, 1968; GÓMEZ TRUEBA, T., y BLASCO, J., *Juan Ramón Jiménez: la prosa de un poeta*, Ed. Grammalla, Valladolid, 1994 y GÓMEZ TRUEBA, T., *"Estabas líricas" en la prosa de Juan Ramón Jiménez. Retratos, paisajes y recuerdos*. Valladolid, Universida de Valladolid, Secretariado de Publicaciones, 1996.

¹²⁰² Véase: ULIBARRI, S., *El mundo poético de Juan Ramón...*, *op. cit.*, pp. 10-25 y ss; PUJANTE SÁNCHEZ, J.D., "Prolegómenos a un estudio de Espacio" en *Cuadernos de Zenobia y Juan Ramón*, núm. 9, (1994): 55-64; VAYENAS, N., "Ya enan orismó tu modernu stín píisi", *O Politis*, núms. 57-58 (1983): 100-109.

¹²⁰³ Véase: VALERY, P., *Oevres I*, *op. cit.*, pp. 1098-1128, 1329-1331; SEFERIS, Y., *Dokimés*, *op. cit.*, II, pp. 202-203.

¹²⁰⁴ Véase las metáforas y las comparaciones que se utilizan en *Ideología II*, *op. cit.*, pp. 87-88, para expresar el proceso de Metamorfosis: "He dicho muchas veces que me siento como un mar en movimiento y en cambio constante de las mismas olas". Cfr. también *Ideología (897-1957)*, *op. cit.*, p. 753: "Soy un metamorfoseador. Mi escritura es metamorfosis como mi naturaleza y la Naturaleza; JENSEN, J., "Naturaleza y metáfora en Juan Ramón Jiménez", *art. cit.*, p. 87.

¹²⁰⁵ Véase: *Dokimés*, *op. cit.*, I, p. 34. En las páginas 181-182 Seferis utiliza una metáfora prestada por Remy de Gourmont (Cfr. *Le Problème du Style*, *op. cit.*, pp. 33 y ss); "Las palabras" escribe son las naves del poeta. Hacen viajes muy largos y vuelven, si tiene suerte, llenas de cristales ricos...".

¹²⁰⁶ Véase: VAYENAS, N., *O piitis ke o joreutis*, *op. cit.*, pp. 43-44.

Hablando Seferis del pintor popular Teófilo dirá - confirmando nuestra opinión anterior - que después de él "ya no vemos de la misma manera". La obra "enseña pictóricamente" y "ayuda e ilumina a quien tiene suficiente conciencia visual"¹²⁰⁸. Hablando metafóricamente, subrayará que Teófilo "limpió nuestra vista como reluce [...] la más mínima hoja de los matorrales tras la *catarsis* de un chaparrón"¹²⁰⁹.

N. Vayenás cree que debemos subrayar la palabra *catarsis* en este fragmento porque la palabra, aunque remite a la comparación de la naturaleza que utilizó Aristóteles en la definición de la tragedia, sin embargo es más familiar a Seferis con la categoría de "synaesthesia" que utilizó I.A. Richards¹²¹⁰.

Para el Nobel griego, el comienzo de todo juicio correcto sobre la poesía debe comenzar por un punto de vista innovador, amplio, de la definición de la poesía trágica de Aristóteles¹²¹¹. Recurriendo a Richards, tratará de ampliar la conocida definición aristotélica para incluir todos los tipos de poesía (dramática, lírica y prosa dramatizada o poema en prosa). Para ello partirá de una opinión revisada sobre *éleos* "compasión" y "temor" combinando las ideas aristotélicas, las opiniones de Richards y el recurso a la metáfora de la *selva oscura*, que tiene relación con la posición y la experiencia mística de San Juan de la Cruz y de los poetas místicos¹²¹².

El recurso de Seferis a la metáfora de la "selva oscura" y sus referencias a San Juan de la Cruz

Después de la publicación del poema *Strofi*, Seferis pasará una crisis intelectual que tendrá resultados muy beneficiosos para su evolución poética. En primer lugar se concienciará de que la forma simbolista de expresión le conducía a un callejón sin salida, limitando la posibilidad de la expresión poética de sus sentimientos. Ya había comenzado a darse cuenta- estudiando a los simbolistas franceses- de que en la perspectiva poética simbolista las palabras servían únicamente para manifestar situaciones y menos por su sentido tangible, objetivo.

En segundo lugar, ya había comprendido que la pretensión de los simbolistas de una lengua poética despojada de los elementos denominados "no poéticos" funcionaba en su caso como una limitación más, que conducía a su lenguaje poético a una situación de peligrosas abstracciones. Esta crisis de orientación poética puede seguirla el "lector suficiente" si lee el

¹²⁰⁸ Véase: SEFERIS, Y., *Dokimés, op. cit.*, I, pp. 140-141; DIAMANTIS, A., *Adamantios Diamantis Ke. Y. Seferis, Allilografia*. Atenas, 1985.

¹²⁰⁹ Cfr. *Dokimés, op. cit.*, I, pp. 140-141.

¹²¹⁰ VAYENAS, N., *O piitis ke ojoreutis, op. cit.*, p. 44.

¹²¹¹ Véase: *Dokimés, op. cit.*, I, p. 155. Cfr. también: BENEDETTI, L., "Poesía e pensiero della Grecia Classica nell' opera di Giorgio Seferis", *art. cit.*, en *Omaggio*, pp. 25-144; JOUANNY, R., "Seferis et la Grèce antique", *Revue des études grecques*, 91 (1978): 123-148.

¹²¹² Véase: *Domikés, op. cit.*, I, p. 164. Cfr. también: FEUSTLE, J.A., *Trayectoria de la mística modernista...*, *op. cit.*, p. 10 y ss; FERNÁNDEZ-CONTRERAS, R., *Juan Ramón Jiménez y el misticismo*, México: Universidad Autónoma de México, 1963, pp. 15-28 y ss.

segundo tomo de su diario (noviembre-diciembre de 1931)¹²¹³. Su familiarización con la obra de T.S.Eliot, como ya he dicho, funcionará como *Deus ex machina*. La víspera de Año Nuevo escribirá en su diario:

"El lenguaje de San Juan de la Cruz: "Aquel que aprende los detalles más finos de un arte *siempre va a ciegas* y no con su conocimiento inicial: porque si no lo dejara tras de sí, nunca lograría liberarse de él.
Quizá me suceda algo así"¹²¹⁴.

Este fragmento de San Juan de la Cruz que Seferis utilizó para mostrar por un lado "su euforia sobre determinadas decisiones suyas"¹²¹⁵ y, por otro, su disposición de cambio de orientación en su poética, será el emblema de su giro hacia una búsqueda vivencial realista, pero también metafísica, en la poesía. Quizá el "conocimiento inicial" se refiera a su aprendizaje de las formas simbolistas francesas de expresión y a las opiniones teóricas del mismo tipo que debería abandonar. Quizá a su disposición de alejarse de las ideas de P. Valéry, puesto que ya el nuevo horizonte de sus búsquedas se trazaba a través de su conocimiento y su contacto con la obra de T.S.Eliot¹²¹⁶.

Pero volvamos a sus puntos de vista sobre la tragedia y el "éleos":

"El éleos"- escribe- es "la fuerza que nos hace que permanezcamos en nuestro estado psicológico tal como era hasta el momento de la experiencia poética"; es "el afecto por nuestros hábitos, la dificultad de dejar cosas que tanto tiempo han vivido con nosotros, las alegrías pasadas que nos han dado: el dolor por la nueva emoción. El miedo: la vista enfrente de la atracción que nos arrastra fuera de estos, el "camino oscuro", la *selva oscura*, la desnudez en medio de un mundo que aparece por primera vez. La catarsis: el equilibrio de estas dos fuerzas, la culminación de la experiencia poética"¹²¹⁷.

Como muy justamente señala N.Vagenás, el significado del *éleos* en Seferis "comprende dos tipos de "fuerzas" contrarias (el parentesco de la palabra con los impulsos de Richards es evidente): una es aquélla que nos mantiene en nuestros hábitos y en nuestras facilidades, nuestro amor por todo lo familiar, un estado psíquico" la otra es "el deseo de lo

¹²¹³ Véase: SEFERIS, Y., "Variaciones sobre el libro", en *Diálogo sobre la poesía, op. cit.*, p. 210 y *Días, op. cit.*, II, p. 34. Seferis traduce el pasaje del francés, de la segunda edición del libro de Jean Buruzi, *Saint Jean de la Croix et le probleme de l'expérience mystique*, París, 1924, p. 24.

¹²¹⁴ Véase: VAYENAS, N., *O piitis ke o joreutis, op. cit.*, p. 17; Cfr. también BADENAS DE LA PEÑA, P., "Yorgos Seferis" en *Los Premios Nobel*, Barcelona, Orbis, 1982, Vol. IV, pp. 236-240 y "O ellinimós tu Seferi klidi ya ti gnomia tu stin Ispania" en *Perigrafí tu Seferi, op. cit.*, pp. 63-69.

¹²¹⁵ Véase: TSATSU, I., *O adelfós mu Yorgos Seferis, op. cit.*, p. 297.

¹²¹⁶ Véase: KEELY, E., "T.S. Eliot and the poetry of G. Seferis", *art. cit.*, pp. 214-218 y "Seferis and the Mythical Method", *art. cit.*, pp. 109-125.

¹²¹⁷ Véase: *Dokimés, op. cit.*, I, p. 155.

nuevo y la atracción de lo desconocido, la disposición innata que nos hace que no estemos siempre satisfechos con nuestro estado"¹²¹⁸. Esta síntesis de hábito-atracción en Seferis es, no obstante, algo muy diferente del *éleos* de la poética de Aristóteles. En la poética, el sentido de *éleos* expresa el tipo de sim-patía por los infortunios trágicos o dramáticos de los demás. Lo mismo también "el miedo" ante la idea de que podríamos ser nosotros los héroes trágicos que sufren¹²¹⁹.

En Seferis, el "miedo" está relacionado por un lado con las circunstancias sociopolíticas e intelectuales de los 30 y los 40 (crisis de la cultura europea, incertidumbre, época de preocupación generalizada por el futuro del mundo occidental) y, por otro, con su concienciación de que el lenguaje poético de su época se encontraba en un estado de desorientación vital y de incertidumbre ante el hecho de la caída de un mundo en declive y de la emergencia de uno nuevo, desconocido y peligroso. De ahí también los sentimientos entremezclados de encanto y de atracción por lo desconocido, pero igualmente de angustia y de temor que es el resultante de la situación del "éleos"¹²²⁰.

Pero la angustia en un estado de crisis intelectual no desaparece definitivamente. Por esta razón, para comprender el interés de Seferis por la experiencia de los místicos y su acercamiento— aunque superficial e indirecto— a San Juan de la Cruz, deberemos responder por qué comenzó a creer que el aspecto más determinante de la experiencia estética era el "miedo". Según el poeta griego, todo creador auténtico atraviesa en su trayectoria intelectual por una fase de crisis. El elemento predominante en esta crisis es el miedo- o la incapacidad de toma de decisiones, según Ortega- frente a un extraño "bosque oscuro"¹²²¹. Más concretamente: Seferis - después de su primer aprendizaje en Eliot- comienza a creer que para los poetas místicos como San Juan de la Cruz el momento de unión con Dios se produce después de la inmersión del alma en la oscuridad absoluta y su liberación de las cadenas de los sentidos. Para él mismo, el momento de la unión del poeta y del lector con la poesía puede considerarse *como con éxito* si se logra la depuración del alma de todo elemento externo que podría impedir que esta unión fuera una acción plenamente armonizada con su ego más profundo. Así, "la noche oscura del alma" o "de los sentidos" de los místicos se convierte en la "noche oscura del pensamiento", es decir, "la retención de las fuerzas mentales y la liberación del alma para crear o para recibir el poema".

Todo esto suena, por supuesto, un poco idealista y metafísico para quienes desconozcan la poesía y la doctrina poética de San Juan de la Cruz¹²²². Añadiría aquí que

¹²¹⁸ Cfr. VAYENAS, N., *O piitís ke o joreutís*, op. cit., p. 45.

¹²¹⁹ Véase: ARISTÓTELES, *Poética*, op. cit., pp. 140 y ss y *Itiká Nikomájia*, op. cit., 1105 b; Cfr. también SAVIDIS, G.P., "The Tragic Vision of Seferis", art. cit., pp. 153-174.

¹²²⁰ Véase: VAYENAS, N., *O piitís ke o joreutís*, op. cit., p. 45; TZIOVAS, D., *I metamorfósis tu etnismú...*, op. cit., p. 20 y ss.

¹²²¹ Véase al respecto: BARUZI, J., *Saint Jean de la Croix...*, op. cit., pp. 15-32, 60-85 y ss; DAMASO, A., *La poesía de San Juan de la Cruz (Desde esta ladera)*, Aguilar, Madrid, 1969, pp. 8-24 y ss; BAKKER, W., "Yorgos Seferis en de mythos", *De twede ronde Amsterdam*, 1 (1985): 78-89; GIFFORD, H., "Seferis during the War", *Grand Street de Nueva York*, Vol. 5, núm. 2 (winter 1986): 175-186; Cfr también ORTEGA Y GASSET, J., *En torno a Galileo*, op. cit., pp. 20 y ss.

¹²²² Véase: *Dokimés*, op. cit., I, pp. 32-33 y 83-84. Cfr. también: DAMASO, A., *La poesía de San Juan de la Cruz* ..., op. cit., pp. 30-48 y ss.

Seferis soñaba con un auditorio ideal para su poesía o un público de personas inocentes y sencillas, y no de gente culta, que tuvieran algo de la inocencia de los poetas místicos, o sea, los dones necesarios para funcionar frente a la poesía con mayor integridad e inmediatez que la de las personas cultas o semicultas¹²²³.

No obstante, no deberá extrañarnos el hecho de que la piedra angular de la construcción de su poética sea el fragmento de San Juan de la Cruz, es decir, de un poeta que no podía leer en el original. El interés consiste aquí en que Seferis desde muy pronto procedió a un paralelismo indirecto de la experiencia poética (tanto del poeta-emisor como del lector-receptor) con la experiencia mística como la entienden San Juan de la Cruz y Juan Ramón Jiménez, necesario para su evolución poética. La experiencia de la poesía, manifestaba con este fragmento el poeta griego, exige la liberación de las fuerzas intuitivas del hombre¹²²⁴. Quiero creer que las ideas de H. Bergson, que ciertamente conocía desde la época de su aprendizaje en la cultura parisina y en el simbolismo francés, contribuyeron de forma decisiva a su formación intelectual después de 1930¹²²⁵.

Seferis insistirá repetidamente en sus textos teóricos en que la poesía se puede sentir de forma más directa si se vuelve a la experiencia que recibió en el momento en que le "fulminó el amor", en los instantes en los que sintió que se detenía el tiempo y que le abrasaba la llama de lo eterno. Pero, para lograr esto, es preciso renegar del mundo de la vida cotidiana, liberarse de sus perniciosas costumbres y de sus prejuicios y ponerse frente al poema o a la obra de arte y completamente solo, como si se entrara en una selva oscura¹²²⁶.

El énfasis que da Seferis a la metáfora de la *selva oscura*, tiene relación con:

- 1) Sus opiniones sobre la importancia del subconsciente para la creación poética – opiniones que, como he señalado, desarrollaron en su época Bergson, Freud y Jung,
- 2) Con su postura acerca del papel, negativo para la comunicación poética, de los hábitos, de la lógica y de los prejuicios, y
- 3) Con su convicción de que es necesario el rechazo de nuestra actividad mental durante nuestro contacto con el poema o con la obra de arte¹²²⁷.

Este tipo de rechazo está relacionado- al igual que en Ortega y Jiménez- con la idea de que el enorme desarrollo del pensamiento científico y teórico durante las primeras décadas del

¹²²³ Véase: *Dokimés, Ibidem*. Cfr. también VAYENAS, N., *O piitis ke o joreutis, op. cit.*, p. 46.

¹²²⁴ Véase: BARUZI, J., *Saint Jean de la Croix...*, *op. cit.*, pp. 40-48 y ss; DAMASO, A., *La poesía de San Juan de la Cruz, op. cit.*, pp. 15-30 y ss; ALLEN, R.C., "Juan Ramón Jiménez and the world tree: A symbological Analysis fo Mysticism in the poetry of Juan Ramón Jiménez", *art. cit.*, pp. 316-322.

¹²²⁵ Véase: VAYENAS, N., *O piitis ke o joreutis, op. cit.*, pp. 16-17,18, 19, 110-111 y ss; KOHLER, D., *L'aviron d'Ulysse. L'itinéraire poétique de Georges Seferis*. París, Société d'Édition "Les Belles Lettes", 1985, pp. 10-25, 40-46, 75-82 y ss.

¹²²⁶ Véase: SEFERIS, Y., *Dokimés, op. cit.*, p. 155.

¹²²⁷ Véase: VAYENAS, N., *O piitis ke o joreutis, op.cit.*, pp. 46-47.

siglo XX tuvo como consecuencia la desecación de la sensibilidad vital humana y la limitación de las actividades psíquicas del hombre a las manifestaciones, principalmente, del consciente. De aquí proviene también su insistencia, como la de Jiménez, en la separación entre la lengua del pensamiento científico y la lengua de la poesía¹²²⁸.

Uno de los objetivos secundarios de esta disertación es mostrar que existe un repertorio común de ideas en Seferis, Ortega y Jiménez, que tiene sus raíces en la tradición griega clásica y en la tradición europea más amplia moderna. Las opiniones de los tres intelectuales acerca de la lengua poética se forman básicamente a partir de su postura frente a las amenazadoras dimensiones que en su época había tomado la aplicación de los resultados de la *tejnoepistimi* (tecnociencia). En sus textos teóricos, si se leen en paralelo, parece que es evidente el deseo común de un funcionamiento más orgánico del alma humana y de su liberación de la dirección unidimensional y tecnicista de su época. Para Seferis, lo mismo que para el Ortega de *Meditación de la técnica* y *Rebelión de las masas*, el desarrollo de la ciencia en las tres primera décadas del siglo fue tan rápido y tan fuerte que fue imposible que la sensibilidad humana se adaptase a tal amplitud y profundidad de cambios en la esfera del mundo de la vida. La hipertrofia intelectual del *homo scientificus* tuvo como resultado el corte de sus lazos orgánicos con la naturaleza. Las disposiciones paganas, pero también las tendencias panteístas de los tres pensadores— tan manifiestas en sus obras— fueron dictadas fundamentalmente por su oposición a la neutralización de la naturaleza y por la necesidad, expresada de forma parecida en sus obras, de una reconexión directa con la naturaleza que volviera a dar a la vida su antigua naturalidad y al alma humana su antiguo ritmo vital¹²²⁹.

Un año después del nacimiento de Seferis, Th. Gomperz, refiriéndose a los filósofos clásicos, escribía:

"Desde el punto de vista geométrico, el proceso cósmico podría compararse con una órbita o un círculo. Por lo que se refiere al primero, sería un viaje con un fin desconocido; en cuanto al segundo, sería una trayectoria circular del fenómeno que termina en el punto de salida. Teniendo estas dos soluciones alternativas delante de él, el griego no podía dudar en su elección. No existía analogía decisoria que le obligase a elegir la primera. A favor de la teoría cíclica podía referir el milagro de la destrucción y de la resurrección que se renueva continuamente en la vida"¹²³⁰.

¹²²⁸ Véase: VAYENAS, N., *Ibidem*. Cfr. también: CARDWELL, R., "Juan Ramón Jiménez and the Decadence", *Revista de Letras*, 241-342. (1974): 25-38.

¹²²⁹ Véase al respecto los siguientes estudios: VAYENAS, N., *O piitis ke o joreutis*, *op. cit.*, pp. 46-47; PARÍS, C., "El concepto de ciencia natural en Ortega", *Revista de Filosofía*, T. XVI, núms. 60-61 (1957): 89-108; VAYA MENÉNDEZ, J., "La cuestión de la técnica en una doble meditación: Ortega y Heidegger", *Convivium*, núms. 9-10 (1960): 71-91.

¹²³⁰ Citado por R. Nisbet: *Social change and history*.

De la analogía, la cual creaba la importante concepción griega de la naturaleza, el modo con el que crecen las cosas, procedió muy lógicamente el concepto de ciclo biológico o del cambio estacional, con el que se puede hacer comprensible el curso del cambio natural y social a través del tiempo¹²³¹.

Recurriendo a la teoría cíclica, al *cambio y a la metáfora estacional* y Seferis lo describirá a su manera para mostrar las rápidas transformaciones que contribuyeron, en la esfera de la vida social y cultural, al último modernismo. Escribirá:

"Aquellos años el ciclo de los años daba vueltas con el ritmo de la fertilidad de las estaciones: primavera– verano– otoño– invierno; este ritmo universal era el mismo para las plantas, los animales y los hombres; y el culto al mismo estaba organizado. Era una cultura, como se dice, agrícola. En la actualidad nuestras sociedades son industriales y las estaciones se han vuelto casi indiferentes: se han refugiado en las grandes fábricas que alzan sus muros entre el hombre y el campo, y la fecundidad ya no es facultad de los seres vivos, sino que se ha trasladado a las máquinas. *Y nosotros que siempre habíamos vivido, caminamos hacia la desecación*"¹²³².

Seferis rechaza, lo mismo que José Ortega y Gasset¹²³³, la civilización intelectual mecanizada, estéril, considerando que una desviación de tal especie hacia una sociedad unidimensional, modernizada y mecanizada, debería impedirse. Por esta razón, cree que las antiguas liturgias paganas pueden satisfacer mejor a las necesidades humanas dando oportunidades para una liberación total del sentimiento. Por muy anacrónico que parezca un giro así, se considera que es preferible "hasta que el hombre contemporáneo encuentra algo válido que lo sustituya"¹²³⁴.

Pero, ¿de dónde extrae Seferis estas ideas?. Pienso que de Aristóteles. El filósofo griego estaba convencido acerca del carácter cíclico de la existencia y proclamó el reciclaje en la propia esencia de la realidad. En su obra *Del nacimiento y de la corrupción* escribe que el nacimiento de toda cosa, si es absolutamente necesario, si se mueve como la textura de la cosa le ordena que se mueva, entonces "debe ser un nacimiento circular". En el movimiento circular y en el nacimiento circular, según el filósofo estagirita, se encuentra lo *absolutamente necesario*. Con otras palabras, tanto para Aristóteles como para Seferis, si el

¹²³¹ Véase: NISBET, R., *Social change and history*, op. cit., pp. 10-40 y ss; New York: Oxford University Press, 1969, p. 114; *Istoria ke kinoniki alagi*, Ed. Gnosi, Atenas, 1987, pp. 10-40, 110-130 y ss.

¹²³² Véase: *Dokimés*, op. cit., II, p. 234.

¹²³³ Véase: FORNET-BETANCOURT, R., "Dos aproximaciones al problema de la ciencia: Ortega y Heidegger", *Cuadernos Americanos*, Vol. V, n° 29 (1992): 200-235.

¹²³⁴ Véase: *Dokimés*, op. cit., II, p. 219. Cfr. también KIURTSAKIS, Y., *Ellinismós ke dysi ston estoiasmó tu Seferi*, op.cit., pp. 14-40 y ss.

nacimiento de ciertas cosas es circular, el nacimiento de cada una de estas cosas es *necesario*, y viceversa si el nacimiento de ciertas cosas es *necesario* es *circular*¹²³⁵.

Aunque el círculo retórico aquí es fenoménico, el *cambio estacional* es y continúa siendo importante para la comprensión del paisaje de nacimiento del deterioro y de la muerte que describen las demás extraordinarias metáforas de Seferis¹²³⁶. Debajo de las palabras del texto anteriormente citado por Seferis, se encuentra aquello que la crítica en Grecia y en el extranjero aún no ha podido comprender: es decir, que el pensamiento seferiano está inspirado por el todopoderoso y básico principio de la distinción entre lo necesario y lo natural, por un lado, y lo claramente casual o *accidental* por el otro; y en segundo lugar, su convicción de que *lo que es natural y necesario en el mundo es orgánico*, es decir, que se encuentra en un proceso continuo de nacimiento y deterioro y, consecuente-mente del cambio cíclico.

Creo que, tomando como punto de partida la interpretación del cambio estacional, podemos comprender mejor sus opiniones acerca de las relaciones entre el lenguaje poético y el lenguaje científico¹²³⁷. La trayectoria del hombre del último modernismo hacia un mundo de desecación total se describe en el último Jiménez y en Seferis con un imponente corpus de cambios/metáforas que a lo largo de este trabajo se indican y se analizan. Esta trayectoria en la filosofía de Ortega es caracterizada como la trayectoria fatal hacia una *desorientación vital* de la vida humana a comienzos del siglo XX que debe ser detenida. Si insistimos en estos paralelismos entre las ideas de Jiménez, Ortega y Seferis acerca de la poesía es porque creemos que 1) proceden de la misma cláusula, la tradición europea y 2) que son realmente afines. Esto aparecerá también en los siguientes apartados donde se comentan sus opiniones sobre las relaciones entre el lenguaje poético y el lenguaje científico teniendo naturalmente como epicentro las posturas de Seferis¹²³⁸.

Razón poética-razón vital versus razón tecnocientífica

Si Ortega y Seferis consideran insalvable el abismo entre la razón poética y la razón científica no es porque rechacen el ulterior desarrollo de la ciencia y de la tecnología, sino porque detectan que su tendencia a ampliar irracionalmente los campos de sus aplicaciones y su arrogancia en cuanto a la peligrosa reivindicación de la hegemonía en todas las actividades humanas. Seferis— sin ser filósofo— se refiere tanto a las dimensiones europeas del fenómeno de la continua tecnificación del mundo como a las griegas, pese al hecho de que en la primera mitad del XX el siglo no conoció un desarrollo de la actividad industrial y del pensamiento científico tal que justificara su pesimismo. En esta época, aún fresca la impresión a causa de la publicación de la obra *La rebelión de las masas*, Seferis - sensible a los mensajes de los tiempos y sintiendo los peligros de la continua mecanización del mundo -

¹²³⁵ Cfr. NISBET, R., *Social Change and history*, op. cit., pp. 10-40, 60-65, 110-130 y ss.

¹²³⁶ Véase: VITTI, M., *Fzorá ke lógos, ...*, op. cit., pp. 12-28, 40-54 y ss; SAVIDIS, G.P., "The tragic vision of Seferis", art. cit., pp. 153-158.

¹²³⁷ Véase: HART, L., "Mytologikó ke kosmikó sístima", art. cit., pp. 90-95.

¹²³⁸ Véase: CARDWELL, R., "Juan Ramón Jiménez and the Decadence", art. cit., pp. 291-342 y "Juan Ramón Jiménez, José Ortega y Gasset y el problema de España", *Actas...*, pp. 225-231.

escribirá los siguientes versos que ciertamente habrían surtido a Max Scheler, el teórico de la masificación (*Vermassung*)¹²³⁹:

La vida es rica porque somos muchos
y todos los mismos.
La vida es rica porque somos muchos
y todos los mismos.
La vida es rica porque hemos encontrado
máquinas perfectas
cuando nuestros sentidos pierden su vigor.

(Y.S., P.C., p.122)

La hipertrofia mental de la mecanizada cultura europea tuvo para Ortega, Jiménez y Seferis la siguiente consecuencia dramática para la razón poética: socavó el campo público de comunicación, que funcionaba gracias a la forma emocional de contacto con el mundo de la vida, teniendo como resultado la creación de una *desorientación vital* o una *congestión* en el canal que, según Roman Jakobson, une toda obra de arte con sus receptores (lectores-público)¹²⁴⁰. Seferis cree que el hermetismo de la poesía moderna, y naturalmente de la suya, se debe a esta fragmentación, a la desecación de la sensibilidad o a la falta de "supuestos acordados"¹²⁴¹. Pero, ¿de qué supuestos se trata? En su opinión, en la época de la tragedia griega antigua, entre el poeta y su auditorio funcionaba con normalidad el canal de comunicación: existía un "acuerdo emocional, que era la creencia mitológica"¹²⁴². Lo mismo sucedía también con la poesía china antigua, "donde el poeta tenía que actuar sobre datos sentimentales que estaban en posesión del auditorio y que existían anteriormente a éste". Según el poeta griego - que reproduce puntos de vista similares a los de Ortega (esto lo vemos con la primera lectura de su obra *Ideas y creencias*¹²⁴³) - en estas épocas la transición del estado lógico al estado emocional se producía de forma normal y sin dificultades. Ahora, además de no existir el sustrato de una base común de fe y de sentimientos, las nociones emotivas del poeta y de su público no están fundamentadas en una base convenida, sino en la posible existencia de agudeza en la sensibilidad de cada lector. Lo que en épocas más antiguas proporcionaba al público de la poesía la representación de los mitos comunes, en la actualidad, en que las antiguas creencias se han derrumbado y las mitologías antiguas no conservan más que su significado artístico, parece ofrecerlo la propia literatura¹²⁴⁴. En resumidas cuentas: Seferis sin conocer el texto *Ideas y creencias* estará de acuerdo con Ortega en que es imposible que esta sustitución cubra el vacío, que supere la crisis de la

¹²³⁹ Véase: GINER, S., *Sociedad masa*, op. cit., pp. 12-25, 110-140 y ss.

¹²⁴⁰ Cfr. JAKOBSON, R. y HLLE, M. (Eds.), *Fundamentals of Language*, The Hague, Manton, 1956, pp. 14-25 y ss.

¹²⁴¹ Véase: AVYERIS, M., "I píisi tu Seferi", art. cit., pp. 38-50.

¹²⁴² Véase: SEFERIS, Y., *Dokimés*, op. cit., I, pp. 146-147.

¹²⁴³ Véase: GÓMEZ BLESA, M., "De la razón vital a la razón poética". En: DOMÍNGUEZ MUÑOZ, J., SALAS, J. DE., (Coords), *El primado de la vida: cultura, estética y política en Ortega y Gasset*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1997, pp. 207-218; SALAS, J. DE., y RODRÍGUEZ SANTOS, C., (Eds.), *Estudios sobre la creencia*, I, Madrid, Fundación José Ortega y Gasset, 1994, pp. 1-30.

¹²⁴⁴ Véase: VERNANT, J.P., *Mythe et pensée chez les Crecs* (Trad. griega S. Georgudi, Mythos ke sképsi stin arjea Ellada), Atenas, 1989, pp. 8-30 y ss.

desorientación vital que creó en la modernidad el desuso de la creencia mitológica y el derrumbamiento de la fe religiosa antigua¹²⁴⁵.

La descomposición social, pues, que hace cada vez más perceptible la falta de "supuestos acordados", "comunes", la falta de sentimientos comunes y las violentas consecuencias de la masificación y de la mecanización para el mundo de la vida y el alma del hombre, tuvieron como resultado final la disminución de la sensibilidad humana, la cual para expresarse poéticamente después de 1930 requería nuevas técnicas especialmente sutiles. Por esta razón la poesía moderna se hizo oscura e incomprensible, teniendo como consecuencia que su público disminuyera peligrosamente¹²⁴⁶.

Pero, para comprender completamente las posiciones teóricas de Seferis acerca de la poesía y su relación con las de Jiménez y Ortega por lo que se refiere a la incompatibilidad de la razón poética y de la razón científica, tendremos que ver sus opiniones a la luz de sus dramáticas experiencias vivenciales, de los virajes y de los cambios de rumbo en su trayectoria intelectual.

9.- *Seferis en su circunstancia vital e intelectual*

Durante su ruta intelectual Seferis atravesó varias experiencias dramáticas que habrían de marcarle decisivamente, de forma literaria, su carrera diplomática. La primera de éstas por la tragedia nacional en Asia Menor. La aventura militar griega en Asia Menor acabó con la catástrofe de 1928, poniendo fin para siempre a una vida de diez y más siglos de la cultura griega, cuyas raíces eran y son, la base de la Grecia clásica¹²⁴⁷.

Seferis desde su juventud se siente pues, como un emigrado y un *outsider* dentro de su circunstancia natal, dentro de su mundo cultural y espiritual. La conciencia de la crisis, de la decadencia del mundo neogriego y de la destrucción será a partir de 1922 su punto de partida. Seferis, un privilegiado burgués, contemplando desde muy lejos, pero sufriendola en su propio corazón de poeta, la derrota y la desaparición súbita de su lugar natal, se transformará – teniendo plena conciencia de la tragedia nacional,- en un poeta esencialmente dramático. El desastre de 1898 de España y el desastre de 1922 de Grecia produjeron en las más altas capas sociales de los dos países una ansiedad y una conciencia de crisis y de decadencia que valdría la pena examinar en paralelo. Del mismo modo como sucedió con Miguel de Unamuno, Juan Ramón Jiménez y José Ortega y Gasset¹²⁴⁸, hizo su aparición en la vida intelectual y poética

¹²⁴⁵ Véase: VAYENAS, N., *O piitis ke o jorevtis*, op. cit., pp. 48-49; SEFERIS, YL., *Dokimés*, op. cit., p. 149; PAREDES MARTÍN, M^a DEL C., "Ortega y la crisis de la cultura". En: PAREDES MARTÍN, M^a DEL C. (Ed.), *Ortega y Gasset: Pensamiento y conciencia de crisis*, Salamanca, 1994, pp. 101-118.

¹²⁴⁶ Véase: SEFERIS, Y., *Dokimés*, op. cit., I, pp. 149-150; Cfr. también: QUINN, S.M.B., *The Metamorphic Tradition in Modern Poetry*, New Brunswick, N.J., 1955, pp. 50-55 y ss.

¹²⁴⁷ Véase: KAKAVA, M., "Seferis and the Homeland", *Journal of Modern Hellenism*, 2 (Abril 1984): 55-62; MILIORIS, N., "Apóiji tu Mikrasiatikú Olézrui stin píisi. Yorgos Seferis", art. cit., pp. 30-33; ANDRONIKOS, M., "Opu ke na taxidépso i Ellada me pligóni". En: *To Víma*, 3 de abril de 1980; TROGADIS, P., (ed.), "O Seferis ya ton Venizelo ke ton katastrofikó Dijasmó". En: *Ena*, núm. 15, (1986): 67-74.

¹²⁴⁸ Véase al respecto: TASTSU, I., *O adelfós mu Yorgos Seferis*, op. cit., pp. 10-25 y ss; DALLAS, Y., "To istorikó synészima tu Seferi", art. cit., pp. 50-60; ANAGNO STAKIS, N., "O Seferis tis mnimis ke tis

de Seferis un elemento fundamental para su formación y producción poética: la conciencia pesimista de la crisis histórica del Helenismo y de la ruptura de la unidad del pasado histórico y glorioso con el presente dramático de su país¹²⁴⁹.

Después de 1922, Grecia se convierte para él en símbolo de una patria en crisis continúa, perdida para siempre en una *Tierra Baldía (Waste Land)*¹²⁵⁰. Ya todos conocen que la famosa obra poética de T.S. Eliot se consideró en la época de la formación poética de Seferis como el símbolo de la decadencia total de la cultura occidental. Hay que tener en cuenta –para valorar justamente las discutidas ya influencias de T.S. Eliot y de C. Kavafis en Seferis– que tienen una estrecha relación con su pesimismo poético y con su sentido de *Outsider*¹²⁵¹. Su maduración poética se va haciendo lentamente y sus intereses seguirán en torno a las circunstancias nacionales de la crisis. El historicismo de Kavagis podríamos decir que ejerce una gran influencia sobre él, después de 1935. En 1931, se publica la colección *Strofi* o *Estrofa*. Su actividad literaria en los años anteriores a la segunda guerra mundial es muy intensa y va en paralelo con su actividad diplomática que también influirá en el carácter modernista de su poesía¹²⁵². Las aventuras poéticas de Seferis están estrechamente ligadas con sus aventuras profesionales. Decía G. Simmel que “en la aventura quemamos las naves (*Wir brechen die Brücke uns ab*”); la metáfora simmeliana creemos que expresa la verdad poética de Seferis. Después de la aventura nacional en Esmirna, Grecia se transformará en una Tierra “invertibrada”, en una tierra “baldía” (recuérdense las dos famosas obras de Ortega y Gasset y de T.S. Eliot). La conciencia pesimista de Seferis después de 1922, su abandono de los métodos simbolistas y sus intereses y preferencias por la poesía anglosajona y el discurso poético dramatizado podrían explicar su orientación final hacia la poesía de T.S. Eliot y de W.B. Yeats¹²⁵³. Su traducción de la obra *La Tierra Baldía* es preciosa. Sus numerosos ensayos escritos después del año 1930 girarán en torno a los problemas de la razón poética moderna y en torno a las relaciones de las tradiciones culturales con un presente grave y decadente. La aventura odiseica de Seferis es la de un peregrino permanente cuyo destino le lleva, en un primer momento, de vicecónsul a Londres (1931) y de Cónsul a Albania (1936-1938); estas aventuras le ayudarán a forjar ese talante de poeta dramático que se nota en todos

lismónias" en *Ya ton Seferi* (1961), *op. cit.*, pp. 231-242; BAKER, H.C., *Reality in the Works of Unamuno and Ortega y Gasset; Comparative Study*. Los Angeles, University of Southern California, 1961, pp. 14-27 y ss; GARAGORRI, P., "Unamuno y Ortega frente a frente". *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 190 (1965): 15-32; YUSTE, J.L., "El intelectual y la política. Unamuno, Ortega...". En: *Sistema*, nº 98 (1990): 147-150; CARDWELL, R.A., "Juan Ramón Jiménez, José Ortega y Gasset y el problema de España", *Actas ...*, *op. cit.*, tomo I, pp. 225-231.

¹²⁴⁹ Véase: AVYERIS, M., "I piisi tu Seferi", *art. cit.*, pp. 35-50; TZIOVAS, D., *I metamorfósis tu eznismu...*, *op. cit.*, pp. 5-18, 40 -55 y ss; PARASJOS, K., "To revuma tis apesiodoxías sti neoellinikí logotejnia", *Kenuria Epojí*, (1956): 151.

¹²⁵⁰ Véase: KARANDONIS, A., "I exélíxi tu piití Seferi", *Ta Nea Grammata*, (Diciembre, 1936): 895-925; PARASJOS, K., "T.S. Eliot "I Erimi Jóra..." *Nea Estia*, 21 (1937): 149-151; BAUD-BOVY, S., "A greek Poet", *The Link*, (Oxford, Junio, 1938): 1-6; W.A.G. (anónimo) "Eliot's influence on Greece. "Essays George Seferis", *The Egyptian Gazette*, 25-5-1944; LAMPRIDIS, M., "Enas piitis tis parakmís", *Rizospastis*, 14-4-1946.

¹²⁵¹ Véase: SHERRARD, P.H., "I piisi tu T.S. Eliot ke tu Y. Seferi. Miá antitesi", *Anglollinikí Epizeórisi*, V (1951): 306-311.

¹²⁵² Véase: PALAMAS, K., "I Strofi" [carta a Seferis], *Nea Estia*, 10 (1931): 996-997; FRIAR, K., "Goerge Seferis", *New Directions*, New York, núm. 13 (1951): 516-518.

¹²⁵³ Véase: SEFERIS, Y., *Antigrafés*, *op. cit.*, pp. 7-16; NIKOLAU, N.N., *Mytología Seferi*, *op.cit.*, pp. 41-44.

sus poemas, que son discursos dramáticos de sus aventuras intelectuales en una época de plena *desorientación vital*¹²⁵⁴.

En 1935, Seferis funda junto con A. Karandonis y Y. Cachimbalis la revista *Las Nuevas Letras*, órgano de la generación de 1930 (a la que pertenecen los grandes poetas Od. Elytis, Y. y Y. Sarantaris)¹²⁵⁵. En 1939 regresa a Atenas para hacerse cargo del Servicio de Prensa del Ministerio de Asuntos Exteriores. En esta época está en contra del régimen dictatorial de Y. Metaxas, pero no actúa políticamente. Los tiempos son muy peligrosos y el poeta prefiere el silencio. En 1940 publica su primer *Diario de a bordo*, libro de un intenso dramatismo y de pensamientos de derrota. En este libro ve que la tragedia de la guerra mundial acabará fatalmente por arrastrar a Grecia, lo que sucede con la invasión del ejército de Mussolini, el 28 de octubre de ese año.

Métodos alusivos y razón poética dramatizada son los ejes de su poética, los ejes de la poética de Eliot y Kavafis. Al liberarse Grecia, Seferis pasa por Italia, donde en Cava dei Tierreni (5 de octubre de 1944) compone un poema con el título *Última etapa*. En este poema, que es un resumen, una meditación pesimista sobre las circunstancias cruciales de una época en crisis, un sentido interior de esta profunda conciencia surge de aquí:

“En este pueblecito del Tirreno, detrás del mar de Salerno
detrás de las puertas del regreso, al cabo de una tormenta
otoñal, la luna se ha desprendido de las nubes y en la ladera
de enfrente las casas se han vuelto de esmalte. Silencios
aliados de la luna.”

Todo está en plena desorientación, todo cambia; el regreso es más que una aventura dramática:

“Es una cadena conceptual, un modo de comenzar a
hablar de cuestiones que se confiesan mal, cuando no se
puede más, a un amigo huido a escondidas con noticias de
casa y los amigos, y forzados nos vemos a abrir el corazón
antes que el desierto se adelante y todo lo cambie. Venimos
de Arabia, de Egipto, de Palestina, de Siria [...]

(Y.S., P.C., p. 175)

A partir de 1948, época de la guerra civil en Grecia, el poeta trabaja como consejero en Ankara, Líbano, Siria, Jordania e Irán.

¹²⁵⁴ Véase: BEATON, R., "From Mythos to Logos: the poetics of George Seferis". *Journal of Modern Greek Studies*, 5 (1987): 132-152; NIKOLAU, N.N., *Mytología Seferi*, op. cit., pp. 53-99; MALAFANTIS, K., "O Odysseas stin píisi tu Seferi. Synkrisi me ton Omirikó", *Nea Estía*, 124 (1988): 949-960; KOHLER, D., *L'aviron d'Ulisse...*, op. cit., pp. 20-35, 40-52 y ss.

¹²⁵⁵ Véase: SEFERIS, Y., "I Sterna". En: *Ta Nea Grammata*, Año A (enero 1935): 16-20; CACHÍMPALIS, Y.C., "Bibliografía tu Y. Seferi". En: *Ya ton Seferi*, op. cit., pp. 417-418; Cfr. también: VITTI, M., *I yeniá tu trianta*, op. cit., pp. 10-40, 55-68 y ss.

En 1953 y 1954 escribe una serie de maravillosos poemas que tienen como tema central el problema político de Chipre. Son poemas *dolientes*, fruto de sus viajes a Chipre y de la compenetración con la tierra y las gentes de la isla de Afrodita.

El problema del *Helenismo* anima su lírica maravillosa y muestra su escepticismo con respecto al futuro político de la isla. Tres años después, como embajador de Grecia en Gran Bretaña, actúa de modo decisivo en las largas y penosas discusiones del problema Chipriota¹²⁵⁶. En Londres, Tomas Stern Eliot le dice en uno de los encuentros intelectuales que el poema *Rey de Asine* le ha causado excelente impresión. Podríamos decir, recurriendo a la famosa frase de A. Machado, que para “un caminante” como Seferis “no hay camino, se hace camino al andar” ¿Qué quiero decir con esto? Que la diplomacia –como me dijo su hermana Joanma Tsatsos- le abrió, mediante la amistad de T.S. Eliot, las puertas de la Academia Sueca que en 1963 otorgó a Seferis el Premio Nobel de Literatura. La amistad de T.S. Eliot, cuya poesía había sido traducida años antes al neogriego por Seferis, fue el factor decisivo; algunas veces efectivamente “se hace el camino al andar”¹²⁵⁷. El Premio Nobel significó un reconocimiento universal a una literatura muy singular, escrita en una lengua base de la cultura europea pero mal llamada “menor”. Como poeta auténtico, carismático e intelectual genial, Y. Seferis, hoy en día, nos interesa por dos razones fundamentales:

1. Es el primer poeta, después de Kavafis, que introduce en la lírica neogriega la perspectiva modernista –lo mismo podríamos decir de J. R. Jiménez-, que es el poeta que introduce después de R. Darío el modernismo poético en España.
2. Como intelectual, Seferis es, entre otros poetas de su generación (Ritsos, Elytis), el genio que se inserta con un modo de ver las cosas único en la tradición neogriega y europea, utilizando en sus creaciones poéticas la lengua cotidiana de su país, la lengua hablada, la lengua popular y no la lengua purista que se llama *cazarévusa*¹²⁵⁸.

Con el Premio Nobel se premió su lírica, inseparable de la de su generación tal como se ubica en el contexto de la antigua civilización griega, cuyo patrimonio es una herencia grave para los herederos, y más desasistidos, que la reciben. En uno de sus breves poemas Seferis dice: “Me he despertado con esta cabeza de mármol en las manos”.

La imagen de una cabeza de mármol en la Grecia de los años '30 o de los años '40, era una imagen cotidiana. Desde una perspectiva de desesperación nacional, Seferis en este poema y en otros parecidos canta las alabanzas de los muertos, la gloria antigua perdida.

¹²⁵⁶ Véase al respecto en los siguientes estudios: KARAGIANNIS, S., *O siménon lógos*, *op. cit.*, pp. 120 y ss; también "Mytiki métodos ke dramatiiménos lógos..." *Grafi Larisas*, núms. 13-14 (Invierno-Primavera 1991): 93-101; KEELEY, E., "Seferis and the Mythical Method", *art. cit.*, pp. 109-125; GEORGIS, Y., *O Seferis peri ton kata tin xoran kypron skaión*, Ed. Smili, Atenas, 1991, pp. 9-33 y 193-196; LAGAKOS, T., *O Seferis ke i kypros*, Ed. Ikaros, Atenas, 1984, pp. 12-26 y ss.

¹²⁵⁷ Véase: SHERRARD, P.H., "I piisi tu T.S. Eliot ke tu Y. Seferi...", *art. cit.*, pp. 31-49.

¹²⁵⁸ Véase: MORENO JURADO, J.A., *Yorgos Seferis*, *op. cit.*, pp. 24-36 y ss.

Podríamos decir que tenemos en este poema una *Nékyia Odiséica*, cuya sombra puede traer a los vivos que viven en una época de crisis o desorientación vital, una esperanza de paz, de confianza y de justicia. Sin embargo, el elemento más importante en la poesía de Seferis no es su modo único de ver la tradición clásica de nuestro país, o su visión crítica e interpretativa de un pasado ya perdido, y a la vez glorioso. Esto es algo constante en sus poemas como *La Cisterna*, *El Zorzal* y también en la poesía de Ritsos, de Themelis, de Elytis.

Seferis como poeta modernista, intelectual y “aventurero” nos interesa porque nos dice algunas cosas fundamentales:

1.- El poeta opina¹²⁵⁹ como J.R. Jiménez, que la vida en cada época tiene que ser más vida. He aquí el mensaje de su humanismo poético. ¿Pero no es este mensaje parecido al de un Simmel, un Unamuno, un Ortega y Gasset?.

No cabe duda ninguna. Según Seferis, en las épocas de crisis y de corrupción como la suya, la misión intelectual es buscar y encontrar el elemento inmanente de la vida personal e intelectual, que para Simmel es “un trascender” más allá de sí mismo. El poeta neogriego nos interesa como intelectual universal, porque en la misma época que Ortega y Gasset y J.R. Jiménez defendió las mismas ideas diciendo que “la cultura surge desde dentro”, desde el fondo viviente de un sujeto, de un ser que Ortega llama “ser fantástico” Jiménez “animal del fondo”¹²⁶⁰ y H. Von Keysserling “vida íntima”, vida que es “vida sensu stricto”, es decir, de nuestra espondaneidad y subjetividad. Entonces, si hay un “milagro en el hombre”, tiene que buscarlo cada uno en plena soledad individualmente. Seferis coincide con Jiménez y Ortega porque nos advierte que en el fondo del ser humano (del “animal del fondo”) subyace la esencia misma de su drama existencial e individual. Como Carlo Jaspers, Seferis cree que “lo trágico no es tanto la situación en sí, cuanto su capacidad de escapar a la comprensión humana”¹²⁶¹.

Pero ya conocemos que esta lección es la lección de Ortega, de Unamuno. Seferis es poeta europeo en el sentido estricto de la palabra y un intelectual universal, porque como Esquilo y Eurípides, como Juan Ramón, Ortega y Dilthey¹²⁶² nos enseña con sus versos y sus ensayos profundos que “la comprensión del ser humano reside en sí mismo y poco puede esperar de otras revelaciones”. Sólo el hombre, este *ser fantástico*, nos advierte Seferis, posee el privilegio de reflexionar, de meditar sobre su propia esencia, sobre sus problemas, que son en el fondo problemas existenciales. Utilizando una maravillosa metáfora en su poema “Les angels sont blancs” nos dice que el milagro del hombre surge desde dentro, por su “vida íntima” siendo a la vez una cuestión inmanente de su finitud, y al fin y a cabo, una cuestión trascendental¹²⁶³:

¹²⁵⁹ Cfr. VITTI, M., *Fzorá ke logos...*, *op. cit.*, pp. 249-261.

¹²⁶⁰ Véase: FERNÁNDEZ- CONTRERAS, R., *Asedio a "Animal de Fondo"*, *op. cit.*, pp. 4-12 y ss.

¹²⁶¹ Véase SEFERIS, Y., *Poesía completa*, *op. cit.*, pp. 24-25.

¹²⁶² Véase: SEFERIS, Y., *Diálogo sobre la poesía*, *op. cit.*, pp. 57, 77, 95; PONTANI, F.M., “*Eschilo...*”, *op. cit.*, pp. 53-55; CUENCA, L.A., “*La Helena de Eurípides...*”, *op. cit.*, pp. 375-378.

¹²⁶³ Véase: SEFERIS, Y. *Poesía completa*, *op. cit.*, p. 154; GEORGIADIS ARNAKIS, G., “The Tragedy of Man in the Poetry of George Seferis”. Reprinted from the *Texas quarterly* (1964): 55-66; a SAVVIDIS, G.P., “The tragic vision of George Seferis”, *art. cit.*, pp. 153-154.

“Si se busca un milagro hay que sembrar la sangre a los cuatro vientos, porque el milagro no está en ninguna parte, *circula por las venas del hombre*”.

Vistos los versos anteriores desde un punto de vista ético y cultural podríamos concluir con Seferis que la primera hipótesis de trabajo de cada intelectual serio y auténtico es la defensa de la individualidad creadora. Seferis opina, que la cultura europea puede pervivir, mientras siga recibiendo un flujo vital constante de algunos sujetos privilegiados, o de parte de una minoría intelectual (*minoría selecta* la llama Ortega), que trabaja conscientemente y seriamente en el ámbito cultural de cada nación con el fin “de salvarse en las cosas”¹²⁶⁴. Seferis como estudioso e intérprete de la cultura clásica medieval y moderna y sobre todo como poeta europeo y universal nos dejó el siguiente mensaje que es el mensaje final de Ortega y Gasset de T.S. Eliot: *La cultura en su hora de nacimiento vive su hora lírica y diosa. En su hora hierática, en cambio sufre por un anquilosamiento*¹²⁶⁵.

En pocas palabras su teoría artística- discutida en los apartados de este capítulo- es la siguiente: la mitología y las doctrinas de los filósofos clásicos son la base, el fundamento sobre el que podemos construir una nueva cultura y poesía vital, un nuevo pensamiento poético y estético. Seferis cree, como Jiménez, que el hombre estético puede hacer aún muchas cosas hermosas: edificar, explicar, tomar conciencia de difusos valores intelectuales, y cuanto más agudo sea ese hombre tanto mejor¹²⁶⁶. Así lo dice en su ensayo *Diálogo sobre la poesía*, donde polemiza con los estetas de su época señalando que “crean en el público una situación que acaba de ver o de oír. De esa manera, nadie alcanza, con toda seguridad, el reino de los cielos. Se discute infinitamente, pero no se presta ningún servicio estético”¹²⁶⁷. Seferis señala que

“el modo más interesante en que los teóricos pueden ayudar a la comprensión de la poesía y del arte es el de intentar formar a un público, que pueda tener quizás, momentos de capacidad sentimental, sin prejuicios, sin aquellas reacciones intelectuales, periodísticamente superdiscutidas y alimentadas, que caracterizan a menudo las más altas jerarquías”¹²⁶⁸. Un público que podría encontrarse, como ya hemos señalado, ante la obra del arte, en la situación de “buena fe”.

¹²⁶⁴ Véase: SEFERIS, Y., *Diálogo sobre la poesía*, op. cit., p. 87, “... los poetas sintieron que era mejor *dirigirse a los pocos*, porque sólo así podrían realizar un trabajo perfecto”; Cfr. también: ORTEGA Y GASSET, J., *La rebelión de las masas*, op. cit., pp. 10-18, 110-130, 165-180 y ss; CRUZ HERNÁNDEZ, M., “La misión cultural de Ortega”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 39 (1953): 291-304.

¹²⁶⁵ Véase en comparación: SEFERIS, Y., *Diálogo sobre la poesía*, op. cit., pp. 14-16 y ss; TSU TSURA M., *I Europaikí sinídisi tu Yorgu Seferi*, op. cit., pp. 57-63; ELIOT, T.S., *Notes Towards the Definition of Culture*. Faber and Faber, London, 1991 (1948), pp. 14-27, 33-40, 65-72 y ss; BANCO, V., “Ideas sobre la cultura y la cultura de las ideas”. En: *Cuestiones de Literatura*, Moscú, n° 2, 1991, pp. 82-85 (Texto en ruso); DUST, P.H., “Ortega y el papel de la cultura...”, art. cit., pp. 5-26

¹²⁶⁶ Véase: SEFERIS, Y., *Diálogo sobre la poesía*, op. cit., pp. 27, 36-37, 42 y ss; JIMÉNEZ, J.R., *Ideología II*, op. cit., pp. 7-20 y ss.

¹²⁶⁷ Véase: SEFERIS, Y., *Diálogo sobre la poesía*, op. cit., pp. 27-28.

¹²⁶⁸ Cfr. *Diálogo...*, op. cit., pp. 26-27.

El ensayo *Diálogo sobre la poesía* es un debate sobre principios de estética, mantenido a través de diferentes artículos. En este ensayo, Seferis pasando por las ya discutidas ideas de Richards, de Bremond y de Remy de Gourmond, formuló su opinión sobre la cuestión estética analizando cinco problemas fundamentales:

1. El problema de la bondad/maldad de los elementos racionales e irracionales en la razón poética.
2. La insistencia de algunos críticos y filósofos sobre la existencia de cánones *a priori* en el arte.
3. La cuestión y el ideal de Helenismo que *mutatis mutandis* es una cuestión análoga a la de la *Hispanidad* planteado a polémicamente por las generaciones de Unamuno y de Ortega.
4. La función emotiva del lenguaje poético.
5. Los problemas hermenéuticos del arte y de la poesía moderna¹²⁶⁹.

Teniendo en cuenta que las primeras publicaciones de Seferis habían sido consideradas como incursiones vanguardistas, vamos a ver enseguida cuáles son para él los fundamentos teóricos para la construcción de una teoría estética y hermenéutica.

¹²⁶⁹ Véase en paralelo: SEFERIS, Y., *Diálogo...*, *op. cit.*, pp. 12-13; KIURTSAKIS, Y., *Ellinismós ke dysi...*, *op. cit.*, pp. 10-24 y ss; LADIA, E., *Pitís ke arjea Ellada*, Ed. Las Ediciones de los Amigos, Atenas, 1983, pp. 8-16, 25-34 y ss; BREMOND, H., *Priere et Poesie*, *op. cit.*, pp. 210-221; RICHARDS, I.A., *Principles...*, *op. cit.*, pp. 10-39, 190-192; GURMOND, R. DE., *Le Problème du style*, *op. cit.*, pp. 33, 41-54, 81; Cfr. también: MANJON, M.A., "José Ortega y Gasset: el sentido universal de una conciencia española". En: *Lanza*, 26-11-1997; MINGO SERRANO, J.B., "Unamuno y Ortega ante un periodo crítico de la historia de España 1898-1913". En: GÓMEZ MOLLEDA, D. (Ed.), *Actas del Congreso Internacional "Cincuentenario Unamuno"*. Salamanca: Universidad, 1989, pp. 523-525.

10.- *Los fundamentos para una teoría estética y hermenéutica*

Seferis criticó la opinión de K. Tsatsos, que, partiendo de la existencia de elementos racionales e irracionales en poesía, había rechazado el último de ellos y negaba, así, la posible calidad de un movimiento vanguardista en Grecia, pensando que sólo la vanguardia utilizaba por definición y esencia, los elementos irracionales. Tras de una crítica profunda, Seferis respondió, aduciendo distintos ejemplos de las tradiciones populares y cultas de Europa y de Grecia, que el elemento irracional, sería fundamental para la comprensión de la poesía del siglo XX y formaría parte integrante del desarrollo poético de un poema cualquiera, escrito en una época cualquiera¹²⁷⁰. Sería un error hermenéutico rechazar o menospreciar los elementos irracionales. Seferis señaló que "la descalificación de los elementos irracionales no constituye razón apropiada para descalificar de plano toda la vanguardia, de la misma forma que nadie rechazaría a los grandes poetas de la tradición a quienes se puede percibir la existencia del mismo elemento irracional"¹²⁷¹.

El poeta defendió la particularidad creadora en la poesía moderna, insistiendo en que, si los poetas vanguardistas tenían algunos elementos comunes- como quería Tsatsos-, el parecido se debía únicamente al efecto que provocó en ellos su propia mediocridad, y no al uso determinado de elementos irracionales¹²⁷².

También los grandes maestros como R.M. Rilke, T.S. Eliot, W.B. Yeats, E. Pound, P. Valéry, aunque sean vanguardistas, nunca se parecen en sus particularidades, sino en sus formas poéticas e ideas estéticas. Seferis no tenía duda ninguna de que el error de Tsatsos era un error de comprensión y por eso concluyó diciendo que "no debemos en consecuencia, rechazar lo que no comprendemos ni juzgar lo que no aceptamos"¹²⁷³.

El problema de la vanguardia en la época de postguerra era, según Seferis, un problema de denominación. Para aclarar el concepto de vanguardia, el poeta neogriego analizó a grandes rasgos las ideas básicas de la teoría y literatura griegas del primer tercio del siglo XX, declarando que su generación era una generación vanguardista porque rechazó la estética y la estilística de sus "padres" y se enfrentó al hecho poético con mayor radicalidad y originalidad. Creo que podemos utilizar la teoría y el método orteguiano de las generaciones, puesto que es un método adecuado para plantear problemas generacionales y problemas de cambios decisivos en el ámbito de la literatura moderna¹²⁷⁴.

Yorgos Seferis, sin conocer el método histórico de las generaciones de Ortega, la utilizó, señalando que apareció en el ámbito cultural neogriego, tras el año 1914, una generación nueva, preocupada por el triunfo de *Dimotiki* (de la lengua popular) y

¹²⁷⁰ Cfr. SEFERIS, Y., *Diálogo sobre la poesía*, op. cit., pp. 73-95 y 97-101.

¹²⁷¹ *Op. cit.*, pp. 13, 73-88.

¹²⁷² *Op. cit.*, p. 13.

¹²⁷³ *Ibidem*.

¹²⁷⁴ Véase: VITTI, M., *I yeniá tu trianta*, op. cit., pp. 16-30 y ss; ORTEGA Y GASSET, J., *El tema de nuestro tiempo*, op. cit., pp. 10-40 y ss; *En torno a Galileo*, op. cit., pp. 20-35 y ss; Cfr. también: MARIAS, J., *Generaciones y constelaciones*. Madrid, Alianza Editorial, 1989, pp. 14-30, 120-160 y ss.

entusiasmada con su propia estética. Se trata de la generación de los poetas- seguidores de K. Palamas, la generación de K. Varnalis y de otros poetas que utilizaron el verso tradicional y la rima. Más tarde se aparece otra generación, la del poeta K. Karyotakis, que se suicidó en una época horrible en Grecia (época de plena desesperación nacional), después de la derrota del nacionalismo neogriego en el Asia Menor¹²⁷⁵. Finalmente hay una última generación, la de Seferis o de '30 que se opone a las anteriores y se enfrenta al hecho poético con una voluntad vanguardista y con una intención de escribir e interpretar la poesía de un modo moderno. Observamos que Seferis no utiliza la medida de 15 años (de la teoría orteguiana), pero sigue su línea interpretativa, insistiendo que tras unas generaciones de poetas "satisfechos con la tradición", viene siempre una generación decisiva, que quiere cambiar las cosas, "quemar las naves", una generación innovadora- es decir su generación. Aunque él mismo confiesa que no comparte algunos de los criterios de su generación, sin embargo, sólo con su generación, aparecen en la poesía neogriega destellos de una poesía vanguardista. Seferis justamente afirmó desde muy pronto que el surrealismo no tenía que dar "en nuestro país nada digno de consideración"; en aquella época el poeta veía el surrealismo como la "escuela que propone el carácter absolutamente impersonal de la inspiración y la estructura automática", dejando fuera de su marco de comprensión las modificaciones que han hecho en la "segunda fase" del surrealismo Elytis, Empíricos, Engonopulos y Gatsos¹²⁷⁶. Los críticos de Seferis no comprendieron que el poeta veía muy lejos; su criterio y su desdén no apuntaba sólo a la escritura automática. Su declaración de que "el surrealismo es un arte fácil", en aquellas circunstancias, tan decisivas para la innovación del estilo poético y de cambio de dirección de la poesía griega, significaba que Seferis defendía una poesía más profunda, más culta y menos dogmática, rechazando el movimiento surrealista por sus tendencias superficiales, y por su carácter colectivo, dogmático y sobre todo oscuro y abstracto¹²⁷⁷.

Seferis veía más allá que todos sus compañeros; tratando el tema de lo "irracional", nos advierte que esto no debe buscarse en la asunción de una imagen, de un giro determinado, sino en la adecuación total de lo enunciado con la idea general del poema. El poeta señala que, tanto los vanguardistas como los partidarios de la tradición lírica (Tsatsos), pueden crear algo auténtico, en la medida en que utilizarían los dos estos elementos creativos, es decir, cuando los dos elementos (racional/irracional) se contraponen y ayudan al equilibrio formal y al contenido del poema, que debe ser siempre inteligible¹²⁷⁸.

Defendiendo la tesis de un relativismo estético, nos dice como Dilthey y Ortega que "cada época acepta o rechaza una obra de arte" en relación con los gustos particulares y los valores admitidos en cada ocasión. Esta tesis está en contra de la idea de que existen "cánones *a priori* en el arte", que defendía Tsatsos¹²⁷⁹.

¹²⁷⁵ Véase: VARÍKAS, V., *I metapolemikí mas logotejnía*, Ed. Plezron, Atenas, 1979, pp. 84-85 y ss.

¹²⁷⁶ Véase: SEFERIS, Y., *Diálogo...*, *op. cit.*, pp. 14-15 y ss; VITTI, M., *I yeniá tu trianta*, *op. cit.*, pp. 20-40 y ss.

¹²⁷⁷ Véase al respecto: SEFERIS, Y., *Diálogo...*, *op. cit.*, p. 15.

¹²⁷⁸ Véase: *Diálogo...*, *op. cit.*, pp. 73-88.

¹²⁷⁹ Véase: *Diálogo ...*, *op. cit.*, pp. 15-16; Cfr. también: DILTHEY, W., *Das Erlebnis und die Dichtung*, *op. cit.*, pp. 18-25, 110-122 y ss; LEYRA, A. M^a, "La estética de Ortega y Gasset. Un diálogo con la física centroeuropea". En: *El primado de la vida...*, *op. cit.*, pp. 91-108.

Según Tsatsos, los poetas neogriegos debían ser fieles a su tradición plasmando exclusivamente en sus poesías los elementos esenciales del *ser* y *estar* griego. Hoy, nosotros como herederos de Seferis, estamos seguros de que la idea de Tsatsos era una idea abstracta e idealista de índole neokantiana que partía de un nacionalismo sin base epistemológica¹²⁸⁰. Seferis consideraba, combinando algunas ideas de Eliot y de Palamas, que un poeta podía ser fundamentalmente griego a pesar de haber aceptado determinadas influencias de movimientos o escuelas originados fuera de Grecia. La asunción de los principios estéticos y poéticos de estas escuelas el enriquecimiento y la universalidad de la literatura neogriega y no haría sino engrandecer su helenismo. Ya conocemos que la "escuela" de Eliot y del "New Criticism" así como las ideas estéticas de J. Joyce de E. Pound, de S. Mallarmé y de P. Valéry entre otros, contribuyeron decisivamente en su formación poética y estética¹²⁸¹.

Cabe señalar aquí que Seferis distinguía con mucha perspicacia entre un "helenismo griego" y un "helenismo occidental", que vendría a ser la manera en que el Occidente europeo se representó Grecia desde Roma y desde el Renacimiento. *Mutatis mutandis*, lo mismo podríamos afirmar también para Jiménez; el poeta de Moguer distinguía con una análoga perspicacia entre un "hispanismo español" y un "hispanismo universal". ¿Llevan razón o han caído en un error grave todos aquellos que siguen creyendo en la existencia de una sola Grecia, de una sola España (clásica y universal)?

La injusticia de estas ideas es evidente y el desdén por el desarrollo histórico y cultural de un pueblo condenable. No podemos "respirar", decía Ortega dentro de las nacionalidades, pero hoy en día, no podemos respirar dentro de esta Europa, dentro de una cultura "globalizada" y "anquilosada" porque no defendemos como lo hacían Jiménez, Ortega y Seferis en su época suficientemente nuestras ideas "íntimas" sobre el desarrollo histórico y cultural de nuestros países. Por eso Seferis es la figura decisiva, el "líder" de la generación de la década de los '30: porque defendió como Ortega y Jiménez, la idea de la incorporación de Grecia, en cuanto unidad histórica, al sentimiento occidental de lo clásico; él fue de los primeros en incorporar a su ideario poético las ideas de Eliot y de Mallarmé y compartió con ellos la idea de que la poesía es el "arte que tiene como único medio de expresión la palabra"¹²⁸². Recuérdese ahora el maravilloso estudio de Georg Kennedy *El arte de la persuasión en la antigüedad*. No cabe duda de que Seferis vio la poesía como *el arte de la palabra*, como arte de la persuasión artística. Partiendo el lector de su filosofía del lenguaje, podría ver que para él tiene dos usos, dos direcciones:

1. En su sentido lógico cuando nos referimos a detalles científicos o matemáticos (cuando hacemos razonamientos) o cuando la utilizamos en el acto más sencillo de una comunicación cotidiana.

¹²⁸⁰ Véase: KARAGIANNIS, S., "José Ortega y Gasset-Konstantinos Tsatsos: Dos versiones de la Idea de Europa" en *Nea Estia*, (Homenaje a K. Tsatsos), Atenas, (Enero 1998): 167-182 y en próxima publicación en la *Revista de Estudios Orteguianos*; Cfr. también: TSATSOS, K., "Apologismós enós dialógu". En: *Ta Propylea* (oct-diciem. 1938): 246-261.

¹²⁸¹ Véase al respecto: EVANGELIDIS, K.E., "Y. Seferis-T.S. Eliot". En: *Diavázo*, núm. 133 (1985): 60-65.

¹²⁸² Véase: TSUTSURA, M., *I europaikí simidisi tu Seferi*, op. cit., pp. 33-55, 73 y ss; SEFERIS, Y., *Essais Hellénisme et création*. Traducción du Greca par Denis Kohler, ed. Mercure de France, París, 1988, pp. 6-18 y ss.

2. Un segundo uso, en sentido "emotivo" que es el uso de la expresión poética. En este punto las ideas de Eliot y de Richards fueron decisivas para la fundamentación de su teoría estética y de su filosofía del lenguaje poético. Como en la *Ética estética* juanramoniana, en su estética dispersa en diversos ensayos, el uso del lenguaje en sentido "emotivo" es decisivo para la construcción de una poesía modernista que valora como la poesía del Andaluz Universal igual los elementos emocionales e irracionales de la vida humana que los racionales¹²⁸³.

Sin embargo, la dicotomía que subyace entre el elemento conotativo y el elemento denotativo no es lo más importante para Seferis. Partiendo como Juan Ramón de la idea del *uso poético de la palabra*, el poeta neogriego defiende igual que Ortega las ideas de *claridad* y de *exactitud* de la razón poética:

"Creo verdaderamente-escibe en su "Monólogo sobre la poesía- que ningún esfuerzo, ninguna preocupación, ninguna necesidad de estilo merece ser tenida en cuenta, cuando se trata de la exactitud de la expresión griega. La exactitud es la belleza que debe descubrir nuestra generación, como los antiguos aportaron el color y la luz a la gris extensión que la lengua pura ocultaba. Sacrifiquemos todo, excepto la exactitud"¹²⁸⁴.

La claridad, la exactitud, he aquí dos cosas vitales, que tanto faltan hoy en día en nuestra poesía "postmoderna", en nuestra "época de la proliferación" de los discursos literarios y artísticos.

A este respecto sería posible decir, con Juan Ramón Jiménez que no existe obra del espíritu humano, por más fragmentada y sin ligazón que se nos presente, que no se produzca

¹²⁸³ Véase: KENNEDY, G.A., *The Art of Persuasion in Greece*, Princeton University Press, 1963, pp. 11-32 y ss; BOUSOÑO, C., *Teoría de la expresión poética*, op. cit., pp. 83-86, 308-10 y 375-81; "El impresionismo poético de Juan Ramón Jiménez", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 280-282 (1973): 508-540; ZIA, L., "Ideario estético de Juan Ramón Jiménez", *art. cit.*, pp. 15-19; COKE-ENGUIDANOS, M., "Juan Ramón en su contexto esteticista, romántico y modernista", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 376-378 (1981): 5322-546; SEFERIS, Y., *Diálogo...*, op. cit., p. 83 "... la gran cuestión es que no podemos pedir a la poesía lo que no puede darnos, es decir, utilizar su lengua como utiliza la lógica analítica. "Porque no produce a los discípulos *a la persuasión*, sino a los seres prodigiosos al éxtasis" (Longino)... el uso "*emotivo*" de la lengua es el más antiguo, el que se pierde en los días de la creación, es también más inconsciente; más "rechazado" que el otro uso, el lógico". Refiriéndose a las ideas de Platón (*República*, 609 b) señala que el discurso metafórico y "emotivo" de Platón es *verdadero*; escribe: "Cuando uno desnuda los poemas, dice Platón, de la música y de los colores, quedan *como* los rostros abandonados por la flor de su juventud. Este tono es emotivo y las palabras verdaderas. La música y los colores son la carne misma de los poemas, *un cuerpo creado por la lengua pre-lógica*, y abolido significa matar el arte. Sin embargo, cuanto buscan en la poesía la lógica diaria son quienes tienen esos rostros arrugados". (Las cursivas son nuestras).

¹²⁸⁴ Véase: *Diálogo...*, op. cit., p. 53; en la segunda nota de la página leemos: "Al decir *exactitud* no quiero expresar en absoluto una claridad externa fácil y poco profunda. Toda la cuestión de la exactitud lingüística depende de lo que no tengamos que expresar, como lo expresamos y qué ha sido expresado ante de nosotros o en un análogo plano". En *Ideología II*, pág. 35 escribe Juan Ramón: "En poesía, no importan nada asonancias ni consonancias por dentro ni por fuera, repeticiones, nada. *Lo importante es la exactitud, la precisión*. Que la palabra no turbie, ni entorpezca, ni malogre, en suma, *la expresión de la emoción, pensamiento, metáfora, sentimiento*, lo que sea"; las cursivas son nuestras.

en una fuente primigenia, que no se desarrolle en una evolución concreta¹²⁸⁵ e interna, y que no se dirija -como dice Herman Von Keysserling- a una idea creadora.

En sus aforismos¹²⁸⁶ Juan Ramón Jiménez nos dice que el espíritu se manifiesta como tal unidad y como tal movimiento que basta con profundizar persistentemente, hasta que podamos diagnosticar la absoluta particularidad de cada fuente espiritual y el camino que define esa particularidad. Cada vez que queramos conocer a un hombre dotado de espíritu como el poeta de Moguer, una personalidad universal como él, debemos concebirla como un mundo único, orgánico y singular que se rige por sus propias leyes. Referencias a conceptos generales, comparaciones y analogías para su comprensión- según Seferis- no caben aquí, son peligrosas como elementos de ayuda¹²⁸⁷.

Debemos ir inmediatamente a lo particular y único, a lo que no tiene semejanza con nada y encontrar el juicio decisivo que cristalizará y tomará conciencia de lo absolutamente nuevo de cada desvío espiritual. He aquí la última palabra de la poesía juanramoniana y seferiana¹²⁸⁸. Si es éste el mismo mensaje de la estética orteguiana estamos de acuerdo. Los partidarios de una moderna teoría de la literatura comparada coinciden en que en todos los lugares la auténtica poesía es en esencia "luz derramada sobre las cosas", búsqueda del "nombre exacto de las cosas". Me refiero no sólo a las ideas juanramonianas y seferianas, sino también a las *Meditaciones del Quijote* de Ortega, donde la luz, la claridad y la exactitud se conciben como tres categorías estéticas y filosóficas y no como meras palabras suficientes para una buena introducción al cuestionamiento que gira en torno de la Filosofía y poesía modernista. En pocas palabras, creo que estas tres categorías nos bastan como ejes de orientación para una introducción en la poesía intimista de Juan Ramón, en la poesía hermética de Seferis, en la poesía mediterránea y universal, en nuestra herencia y propiedad cultural.¹²⁸⁹

En mi estudio sobre Seferis decía algunos años antes que en su poesía se guarda como un tesoro la memoria viva del Helenismo. El poeta Gustavo Adolfo Bécquer, refiriéndose a la personalidad de los poetas, había escrito:

"Todo el mundo siente. Sólo a algunos seres les es dado el guardar *como un tesoro la memoria viva* de lo que han sentido. Yo creo que éstos son los poetas. Es más creo que únicamente por esto lo soy"¹²⁹⁰.

¹²⁸⁵ Véase: CELMA, M.P., "Crítica y estética del primer Juan Ramón". En: *Juan Ramón Jiménez: Poesía Total...*, *op. cit.*, pp. 375-388.

¹²⁸⁶ Véase: *Ideología II*, *op. cit.*, pp. XV-XX, XXV-XXVII, XXXI, pp. 3 y ss.

¹²⁸⁷ Véase: SEFERIS, Y., *Diálogo...*, *op. cit.*, p. 57.

¹²⁸⁸ *Ibidem*, p. 57; Cfr. también: ALVAR, M., "Juan Ramón Jiménez y la palabra poética", *art. cit.*, pp. 13-29.

¹²⁸⁹ Véase al respecto. RAMPÉREZ ALCOLEA, J.F., "Sobre la reflexión estética de Ortega y Gasset: desde la fenomenología a una teoría de la vanguardia histórica". En: SAN MARTÍN, J., (ed.), *Ortega y la fenomenología*, *op. cit.*, pp. 137-144.

¹²⁹⁰ Véase: KARAGIANNIS, S., *O simenon logos*, *op. cit.*, pp. 140 y ss; Citado por un texto del poeta P. Gutiérrez (Cfr. Silene).

La obra neorromántica y a la vez modernista de Seferis es ya reconocida como una de las más grandes obras poéticas griegas y europeas del siglo XX. Su poesía aparece con la gran crisis de nuestra vida nacional después de la primera guerra mundial y la derrota del Helenismo asiático que es, en mi opinión, tan importante históricamente como la derrota del hispanismo en 1898. Podríamos ver-teniendo en cuenta la teoría orteguiana sobre las crisis históricas- la impronta de esta crisis y el sentido de la desesperación que la impregna. Sin embargo, sería necesario no olvidar que es una poesía difícil y hermética porque se construye con vivencias, metáforas e imágenes que se vinculan estrechamente con una "vida íntima", con la vida personal de un espíritu angustioso y ensimismado pero no alterado. En las líneas que siguen intentaremos plantear el problema del hermetismo moderno en Seferis vinculándolo con el drama social y el problema de la vida humana en situaciones y épocas cruciales¹²⁹¹.

¹²⁹¹ Véase al respecto: AVYERIS, M., "I píiti tu Seferi", *art. cit.*, pp. 35-50; DALLAS, Y., "To istorikó synészima tu Seferi", *art. cit.*, pp. 50-60.

11.- *Hermetismo y pesimismo historicista en Seferis y Kavafis*

La poesía seferiana sigue la gran tradición europea del *hermetismo*. Este fenómeno aparece al final del siglo XIX con el simbolismo; se trata de un comportamiento artístico y de una teoría estética para una expresión poética elíptica y culta. Sin embargo, la expresión *cerrada* muestra una contraposición y un distanciamiento de los poetas y de los artistas con respecto al mundo de decadencia y de crisis del mundo de la vida en que viven. Muestra su rechazo y su distanciamiento crítico y ético en contra del sentido vulgar que se cultiva en las sociedades modernas de masas. El hermetismo pues, que tiene mucho que ver con el fenómeno de la deshumanización del arte interpretado por Ortega, se muestra pues, como una protesta en contra de una realidad humana cínica y materialista que tiene como único valor el dinero. Dentro del marco de esta doble crisis cultural (europea y nacional), se desarrolla la poesía de Seferis (y la poesía madura de Jiménez por supuesto). La desesperación y el pesimismo artístico que apareció como un fenómeno universal, después de la primera guerra mundial, hizo su primera aparición en la poesía de Karyotakis, de Kavafis y de Seferis¹²⁹². Ya hemos dicho que el poeta neogriego era en toda su vida un *aventurero* y un refugiado en el sentido estricto de la palabra; vio sus compatriotas después de la derrota de 1922 en plena desesperación, vio su casa en Esmirna y su patria como naufragio, como una tierra *baldía e invertibrada*. La conciencia de sus poemas, es por eso la conciencia del naufragio; teniendo durante toda su juventud una profunda conciencia del espacio baldío en el que viviría después de la pérdida de su propiedad familiar, se transformó con el paso del tiempo en un ensimismado estudioso de ruinas, de naufragios. Por eso su paisaje favorito es el paisaje de una *tierra baldía*, el paisaje de la sequía que no tiene salida¹²⁹³. El sentido de la indecisión es característico de las épocas de crisis:

"Aunque sople el viento no nos refresca
y sigue siendo estrecha la sombra de los cipreses.
Y todo alrededor, cuevas en las montañas
nos abruman los amigos que no saben ya cómo morir

(P.C., p. 76)

Creo que sólo desde este punto de vista podemos comprender su poesía y poética. Seferis siendo siempre situado entre un *exilio exterior* y un *exilio interior*, se sentía a lo largo de toda su trayectoria intelectual como los dos españoles: como un outsider (en la época de sus estudios en Francia) y como un refugiado ajeno a lo que era antes suyo, íntimo, familiar. En la mayoría de sus poemas maduros se describe su drama personal, su drama interior, que se proyecta en todo el ámbito social y cultural de su "Tierra Baldía"¹²⁹⁴.

¹²⁹² Véase: SINOPULOS, T., "To klistó ke to anijtó píima ston Seferi". En: *Vradiá Seferi, op. cit.*, pp. 42-55.

¹²⁹³ Véase: VITTI, M., *Fzorá ke logos...*, *op. cit.*, pp. 75-109 y ss.

¹²⁹⁴ Véase: KEELEY, E., "T.S. Eliot and the poetry of George Seferis", *art. cit.*, pp. 214-226; SAVIDIS, G.P., "The tragic Vision of Seferis...", *art. cit.*, pp. 153-174; LIANTINIS, D., *O Nifomanís. I píitiki tu Seferi*, Atenas, 1987, pp. 14-26 y ss; REXINE, J.E., "The Poetic and Political Conscience of George Seferis", *art. cit.*, pp. 311-318.

Sin embargo, su poesía no es ajena a los problemas sociales. El poeta trata siempre el tema del drama social, el problema de la vida colectiva en circunstancias de crisis de decisión e indecisión, en circunstancias de *turning points*. En este sentido se expresan los primeros versos de *El último día*, ocho meses antes de la invasión del fascismo italiano en Grecia:

"El día estaba cubierto. Nadie tomaba decisiones
 Soplaban un viento suave: "No es tramontano, es siroco"
 Dijo alguien.
 Unos cipreses delgados clavados en la pendiente
 Y el mar gris con marismas lumínicas, más habla
 Los soldados presentaban armas
 Cuando empezó a lloviznar.
 "No es trasmontana, es siroco",
 la única decisión que pudo oírse.
 Sabíamos sin embargo que el siguiente amanecer no nos quedaría
 Ya nada, ni la mujer que a nuestro
 Lado bebe el sueño ni el recuerdo
 De haber sido hombres una vez,
 Nada ya al siguiente amanecer"

El Último día es metáfora poética de la más sangrienta guerra, de la segunda guerra mundial¹²⁹⁵.

En *La última etapa* escrita en 1944 el poeta habla de la guerra y su efectos negativos en el hombre, utilizando una variedad de metáforas y comparaciones preciosas; leemos:

"Venimos de la arena del desierto y los mares de Proteo
 Almas marchitas por pecados oficiales cada uno con su rango como pájaro en
 la jaula.

El húmedo otoño en este agujero
 Hace supurar cada una de nuestra llagas
 O por decirlo de otro modo: némesis, destino
 O tan sólo malos, proceder, fraude y engaño
 O incluso el egoísmo de especular con sangre ajena.

El hombre se desgasta fácilmente con las guerras
 El hombre es blando como un poco de heno
 Labios y dedos ávidos de un pecho blanco,
 Ojos entornados al resplandor de día
 Y pies que echarían a correr- por cansados que estuvieran-
 Al menor atisbo de provecho.

¹²⁹⁵ Véase al respecto: DASKALOPULOS, D., *Erografia...*, op. cit., pp. 52-53; MARONITIS, D., *I písi tu Y. Seferi*, op. cit., pp. 115-118 y ss; KOKOLIS, X.A., "Dekaennéa deltia ya to píima "I teuletá méra" tu Y. Seferis, En: *Diagónios*, Tesalónica, (sept.-Diciem. 1975): 258-267.

El hombre es blando y siente sed como la yerba.
 Insaciable como la yerba, sus nervios,
 Raíces que se extienden.
 Cuando llega la cosecha
 Prefiere que las hoces silben en otro campo;

 Tiempo de sementera, tiempo de mieses.

(Y.S., P.C., p. 176)

Pero el pesimismo y el hermetismo no son, como se nota en los versos citados, los elementos más importantes para valorar la poesía de Seferis. La claridad y la cualidad lírica de sus metáforas y comparaciones, de sus imágenes poéticas, la riqueza de sus símbolos, la maestría en la representación y la ficción poética, el pensamiento lírico en general, son, en nuestra opinión, los factores básicos para una valoración justa de su poesía. *Su ethos crea su estilo*. Sus expresiones son elípticas. Seferis no explica muchas cosas. Habla, como Eliot y Kavafis, con alusiones. Es crucial su tesis- la tesis de Eliot- de que un poema es un organismo vivo que posee una vida interior, sólo desvelada en el análisis de su significado, lo que supone decir en el modo en que se organizan sus materiales (para descifrar ese conjunto de datos). En este sentido Seferis aplicó en muchos de sus poemas la teoría del "correlativo objetivo" en donde se concibe la obra poética como una estructura autónoma, cuya significación puede ser valorada y comprendida por el "suficiente crítico" e "intérprete". La labor de éste consiste, según Eliot y Seferis, en hallar ese "correlativo" de la emoción o de las emociones que el poeta-emisor pone en juego y "objetivarla", con métodos descriptivos, para que el lector-receptor pueda asimilarla¹²⁹⁶.

Algunas veces Seferis trabaja como Jiménez en su *Espacio* entre a *antítesis*. Hace siempre un gran esfuerzo para armonizar los elementos expresivos en una unidad, en una estructura poética en la que predominan la contemplación pesimista (ejemplo claro, *La Última etapa*), los razonamientos y los pensamientos de un hombre ensimismado y muchas veces desgraciado. Sus temas-como en todos los grandes poetas de su época- son siempre temas de importancia universal. Son los problemas fundamentales de la vida, los problemas de la existencia humana que tiranizan su conciencia en toda su poesía. En la Grecia decadente de Seferis "los muertos son vivos y los vivos muertos". Sin embargo, en la mayoría de sus poemas, "es la virtud y la justicia que hablan" en las circunstancias de decadencia y corrupción de su país quemado e invertebrado.

En el fondo de su poesía "habla siempre un patriota desesperado" que se preocupa, que siente un dolor profundo, que está meditando con ansiedad y agonía sobre la cuestión del futuro de su país con respecto a una Europa en crisis que cambia constantemente¹²⁹⁷. El camino poético de Seferis es paralelo al de K.P. Kavafis. Pero, pese a sus elementos comunes

¹²⁹⁶ Véase al respecto: KARAGIANNIS, S., "Mytikí metodos ke dramatopiiménos lógos...", *art. cit.*, pp. 93-101; FIFIS, CH.N., "The Struggle of Cyprus in the poetry of George Seferis and Yannis Ritsos", *Antipodes Melbourne* 23-24 (1988): 14-29.

¹²⁹⁷ Véase: AVYERIS, M., "I píisi tu Seferi", *art. cit.*, pp. 35-50; TÉNÉKIDES, G., "La pasión de l' hellenisme selon Seferis", *art. cit.*, pp. 18 y ss.

(pesimismo e historicismo relativista, utilización de la mitología clásica en la temática de sus poemas), hay una distinción fundamental entre sus poéticas- no discutida hasta ahora suficientemente.

Seferis parte siempre del objeto, de la cosa misma de su alrededor y del tiempo presente mientras que el punto de partida de Kavafis es el sujeto aislado de sus circunstancias y el tiempo pasado¹²⁹⁸. Pero, si Seferis aparece como un patriota herido, Kavafis aparece como un poeta retirado y fuera de las cosas comunes y cotidianas. Seferis se inspira en lo inmediato transformándolo como Jiménez en universal; Kavafis no puede inspirarse en el presente histórico y recurre siempre al pasado. Pero los dos estudian con una preocupación y una agonía profunda el fenómeno del gran Helenismo y su decadencia, su caída, su muerte histórica. Mientras que Kavafis ve en el mundo histórico de la antigüedad los símbolos que expresan y justifican sus pasiones eróticas y homosexuales, Seferis se refiere a la caída de ese mundo y la siente como un peso en su corazón, es decir, como algo ineluctable¹²⁹⁹.

Como ya hemos dicho, toda la obra poética de Seferis- al igual que ocurre con la de otros máximos representantes del modernismo europeo del siglo XX -(Eliot, Pound, Kavafis, J.R. Jiménez)- está marcada por el angustioso sentimiento del poder aniquilador del tiempo, por la necesidad de perpetuar el instante fugaz y por la fe en la poesía como única defensa contra la temporalidad¹³⁰⁰. Pues bien, Y. Seferis como J.R. Jiménez, no sólo ha buscado en la creación poética *un refugio* contra tal angustia, sino que a través de la poesía ha perseguido sin refugiarse jamás en la idea de la caída final y de la muerte, una interpretación que hiciera aceptable la posibilidad poética de saltar del tiempo, de la finitud a la eternidad. La vida humana, según Jiménez y Seferis, se libera de la angustia del tiempo y se carga de significado cuando el hombre tiene plena conciencia de que vivir es *fundir conciencia*, transformar *la soledad sonora*, la obscuridad, la vaciedad de la historia, en compañía, en luz, *en sentido*. La vida creadora según Jiménez y Seferis, es traer a *Dios deseante y deseado* al plano de la historia. Integrada la idea de la muerte y de la finitud de la vida humana en una teoría *ética estética* que la hace aceptable, la existencia del hombre se ilumina como en la poesía de San Juan de la Cruz y de Santa Teresa de Jesús, como un paraíso posible que hay que construir. Visión de la vida desde una cueva de *luz angélica* y *negra* a la vez es lo que exige la poesía de Jiménez y Seferis¹³⁰¹.

Según los dos poetas, desde la conciencia de la eternidad se salva el valor positivo de la historia. Este valor se vincula con la creatividad del hombre culto, con la "buena fe" del hombre en Dios y en la poesía. El mensaje poético del modernismo juanramoniano y

¹²⁹⁸ Véase: AVYERIS, M., "I piisi tu Seferi", *art. cit.*, pp. 292-303; DEMETRIUS, K.J., "Ellos pensaron que Teócrito había muerto", en *Folia Humanística*, Barcelona, (abril de 1975): 305-307; KEELEY, E., "On translating Cavafis and Seferis". En *Shenandoah*, 23 (1969): 39-49.

¹²⁹⁹ Véase: ROBINSON, CH., C.P. *Cavafy, op.cit.*, pp 50-80 y ss; CAPRI-KARKA, C., *Love and the Symbolic Journey in the poetry of Cavafi, Eliot and Seferis, op. cit.*, pp. 340-360.

¹³⁰⁰ Véase al respecto: HART, L., "Mytologikó ke kosmikó sistema", *art. cit.*, pp. 90-95.

¹³⁰¹ Véase al respecto: ARYIRÍU, A., "Protasis ya tin kijli". En: *Ya ton Seferi, op. cit.*, pp. 250-291; KAPSOMENOS, E., "I mitología tu fotós stin piisi tu Seferi". En: *Aleeván*, 1 (1990): 28-43; DANIIL, Y., "Angeli, oramata ke apokrifismós ston Seferi". En: *To Dentro*, 55 (1980): 67-70; OLSON, P.R., "La luz con el tiempo dentro: ser y tiempo en la poesía de Juan Ramón Jiménez"; en *Actas...*, *op. cit.*, pp. 435-443.

seferiano es el mismo del mensaje orteguiano: no podemos salvarnos en las cosas si no nos esforzamos en salvarnos, cada uno, *desde dentro*. ¿Supone esto un individualismo y un esteticismo romántico e idealista? Desde un punto de vista filosófico por supuesto; lo confirman esto las palabras del poeta de Moguer que escribió en noviembre de 1953 para *Clavileño*:

"Ortega ha sido un maestro para mí y en muchas cosas [...] El ha unido la base tradicional española más sólida, a la expresión filosófica moderna más alerta y por eso es un verdadero modernista y un héroe de fronteras [...] El filósofo sistemático [como es para Jiménez Ortega] *viene a ser, con relación a la verdadera filosofía individual*, lo que el filósofo a la verdadera poesía"¹³⁰².

No obstante, para el filósofo madrileño, "la poesía en rigor no es lenguaje [no es filosofía ni retórica]; usa de éste, como mero material, para trascenderlo y se propone expresar [mediante símbolos, metáforas y otras figuras] lo que el lenguaje *sensu stricto* no puede decir". Empieza, pues, la auténtica poesía "donde la eficacia de habla termina", surge de una *soledad sonora* "como una nueva potencia de la palabra irreductible a lo que ésta propiamente es". Este breve fragmento de la obra orteguiana podríamos utilizarlo como motto en el siguiente apartado en que se plantea el tema de la ya famosa *soledad sonora*.

¹³⁰² Citado en un artículo de BENÍTEZ, J., "Juan Ramón Jiménez y José Ortega y Gasset". En: *Nuevo Día*, San Juan, Puerto Rico, 8 de noviembre 1981, p. 16. Cfr. también: CARDWELL, R.A., "Juan Ramón Jiménez, José Ortega y Gasset y el problema de España", *art. cit.*, pp. 225-231 y "Los albores del modernismo: ¿producto peninsular o trasplante trasatlántico?", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, año LXI, Santander, enero-diciembre, 1985, pp. 315-330.

12.- Jiménez, Ortega, Seferis y la soledad sonora.

En la poesía, según J.R. Jiménez, "las palabras deben usarse como vehículos de la idea o del sentimiento con el sentido que ya tienen", y no debemos "analizarlas" cuando vayamos a emplearlas. Porque el análisis es siempre por una contradicción de épocas y formas de las palabras, su destrucción"; sin embargo "para el filólogo el problema es distinto"¹³⁰³. En la misma colección de aforismos leemos:

"Una definición de la poesía: la música del sentimiento; o tal vez mejor: el sentimiento musical"¹³⁰⁴.

Buscando, como dijo Ortega, "la nueva potencia de la palabra" la poesía modernista y neorromántica de J.R. Jiménez ha trascendido todos los criterios que administran la eficacia y la rentabilidad de la palabra¹³⁰⁵. La palabra de Jiménez, así como la palabra de cada auténtico y grande poeta, no es la palabra que se intercambia en el tráfico usual de la comunicación. Hay que preguntarse: ¿Cree el poeta de Moguer como el filósofo madrileño, que esta palabra es en su instante feliz, el reino de lo libre y gratuito, el reino de la "soledad sonora"? ¡Claro que sí! Dice a este respecto:

"El reino de la poesía es el silencio misterioso y expresivo. Creer que la poesía puede ser dicha en palabras exactas o científicas es un absurdo. La mentira está en la lengua redicha. El amor más hondo se expresa ya sólo con quejas suspiros, monosílabos"¹³⁰⁶.

No cabe entonces duda ninguna: la palabra poética de vanguardia de J.R. Jiménez así como la de Seferis y Elytis, es la palabra de la música, la palabra sorprendente, la palabra auténtica y maravillosa que sueña por vez primera, en la mañana ardiente del mundo andaluz o en una noche amorosa de Moguer, de su pueblo:

Buenas tardes, Moguer mío, monte y valle
 Mar lejano
 Vengo a sentir florecer un abril
 Verde en tu campo.
 ¿Te acuerdas de mi? Yo soy el pastor
 perdido, el raro cantor que se fue
 un *alba* sola de mayo.
 Y te vuelvo en mi cantar el tesoro
 Que he encontrado
 Entre las rosas más bellas del jardín
 De los románticos.

¹³⁰³ Cfr. JIMÉNEZ, J.R., *Ideología, II*, op. cit., p. 7

¹³⁰⁴ *Ibidem*, p. 7.

¹³⁰⁵ Véase: ORTEGA Y GASSET, J., *Obras Completas*, op. cit., Vol. III, p. 431.

¹³⁰⁶ *Ideología II*, op. cit., p. 6.

¿Qué nos transmiten estos versos? Para responder hay que recordar a Seferis, que dijo tantas veces que la poesía es la lucha de la palabra con el silencio y la soledad. Nacida del silencio y en la lucha incesante contra la soledad y la tristeza, la palabra poética del epígono de Gustavo Adolfo Becquer inaugura el sentido erótico del mundo¹³⁰⁷.

Como observa F.J. Blasco, en sus momentos de éxtasis poético puede "recuperar" el poeta "la unidad con lo absoluto (espíritu y naturaleza), pues sólo en el silencio llega a percibir "la onda que trae de improviso a nuestra alma una estrofa cerrada, una frase perfecta" que es "una clausura de este idioma íntimo y concreto que hablan los árboles con las nubes, las estrellas con los pájaros, las rosas con el corazón [...]"¹³⁰⁸. Sólo entonces, continúa diciendo Juan Ramón, "somos testigos como oyentes de nosotros mismos, y cuando más solos estamos, más intensamente nos comprendemos. La idea se identifica a fuerza de silencio, y de éxtasis [...]"¹³⁰⁹. Como ya hemos dicho- comentando el acercamiento de Seferis hacia la mística española-, soledad y silencio, para poetas como J.R. Jiménez y Seferis, "constituyen las vías, purgativa e iluminativa, que conducen al éxtasis poético. Son condiciones imprescindibles para que éste se produzca"¹³¹⁰. J. R. Jiménez prefería el aislamiento y la soledad "del sabio", "como un ideal perfecto de la vida"¹³¹¹. Pertenece "esta idea al mismo contexto simbolista" del que arrancan sus ideas estéticas. Y los dos intelectuales compartieron la idea de que el poeta es un hombre libre, un hombre de soledad frente al político que "es responsable del progreso social y material". Además, al retraimiento juanramoniano y el paralelo seferiano en la época en que se escribió *El Zorzal* o *Tordo*, los guiaban las mismas actitudes poéticas "ante el mundo natural de compenetración y encanto, de identificación con las fuerzas y las gracias constitutivas de esa naturaleza"¹³¹². A quien los poetas se rinden y cantan. No hemos de olvidar, con todo, que lo natural en la época en que Seferis está escribiendo *El Zorzal* se considera como algo ajeno, como algo que es nada sin el cultivo del alma humana o sin un fondo de tesoros espirituales y mentales. Sin embargo, para imponer el poeta neorromántico su espíritu a la naturaleza y transformarla en *naturaleza conocida* [*Fisis egnosmeni* en Aristóteles] se requiere un "bagaje suficiente" ¿De qué se trata? Según Juan Ramón, " a la soledad no se puede ir [alguien] sino con [un] bagaje suficiente en el alma para colmarla de sentido"¹³¹³.

¹³⁰⁷ Véase: JIMÉNEZ, J.R., *Moguer*. Edición de la Fundación J.R. Jiménez al cuidado de Luis Manuel de la Prada, Moguer, 1996, p. 29; SEFERIS, Y., *Diálogo sobre la poesía*, op. cit., pp. 83 y ss; CHIAPPINI, G., "La poética del yo y las antinomias de la dialéctica amorosa en los "sonetos espirituales de Juan Ramón". En: *Lavori Ispanistici*, Serie V, Università degli studi di Firenze, Pisa, C. Corsi Editore & F., 1986, pp. 199-225.

¹³⁰⁸ Véase: BLASCO PASCUAL, F.J., *Poética de Juan Ramón*, op. cit., p. 330; JIMÉNEZ, J.R., *Cartas*, Ed. de F. Garfías, Madrid: Aguilar, 1962, pp. 69 y 71.

¹³⁰⁹ JIMÉNEZ, J.R., *Cartas*, op. cit., p. 71.

¹³¹⁰ Cfr. BLASCO PASCUAL, J.: *Poética de Juan Ramón*, op. cit., p. 330; *En Estética y ética estética*, op. cit., p. 269, leemos: "El silencio es la unidad... con lo absoluto".

¹³¹¹ Cfr. *Cartas*, op. cit., pp. 41-42.

¹³¹² Cfr. GULLÓN, R., "Vivir en poesía", art. cit., p. 18.

¹³¹³ JIMÉNEZ, J.R., *Libros de prosa*, Ed. de Francisco Garfías, Madrid: Aguilar, 1969, p. 496.

En 1917, su esposa Zenobia tradujo algunos poemas de los *Pájaros perdidos* de Tagore¹³¹⁴. En el siguiente fragmento que influyó en el pensamiento estético juanramoniano leemos:

"El hombre se entra en la multitud
por ahogar el clamor de su propio silencio.
Se quiere bullicioso el camino porque
no se le ama.
Pues que se prende entre el polvo de
las palabras muertas, lava tu alma
en el silencio"¹³¹⁵.

En el siguiente fragmento se nota la influencia del pensamiento Tagoreano sobre Juan Ramón:

"Las criaturas- escribe el poeta de Moguer- por miedo al trueno sordo del negro infinito silencioso, se llaman con ruido y se congregan. De vez en cuando, una criatura amiga de la soledad peligrosa, oasis de silencio sin fin, se pone de parte del misterio, contra las criaturas"¹³¹⁶.

Las palabras, el ruido de la vida cotidiana "establecen una barrera" entre el misterio y el poeta que en cuanto "criatura amiga de la soledad peligrosa" se ve privado de esa realidad trascendental "invisible que prueba lo desconocido". Metafóricamente hablando, el poeta de Moguer nos advierte que, para toda la mística española y para él, es el ruido "múltiple espina defensora de ¿qué eterna virgen rosa inmensa e invisible?"¹³¹⁷.

Busca entonces cada poeta auténtico un lugar para retirarse- un lugar que en los casos de Quevedo o de Rimbaud puede ser un "desierto"-, busca el silencio creativo "para satisfacer en sus aguas la sed espiritual que le mueve y entregar lo que allí encuentre a los demás". Por eso "cada poema" es "como el silencio necesario" para una "necesaria conversión innecesaria de cada día"¹³¹⁸. Trabajando en la soledad el poeta moderno lo que revela es esta urdimbre última de sus experiencias vividas; de su vida solitaria, en primera instancia pero también

¹³¹⁴ Véase BLASCO PASCUAL, F.J., *Poética de Juan Ramón*, op. cit., p. 331.

¹³¹⁵ Véase: TAGORE, R., *Obra escogida*, Madrid: Aguilar, 1968, pp. 1188 y ss; Cfr. también: HYUN CHANG, K.R., *Juan Ramón Jiménez y Rabindranath Tagore*, op. cit., pp. 12-27 y ss.

¹³¹⁶ Cfr. *Estética y ética estética*, op. cit., p. 303.

¹³¹⁷ *Ibidem*, p. 312. Cfr. también *Ideología II*, op. cit., pp. 106-108 donde escribe sobre "silencio/ruido"; veamos dos aforismos: a) "Los ruidos distantes me acompañan; los cercanos me molestan"; b) "En el ruido humano, *el silencio es el alma del mundo*. En el silencio, es además, el cuerpo"- Metáforas de tipo *A es B*.

¹³¹⁸ Véase: *Estética y ética estética*, op. cit., p. 372; Jiménez cree como Seferis y Carlyle que la poesía es "la acción simultánea de silencio y de palabra". H. Bremond uno de los maestros de Seferis afirmó también que la poesía "debería ser silencio y el poema ruido de palabras y *música de silencio*"; Cfr. también: BLANCO, G., "Sobre la filosofía del silencio", *Helios*, I, 4 (1903): 426. Según Juan Ramón "El silencio es la fuente del tiempo", y "el arte es, por naturaleza, silencioso". Es en su alma "donde habita ese "silencio de oro", frente de su concreción creadora, de ese estar ya casi rozando con su conciencia la nada- el todo- de la verdad poética", señala F. Gómez Redondo en su libro *Juan Ramón Jiménez: Teoría de una poética* (op. cit., p. 84).

gracias a la autenticidad de su visión, de la vida de todos, la de cada cual. Escribe Juan Ramón:

"El secreto del mundo lo revelará la música, la pintura o la poesía"¹³¹⁹.

El secreto del mundo exige una revelación. ¿Qué es, entonces la poesía sino un esfuerzo intenso para la revelación de los secretos de las cosas? Sin esfuerzo y sin una voluntad artística no hay obra. Un ansia total de perfección es, tal vez el rasgo fundamental de la actitud lírica y filosófica de Juan Ramón y de Ortega. Y los dos intelectuales creían que cada obra auténtica "se halla informada por un sentido aristocrático del arte que le hace rehuir lo fácil para llegar al logro de la más exquisita belleza"¹³²⁰.

Leyendo las poesías juanramonianas, García López ha visto que "tanto en la fase emotiva de los comienzos, como en la más intelectual y abstracta de última hora" este decir originario se nos presenta, se nos ofrece "como el resultado de una incesada búsqueda de belleza absoluta"¹³²¹. Según este mismo estudioso, el poeta de Moguer "perpetuamente insatisfecho, pule y retoca sus versos con admirable y ascético rigor, depurándolos de todo cuanto no sea esencialmente lírico".

En palabras de Juan Ramón o de Ortega podríamos resumir el mensaje poético de Goethe: "la perfección en arte, es la espontaneidad, la sencillez del espíritu cultivado"¹³²². En conjunto consideradas la razón poética de Juan Ramón y Ortega, se nos presentan como dos razones auténticas, como dos obras inmortales que se destacan contra el decir inauténtico y vulgar y ofrecen cómodas maneras para ver este supremo afán del arte en que "se halla la raíz de la escasa densidad humana". El siguiente aforismo de Juan Ramón podría funcionar como móvil del pensamiento literario: "La gran ventaja de la lírica y el ensayo es que son obras de soledad"¹³²³.

¹³¹⁹ Véase: *Ideología II, op. cit.*, p. 4; Cfr. también: GULLÓN, A., "Escribiendo con colores". En: *Juan Ramón Jiménez*. Edic. de Aurora de Albornoz. Madrid: Taurus, 1981, pp. 288-291.

¹³²⁰ Véase: GARCÍA LÓPEZ, J., *Historia de la literatura española*, Ed. Vicens Vives, Barcelona, 1994, p. 678. Cfr. también: BOSCH, R., "Las imágenes cosmo-vitales de Juan Ramón Jiménez", en *Philologica Hispanica in Honorem Manuel Alvar*, tomo IV, Madrid: Gredos, 1987, pp. 85-96.

¹³²¹ GARCÍA LÓPEZ, J.: *op. cit.*, pp. 678-679. Cfr. también: BOUSOÑO, C., *Epocas literarias y evolución*, Madrid: Gredos, 1981, pp. 238-240, 254-255 y ss.

¹³²² GARCÍA LÓPEZ, J.: *Op. cit.*, p. 679. Cfr. también: ALONSO, A., *Materia y forma en poesía*. Madrid: Gredos, 1955, pp. 325-326 y 363-365.

¹³²³ Véase: JIMÉNEZ, J.R., *Ideología II, op. cit.*, p. 12; SENABRE, R., *El escritor José Ortega y Gasset*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1985, pp. 9-18 y ss.

13.- *La vida como soledad radical*

Desde la época del romanticismo el tema de la soledad del intelectual y del poeta se considera como el más complicado y crucial para los poetas, los filósofos y los ensayistas. Lo que podría interesarnos es que, más allá de las palabras que utiliza la poesía, más allá de los asuntos filosóficos, hay una coincidencia de opiniones entre el poeta de Moguer y su amigo filósofo madrileño respecto a este tema; una coincidencia que marca la situación y el dinamismo profundo del hombre de siglo XX. No obstante, existen también algunas diferencias que merece la pena discutir.

Con Dilthey, Husserl y Heidegger el filósofo español es uno de los grandes pensadores del siglo XX que ha visto con agudeza y profundidad al hombre moderno como yo y alterego (como subjetividad y alteridad, como ensimismamiento y alteración)¹³²⁴. Según A. Schutz en la filosofía raciovitalista de Ortega "el yo encuentra su realidad en su inmanencia, es decir, *en la soledad racional* de su vida personal, que es evidente para él"¹³²⁵. Respecto al yo, "la vida humana del otro" es esencialmente "una vida latente e hipotética, una realidad de segundo grado"; el yo del otro es un semi-yo que "trasciende al mío y está apenas compresente conmigo, nunca presente"¹³²⁶.

¿Cómo podríamos hoy teorizar la preocupación intelectual de J.R Jiménez y de Ortega, y sus esfuerzos por comprender los problemas del hombre moderno? Después de la publicación de *las Meditaciones del Quijote* (1914) y de la lectura de Husserl, Ortega empezó a contraponer dos realidades: la realidad humana y la del mundo de las cosas. Dentro del marco de su sociología vitalista, *la cosa* se considera como algo manipulante y utilizable, mientras que el hombre sería un ser no utilizable¹³²⁷.

Siguiendo la metafísica del romanticismo, los existencialistas y los filósofos de la vida (*Lebensphilosophie*) defendieron una antropología por la que el hombre al contrario de los animales, se concibe con fines propios y con un valor absoluto. Según Ortega, "esa dignidad de persona humana le sobreviene a algo cuando cumplimos la máxima inmortal del Evangelio:

Trata al prójimo como a ti mismo

¹³²⁴ Véase al respecto: HERNÁNDEZ ALONSO, S., "El simoblismo interior en *La Soledad sonora* (1984): 351-375; CIPLIJAUSKAITE, B., "La soledad anhelada...", *art. cit.*, pp. 105-106. Cfr. también *La soledad y la poesía contemporánea*, Madrid, Ínsula, 1962, pp. 14-25, 40-63 y ss, PAZ, O., *El laberinto de la soledad*, *op. cit.*, pp. 12-30 y ss; ORTEGA Y GASSET, J., "Ensimismamiento y alteración". En: *Obras Completas*, *op. cit.*, Vol. V, pp. 235-315.

¹³²⁵ Cfr. SCHUTZ, A, *El problema de la realidad social*, Buenos Aires: Amorroutu Editores, 1995, pp. 145-146.

¹³²⁶ SCHUTZ, A., *op.cit.*, p. 146.

¹³²⁷ Véase: ORTEGA Y GASSET, J., *Meditaciones del Quijote*, *Obras Completas*, Vol. I, pp. 12-40 y ss. CEREZO GALAN, P., *La voluntad de aventura*, *op. cit.*, pp. 191-255; ORTEGA Y GASSET, J., *El hombre y la gente*, Revista de Occidente, Madrid, 1972, p. 18.

Hacer de algo un yo mismo es el único medio para que deje de ser cosa. Más, en lo que parece, nos es dado elegir ante otro hombre, ante otro sujeto, entre tratarlo como cosa, utilizarlo, o tratarlo como "Yo". El "tú" y el "él" son pues, ficticiamente, "yo"¹³²⁸. En términos kantianos, diríamos que mi buena voluntad hace de ti y del él como otros yo". Sin embargo, no somos conscientes plenamente de nuestra "vida genuina en su soledad y su verdad" porque en nuestro entorno personal y mundano intervienen los "demagogos". Los demagogos, desde la Grecia antigua hasta hoy, se caracterizan por el mismo comportamiento; enemigos de la verdad y de la poesía y "empresarios de la alteración que ya han hecho morir a varias civilizaciones, hostigan a los hombres para que no reflexionen, procuran mantenerlos hacinados en muchedumbres para que no puedan reconstruir su persona donde únicamente se reconstruye, que es en la soledad"¹³²⁹. Entonces, no cabe duda: el hombre moderno según Ortega es un ser radicalmente abierto "al peligro del Otro". Por eso, la famosa frase "yo soy yo y mis circunstancias" significa en primer lugar que nuestro entorno humano forma parte de nuestra constitución personal y en segundo lugar que el hombre como finitud se encuentra siempre en una trágica situación, es decir, tiene el privilegio y el trágico destino de poder perderse. Es "constitutivo del hombre" en las épocas de crisis, "a diferencia de todos los demás seres ser capaz de perderse"¹³³⁰. No obstante, hay una última pregunta: ¿existe una salvación, podemos salvar al hombre moderno? La respuesta es que, partiendo de la soteriología heideggeriana y orteguiana, podríamos ver la salvación del hombre tomando como punto de partida su vida y existencia individual que es la raíz de todo lo demás. Según la doctrina individualista de la razón vital la primera realidad, la realidad más radical, es "mi vida", la vida de cada cual, la que constituye su propia biografía y en la que aparecen las vidas de las demás. El problema de la soledad del hombre moderno, planteado mediante multitud de metáforas por Ortega, es por consiguiente el problema de su situación ontológica. El hombre no está cada instante en peligro y en prueba porque es un hombre abierto". En una de sus últimas obras el filósofo madrileño, planteando el problema de la vida humana en términos humanistas, dijo: "Es, pues, esta realidad radical- mi vida- tan poco egoísta, tan nada "solipsista" que es por esencia el área o el escenario ofrecido y abierto para que toda otra realidad en ella se manifieste y celebre su pentecostés"¹³³¹. Dentro del marco de la soteriología orteguiana, la más auténtica vida de salvación es la retracción ensimismante de Quevedo y de Jiménez a la soledad del yo lírico. Excepto los demagogos que intervienen en nuestro derredor peligroso se considera y el hombre-masa- que han negado A. Machado y otros intelectuales españoles y poetas su fundamentación epistemológica- con su divinización del puro activismo que desprecia todas las autenticidades de la vida humana. Planteando el tema del *ensimismamiento* y *alteración*, Ortega concluye que una posible salvación para el hombre moderno es el cultivo conciente de la soledad. Pero este cultivo no es perdurable: como el hombre es animal que ha logrado meterse dentro de sí, cuando se pone fuera de sí, es que aspira a "descender" y "recae en la animalidad", es decir, en la situación opuesta de

¹³²⁸ Véase: ORTEGA Y GASSET, J., *Obras Completas, op. cit.*, Vol. VI, p. 250. Cfr. también: BALLESTEROS, J., "José Ortega y Gasset: esbozo de una antropología". En: *Foro Político*, Vol. 12 (1994): 55-68.

¹³²⁹ Véase: SCHUTZ, A., *Ibidem*, p. 145; ORTEGA Y GASSET, J., *Obras completas*, Vol. V, *op.cit.*, p. 311,

¹³³⁰ Véase: ORTEGA Y GASSET, J., *Man and people*, trans. W.R. Tresk, W.W. Norton, New York, 1957, pp. 139-170; *En torno a Galileo, op. cit.*, pp. 20 y ss.

¹³³¹ Véase: REGALADO GARCÍA, A., *El laberinto de la razón: Ortega y Heidegger*, Alianza Universidad, Madrid, 1990, pp. 140-160 y ss.

ensimismamiento, en la alteración. Dentro de esta situación el hombre se convierte "en un autómatas social" y entra "en un estado de inautenticidad" (para emplear el término heideggeriano) y repite simplemente "lo que se piensa, se dice o se hace".

En resumidas cuentas: el hombre socializado se somete "a la fuerza socializadora" de los usos que ejercen "una coacción" sobre él. En la sociología orteguiana las relaciones sociales se consideran como relaciones interindividuales. Sin embargo, cada individuo tiene que inventarse su propia vida que es intransferible. La "soledad sonora" de los místicos en la época de Ortega es "soledad cósmica". Lo mismo opina y Seferis: en las circunstancias modernas las tres funciones del vivir humano (querer, sentir y pensar) son quehaceres que tenemos que realizar cada uno solo¹³³².

En la "soledad sonora" cada uno de estos quehaceres es auténtico en cuanto que se realiza por un creador. Podemos ser creadores, podemos ser auténticos y vivir ensimismados una gran parte de nuestro tiempo disponible cuando las circunstancias o una voz que habla desde dentro nos empujan a hacerlo. Pero no podemos olvidar que "la vida es humana *sensu stricto* por ser intransferible resulta que es esencialmente soledad, radical soledad". Hay en nuestro mundo una infinidad de cosas que nos rodean molestándonos. Existen también a nuestro alrededor *los otros*. Pero, aunque los mundos de las cosas, de los cuerpos y de las almas pertenecen a nuestra circunstancia, todos estos mundos- no cabe duda- siguen siendo extraños para el *ego*¹³³³.

La metafísica de la *razón vital* tiene como principio, igual que la *Lebensphilosophie* de Dilthey, la vida humana. Partiendo el hombre de su vida personal, conecta inevitablemente con los otros hombres, con el mundo de las cosas y de los animales pero no puede escapar de su situación ontológica que "es por esencia soledad". En su ensayo "Ensimismamiento y alteración" Ortega dice que podemos conectar con nuestra propia soledad y dar una respuesta al problema de la existencia del hombre. Cada uno puede dar esta respuesta. Esto, según Platón y Ortega significa que el decir verdadero, la auténtica filosofía y poesía es siempre "retirada, análisis arreglo de cuentas de cada uno consigo mismo, en la pavorosa desnudez de sí mismo ante sí mismo"¹³³⁴.

Sin embargo, como inventor, investigador e intérprete de su propia vida el hombre en la modernidad tiene una urgente necesidad de comunicar con otros. Entonces, no cabe duda de que la necesidad de comunicación es la primera y última necesidad del hombre: "Desde el fondo de la radical soledad que es propiamente nuestra vida, practicamos, una y otra vez, un intento de interpretación, asomándonos al otro ser humano, deseando darle nuestra vida y recibir la suya"¹³³⁵. En pocas palabras: la última verdad del hombre es su soledad, pero su

¹³³² Véase: MARIAS, J., *op. cit.*, pp. 234-235.

¹³³³ Véase: ORTEGA Y GASSET, J., *Obras Completas, op. cit.*, Vol VI, p. 18; Cfr. también: GARCÍA CASANOVA, J.F., *Ontología y sociología en Ortega y Gasset*. Granada: Universidad, 1993, pp. 16-25 y ss.

¹³³⁴ Véase: ORTEGA Y GASSET, J., *Obras completas, op. cit.*, Vol. VI, pp. 18 y 139; MARIAS, J., *Acerca de Ortega*. Espasa-Calpe, Madrid, 1999, pp. 99-131.

¹³³⁵ Véase: ORTEGA Y GASSET, J., *Obras Completas, op. cit.*, Vol. VI, p. 130; Según Ortega y Jiménez el hombre es inventor, investigador, intérprete y metamorfoseador de su propia vida. Cfr. también: CSEJTEI, D., "El cartesianismo de la vida: la influencia de Descartes sobre la filosofía madura de Ortega y Gasset". En:

humanismo y altruismo consiste "en estar abierto al otro"; la vida humana "es imposible" sin "retirada estratégica a sí mismo, sin pensamientos alerta"; no es "un azar que todos los grandes fundadores de religiones antepusieron a sus apostolados famosos retiros". Atento "espectador" de todas las realidades sociales, Ortega "opuso la figura del intelectual a la del filósofo"¹³³⁶. Defensor como Jiménez de las cualidades del hombre, "que cultiva primordialmente su inteligencia como finalidad creadora de ella misma", expresa en su ensayo su idea sobre el intelectual contraponiendo su acción creadora y la acción del político.

"El intelectual no siente la necesidad de la acción. Al contrario: siente la acción como una perturbación que conviene eludir (...). Hay hombres que es preciso no ocupar en nada, y estos son los intelectuales. Esta es su gloria, tal vez su superioridad. En última instancia, se bastan a sí mismos, viven de su propia germinación interior, de su magnífica riqueza íntima. El intelectual de pura cepa no necesita de nadie, porque es un microcosmos"¹³³⁷.

Un poeta es, no cabe duda, un hombre en vías de su realización creativa, es decir, un intelectual "de pura cepa". Su deseo profundo de aislarse, de ensimismarse, "no se debe al desprecio por los seres normales". El poeta del *Zorzal* se aísla, se ensimisma, porque posee el don de Homero: "la razón creadora"¹³³⁸. Lo mismo "hacen el científico en su laboratorio y el artista en su estudio". Lo mismo hacían, según J.L. Borges, "los arduos alumnos de Pitágoras"¹³³⁹.

Pero, ¿Qué significa "la soledad sonora" para el heredero de San Juan de la Cruz, para el "creador solitario" de Moguer? ¿Van paralelos sus sentimientos y sus ideas con las meditaciones sociológica y estética de Ortega? La respuesta no es tan fácil, pero intentaremos darla en las líneas que siguen.

Teorema, Vol. 14, nº1 (1996): 87-104; DURÁN DÍAZ, L., "El sentido orteguiano de la inmanencia y la trascendencia de la vida". En: *Paideia*, nº 22 (1993): 247-261.

¹³³⁶ Véase: ORTEGA Y GASSET, J., *Obras completas, op. cit.*, Vol. VI, p. 150 y Vol. V, p. 313; Cfr. también: LORENZO ALQUÉZAR, R., "Ortega y los inicios de la vanguardia artística española". En: *Endoxa*. Series filosóficas, nº 1 (1993): 309-340; MARICHAL, J., *Los intelectuales y la política (Unamuno, Ortega, Azaña y Negrín)*. Madrid: Residencia de Estudiantes, 1990, pp. 8-27 y 60-74.

¹³³⁷ Véase al respecto: VILLAR, A. DEL, *Crítica de la razón estética (El ejemplo de J.R.)*. Los libros de Fausto, Madrid, 1998, p. 16; SÁNCHEZ CÁMARA, I., *La teoría de la minoría selecta de Ortega y Gasset*. Tecnos, Madrid, 1986, pp. 27-55.

¹³³⁸ Véase: VILLAR, A. DE., *Crítica de la razón estética, op. cit.*, pp. 16-17.

¹³³⁹ VILLAR, A. DE., *op. cit.*, p. 16.

14.- *La soledad sonora en la poesía moderna*

La tarea creadora constituye para los auténticos poetas y pensadores la más alta afirmación de estar en el mundo. Para escribir, para conseguir poner en práctica un proyecto tan irrealizable como la poesía, el poeta necesita el aislamiento, el silencio: "El arte es, por naturaleza, silencioso". Con el ruido "las palabras hondas sienten miedo y se cierran"; el silencio "da grandeza" y hace la vida "suprema"¹³⁴⁰. Un día "silencioso" es para Juan Ramón "una recta caballería"; en cambio, un día de ruido es "un hormiguero trastornado". El silencio es creador porque en el "las cosas salen naturalmente deprisa"; se hace de él una unidad: el poema:

"¡Silencio, creador silencio! - exclama el poeta. Ya has dado forma plena a tu sueño de la vida; ahora, a vivir plenamente tu obra"¹³⁴¹.

Entonces, "el ritmo de un poeta" con conciencia sintiente" no puede ser otro "en cada momento que el latido de su sangre"¹³⁴². Cualquier "otro ritmo eterno- música, tic-tac, de un reloj, canción" produce la situación de "alteración" orteguiana y "le descompone" [del poeta] la idea y el sentimiento"¹³⁴³. Jiménez rechaza así como poesía que se compone "con gritos" y prefiere escribir sus poemas "en tono corriente"; le interesa sólo un discurso poético "lento" que eleva "al hombre y los que lo leen o lo oyen". He dicho antes que es un poeta romántico y después simbolista o modernista. El siguiente aforismo podría haber sido escrito por Novalis:

"No he oído silencio más hermoso, más imponente, más grande que el que deja por la noche el canto del secreto, breve, tranquilo ruiseñor"¹³⁴⁴.

Crear y recrear poesía en el silencio "creador" fue una tarea continua para Jiménez y Seferis. Lo mismo sucedió a lo largo de la vida de Goethe, de Novalis, de Kavafis. Sin embargo, eso "no lo hace ninguna persona normal, es decir, vulgar". Para Jiménez y Seferis, escribir poesía, traducir poesía, interpretar poesía no fue, en sus vidas, solo un oficio, sino una necesidad, una vocación¹³⁴⁵. En *Ideología II*, leemos: "La poesía no es una copia, es la naturaleza que se vuelve a crear a sí misma". La poesía como tarea creativa se identifica con la vida. Su resultado tiene carácter metamorfoseador; por eso el poeta señala: "he sido en mi poesía niño, mujer, hombre, dios"¹³⁴⁶.

¹³⁴⁰ Véase: *Ideología II*, op. cit., pp. 106-107.

¹³⁴¹ *Ibidem*, p. 106.

¹³⁴² *Ibidem*.

¹³⁴³ *Ibidem*.

¹³⁴⁴ *Ibidem*.

¹³⁴⁵ Véase: COKE-ENGUÍDANOS, M., "Towards a poetry of silence...", *art. cit.*, pp. 227-234; ALOMAR, G., "La poesía valor emocional". En: *La formación de sí mismo*. Madrid: Rafael Caro Raggio, 1920, pp. 253-257; CARANDONIS, A., *O piitis Yorgos Seferis*, op. cit., pp. 10-15 y ss; DILTHEY, W. "Goethe and the poetic imagination (1910). En: DILTHEY, W., *Selected works*, Vol. V. *Poetry and Experience*, op. cit., pp. 236-302; JIMÉNEZ, J.R., *Ideología II*, op. cit., p. 23.

¹³⁴⁶ *Ideología II*, op. cit., pp. 12 y 17.

La identificación de la vida con la poesía es en Juan Ramón el rasgo más característico de su actitud ante el fenómeno de la creación¹³⁴⁷. En las "Eternidades" se define la poesía como pasión de su vida¹³⁴⁸. Sin embargo, la poesía no es sólo una pasión fuerte, es también una tarea difícil: "escribir no es hacer frases, amigo. *Es copiarse el alma*"¹³⁴⁹. Si cada auténtica poesía es una revelación, cabe pensar que en cuanto revelación presupone necesariamente un ámbito silencioso, un aislamiento voluntarioso, una soledad obligatoria. El poeta moderno, observa Seferis, cuando escribe, escribe en la soledad y está solo con un "papel en blanco". Para escribir, tiene la necesidad del aislamiento, del ensimismamiento. No hay revelación, no hay creación en el ruido, en las muchedumbres. Puesto que la soledad "es imprescindible para elaborar una teoría científica o un objeto estético", la tarea de la poesía, la tarea más complicada es la de la soledad. Para los auténticos poetas como Hölderlin, Novalis, Rilke, el ansia de soledad no es un síntoma psicopatológico sino una urgencia del artista que desee solo llevar a cabo una obra tan difícil como la obra poética¹³⁵⁰. Decía Ortega que la vida es *quehacer, misión, trayectoria, programa vital* y en el fondo *soledad radical*. "La vida en torno" el mundo, es la circunstancia del poeta, pero no su esencia vital¹³⁵¹. Dedicado a la poesía, el poeta romántico o modernista se encuentra solo- como *ser* que conoce el hecho de su finitud- antes y dentro de su soledad; se siente, según Juan Ramón "alma sola que está sola".

La admiración de Juan Ramón por los místicos y sobre todo por San Juan de la Cruz fue constante a lo largo de su trayectoria intelectual; ya hemos discutido en torno a la admiración paralela de Seferis¹³⁵². En 1949, el poeta de Moguer grabó un disco con poemas suyos y composiciones del gran místico y en sus conferencias sobre poesía y literatura española esta admiración se nota en términos que declaran una influencia constante. Creemos, con Juan Ramón Jiménez y Seferis, que hay varias formas de prestar atención a una obra de poesía; o, dicho de otro modo, hay varios tipos de valores que la gran poesía puede ofrecernos y que merecen distinguirse en el análisis estético. En la cita que sigue se encierran no sólo todos los secretos que ambos poetas llegaron a compartir, sino también una valoración justa que se fundamenta en tres categorías de valores, es decir, en valores sensoriales, formales y

¹³⁴⁷ *Op. cit.*, pp. 11,12.

¹³⁴⁸ Véase: GÓMEZ REDONDO, F., *Juan Ramón Jiménez: Teoría de una poética*, *op. cit.*, pp. 105-112; LUISA AMIGO, M^a, *Poesía y filosofía en Juan Ramón Jiménez*, *op. cit.*, pp. 89-118.

¹³⁴⁹ Cfr. *Ideología II*, *op. cit.*, p. 11.

¹³⁵⁰ Véase al respecto: JIMÉNEZ, J.R., *Eternidades*, Madrid: Taurus, 1981, pp. 10-20 y ss; Cfr. también: D'ORS, M., "Tiempo, muerte, salvación y poesía en *Eternidades*" en AA.VV., *Criatura afortunada*, *op. cit.*, pp. 140-144 y ss; GARCÍA VELASCO, A., "Título-poema como conjunto" *Cuadernos Hispanoamericanos*, 376-378 (1981): 457-460 y ss; GARCÍA DE LA CONCHA, V., "La forja poética de Juan Ramón Jiménez". En: *PSA*, CCLXII (1978): 5-35; DOMÍNGUEZ REY, A., "Hacia una poética juanramoniana". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 276-378 (1981): 547-556; VILLAR, A. DEL, *Crítica de la razón estética*, *op. cit.*, pp. 15-16. Cfr. también: DILTHEY, W., *Poetry and Experience*, *op. cit.*, pp. 235-243 y ss.

¹³⁵¹ Véase: MARIAS, J., Ortega. *Las trayectorias*, *op. cit.*, pp. 291-298.

¹³⁵² Véase: COLE, L.R., *The religious instinct in the poetry of Juan Ramón Jiménez*, *op. cit.*, pp. 14-30 y ss; FEUSTLE, J.A., *Trayectoria de la mística modernista...*, *op. cit.*, pp. 340-354; VEGA, J.J., *La afinidad ontológica entre San Juan de la Cruz, Juan Ramón Jiménez...*, *op. cit.*, pp. 15-34 y ss; SEFERIS, YL., *Diálogo sobre la poesía...*, *op. cit.*, pp. 210 y ss.

vitales¹³⁵³. El poeta de Moguer cree que la grandeza de la poesía de San Juan de la Cruz reside en una mezcla armónica de elementos humanos y divinos. El gran místico se caracteriza como "Poeta abierto supremo del amor, de todo el amor; su poesía en cuanto mezcla de "todo lo humano y todo lo divino" es "como una llama con su aire". Su código libre poético es cosa misteriosa porque "es de noche"¹³⁵⁴. Desde los comienzos del siglo XX la poesía juanramoniana se caracteriza por algunos rasgos que para el "lector suficiente" es muy fácil apreciar como "comunes" con los de las poesías del gran místico. Estos son:

1. El *amor intelectualis* como forma suprema de comunicación.
2. La relación metafísica del poeta (místico o moderno) con su obra, en cuanto mezcla de elementos humanos y trascendentales.
3. La poesía como cauce que permite penetrar las cualidades absolutas de "el encanto, el gozo, el temblor de la hermosura".
4. La conciencia estética de que una obra poética auténtica debe regirse "por un código libre poético", ya que es el único medio de hacer revelable lo humano y lo divino así como la "selva oscura" de la irrealidad humana¹³⁵⁵.

Los valores sensoriales de una obra tan diacrónica y tan universal como el *Cántico espiritual* son captados por un intérprete y un observador estético que en toda su vida intelectual disfruta o se complace con las características puramente sensoriales del objeto fenoménico. En el *Cántico espiritual* encontramos una serie de valores sensoriales cuando nos deleitamos con Juan Ramón en su textura, color y tono metafísico. No es la temática de la obra *per se* la que nos deleita en la lectura, sino *su presentación sensorial*¹³⁵⁶.

La apreciación de los valores sensoriales, sin embargo, queda pronto implicada en la apreciación de los valores formales. La melodía de la poesía se compone de relaciones tonales y queda radicalmente alterada en cuanto algún tono de sistema de relaciones tonales es modificado. La forma en el *Cántico espiritual* así como en *Soledad sonora* de Juan Ramón tiene que ver con las interrelaciones totales de las partes, con la organización global de la obra, en donde las figuras (metáforas, etc.) son un aspecto.

¹³⁵³ Véase al respecto: AZORÍN, "Juan Ramón Jiménez", en *Los Valores literarios*, *op. cit.*, pp. 199-204; Cfr. también: *Ideología II*, *op. cit.*, pp. 9 y ss.

¹³⁵⁴ Citado por F. Gómez Redondo (en *Juan Ramón Jiménez: Teoría de una poética*, p. 65). Cfr. también: BARUZI, J., *Saint Jean de la Croix et l'expérience mystique*, París, 1931, pp. 20-35, 40-52 y ss; BRUNO DE J.M., *Saint Jean de la Croix*, París, 1929; MARÉCHAL, R.P., *Études sur la psychologie des mystiques*, 2 vols., París, 1924 y 1927.

¹³⁵⁵ Véase: BLASCO PASCUAL, F.J., *La poética de Juan Ramón Jiménez*, *op. cit.*, pp. 212 y ss; LIRA, O., *Poesía y mística en Juan Ramón Jiménez*, *op. cit.*, pp. 12-21 y 220-230; VILLAR, A. DEL, *Crítica de la razón estética*, *op. cit.*, pp. 18-40 y ss; BOONE, L.R., *Divine Eroticism...*, *op. cit.*, pp. 14-27 y 200-212; GRAS AUS ESSEN, B., *Weltbild und Lebensauffassung Von Juan Ramón Jiménez. Im Spiegel des Pflanzenmotivs*. Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Universität, Hamburgo, 1961, pp. 280-302; GÓMEZ REDONDO, F., *Juan Ramón Jiménez: Teoría de una poética*, *op. cit.*, p. 65.

¹³⁵⁶ Véase al respecto: AZAM, G., *La obra de Juan Ramón Jiménez*, *op. cit.*, pp. 29,127-128 y ss; RUIZ SILVA, C., "Dos estudios sobre La soledad sonora", *art. cit.*, pp. 834 y ss.

Creemos que, como lector del *Cántico espiritual*, Jiménez ha visto que la unidad perfecta de la obra es lo opuesto al caos de las sensaciones humanas, a la confusión. Cuando un poema sintético está unificado, puede decirse que tiene *consistencia poética*, es decir, que es de una pieza, que no tiene nada superfluo¹³⁵⁷. Seferis, admirador de San Juan de la Cruz, utilizó la metáfora de la "unidad orgánica" y vio sus poemas maduros en vías de su realización como *organismos vivos* creyendo que, cuando hablamos de "unidad orgánica", de obra poética recurrimos a una analogía que ya utilizaron Platón y Aristóteles, analogía que se basa en el hecho de que, en los organismos vivos, la relación de las diversas partes es interdependiente y no independiente. En su poema *El Zorzal*, resultado de la aplicación de esta teoría, ninguna parte- como ocurre con las partes del *Espacio*- actúa aislada¹³⁵⁸; cada parte o elemento colabora con las otras, de suerte que un cambio en una de ellas hace diferente al todo; o en otros términos en *Cántico espiritual*, en *Espacio* y en *El Zorzal* las partes se relacionan interna, no externamente. Es evidente que ningún organismo posee unidad orgánica perfecta, algunas partes de *Espacio* y del *Zorzal* son claramente más importantes que otras; lo mismo podríamos decir también para la *Tierra Baldía*, que la lectura, los comentarios y la quirúrgica de E. Pound le dieron su última forma (una forma cuasi perfecta según Seferis)¹³⁵⁹. Esto mismo puede afirmarse de las otras obras poéticas de ambos poetas aquí estudiados: algunas líneas de sus poemas en prosa, o algunos versos son menos importantes que otras (y su alteración u omisión no destruiría el efecto estético del poema). Aunque algunos de los poemas juanramonianos y seferianos distan mucho de poseer una unidad orgánica completa (poemas sobre todo escritos en los inicios de sus carreras poéticas)¹³⁶⁰, la mayoría de sus composiciones parece aproximarse mucho al ideal de la unidad orgánica que representa la creación del *Cántico espiritual* en sus conciencias sintientes¹³⁶¹.

No cabe duda, entonces, de que la unidad es una importante propiedad formal de las obras, de poesías que se consideran "eternas" o "clásicas". Evidentemente, la analogía de la "unidad orgánica" está vinculada con una idea de valor. Significa lo que afirma Juan Ramón en *Ideología II*: que en un poema, o en una buena melodía o pintura no se podría cambiar una parte sin perjudicar al todo. Aunque la analogía de la "unidad orgánica" que utilizaron ambos poetas es importante en cuanto criterio formal para una justa valoración de la poesía moderna

¹³⁵⁷ Véase al respecto: GÓMEZ REDONDO, F., *op. cit.*, p. 66; BLASCO PASCUAL, F.J., *Poética de Juan Ramón*, *op. cit.*, pp. 328 y ss; VEGA, J.L., *La afinidad ontológica...*, *op. cit.*, pp. 40 y ss.

¹³⁵⁸ Véase los siguientes estudios sobre la estructura y la poética del *Zorzal*: KARAGIANNIS, S., *O siménon lógos...*, *op. cit.*, pp. 12-50 y ss; VITTI, M., *Fzorá ke lógos...*, *op. cit.*, pp. 175-240; VAYENAS, N., *O piitis ke ojorevtis*, *op. cit.*, pp. 247 y ss; ARYIRIU, A., "Protasis yia tin Kijli". En: *Ya ton Seferi (1961)*, *op. cit.*, pp. 250-291.

¹³⁵⁹ Véase al respecto: SHERRARD, P.H., "T.S. Eliot and the poetry of G. Seferis", *art. cit.*, pp. 214-226; DANIEL, Y., "George Seferis Thrush and T.S. Eliot's four Quartets", *Neohelicon*, 4 (1976): 261-282; GORDON, L., *Eliot's Early Years*, Oxford, 1977, pp. 1-17; SEFERIS, Y., *T.S. Eliot: Erimijorá ke alla piimata*, Ikaros, 1967, pp. 8-14 y ss.

¹³⁶⁰ Véase al respecto: GÓMEZ REDONDO, F., *Juan Ramón Jiménez: Teoría de una poética*, *op. cit.*, pp. 37-46; BLASCO PASCUAL, F.J., *Poética de Juan Ramón*, *op. cit.*, pp. 78-85; VAYENAS, N., *O piitis ke o jorevtis*, *op. cit.*, pp. 16-17.

¹³⁶¹ Véase: VAYENAS, N., *Op. cit.*, pp. 16-17; VEGA, J.L., *La afinidad ontológica entre San Juan de la Cruz, Juan Ramón Jiménez, Pedro Salinas y Jorge Guillén*, *op. cit.*, pp. 40-54 y 70-76.

no es el único [medio] al que recurrieron como teóricos de la poesía. Entre los otros criterios valorativos que utilizaron están:

- I. El *tema, la idea central*, o motivo dominante presente en la obra poética.
- II. La variación temática de la poesía que introduce y transmite al lector la idea de la novedad.
- III. El equilibrio, es decir, la disposición de las distintas partes en un orden estéticamente agradable. Ejemplo claro, el equilibrio del *Cántico Espiritual*.
- IV. El desarrollo o evolución: cada parte de una obra poética es necesaria para las partes siguientes, de suerte que si se alterasen o suprimiesen algunas estrofas, versos o porciones anteriores, todo lo posterior tendría que ser alterado en consecuencia¹³⁶².

Leyendo con paciencia los aforismos juanramonianos y las notas explícitas e interpretativas de Seferis en *Días*, podríamos extraer una primera conclusión en lo que respecta a los llamados *valores vitales* de una obra poética. Ambos poetas creen que los valores sensoriales son el medio; es decir, se refieren a lo que la obra poética contiene en su propio medio (a los colores y metáforas, a los tonos y pausas, a los silencios y las palabras, así como a su disposición en el poema). Ambos afirman que el poema moderno no puede ser plenamente valorado si no posee ciertos conocimientos de la vida exterior. La poesía contiene sentimientos; su música puede ser triste, alegre, melancólica, animada, viva. En cuanto a todos los valores, entonces, se requiere cierta familiaridad con el mundo de la vida humana (exterior al arte)¹³⁶³. Juan Ramón habla de valores asociativos e intenta comunicar que estos valores vitales van asociados en la mente del lector con ítems del medio, más que estar directamente contenidos en él. En pocas palabras: Jiménez y Seferis como admiradores del gran San Juan de la Cruz acabaron- cada uno en su perspectiva y circunstancia poética- por concluir que el juicio estético de un poema no es un juicio moral. El valor de una obra auténtica en cuanto objeto estético no tiene nada que ver con su valor de edificar a los lectores o mejorar su carácter moral, sino que los tenga en cuenta al juzgar buena una obra de arte. Si hay un esteticismo en ambos poetas, éste tiene que ver con una idea fundamental que comparten: la idea de que la intensidad vital de la experiencia estética es el supremo objetivo de una vida creadora¹³⁶⁴. *La Soledad sonora* en primer lugar es un cántico de alabanza del poeta de Moguer hacia su ídolo, y en segundo lugar un título- epigrama de una estética

¹³⁶² Véase: GÓMEZ REDONDO, F., *Juan Ramón Jiménez: Teoría de una poética*, op. cit., pp. 32 y ss; BLASCO PASCUAL, F.J., *Poética de Juan Ramón*, op. cit., 337-340; ALVAR, M., *Juan Ramón Jiménez y la palabra poética*, op. cit., pp. 148-156; VAYENAS, N., *O piitis ke o joreutis*, op. cit., pp. 18 y ss.

¹³⁶³ Véase al respecto: JIMÉNEZ, J.R., *Ideología II*, op. cit., pp. 4 y ss; SEFERIS, Y., *Dokimés*, Vol. I, pp. 34 y ss.

¹³⁶⁴ Véase: CELMA, M.P., "Crítica y estética del primer Juan Ramón Jiménez". En: *Poesía total...*, op. cit., pp. 375-385; TORRE, G. DE., "Juan Ramón Jiménez y su estética", art. cit., pp. 82-93; VAYENAS, N., *O piitis ke o joreutis*, op. cit., pp. 24-26.

intimista que arranca directamente de una experiencia vivida en la cultivación de un tipo de poesía paralelo al *Cántico espiritual*¹³⁶⁵.

Ya en *Elegías puras* la admiración del "hijo" hacia "el padre" se nota:

"¡Oh soledad sonora! Mi corazón sereno
se abre, como un tesoro, al soplo de su brisa".

Recuérdese la meditación seferiana en torno a su contacto intelectual con la experiencia mística, con la lírica mística y su modo de ver lo trascendente¹³⁶⁶. Ambos poetas extraerán la noción de poesía como medio de acceder a la inefabilidad y del modernismo y sonarán con la idea de una rica imaginaria, puesta al servicio de alcanzar la belleza más absoluta¹³⁶⁷. En ambos también *aparece un sentimiento perseverante de una religiosidad y postura metafísica que se expresa mediante metáforas* como las utilizadas en los siguientes versos:

"Luna, fuente de plata en el prado del cielo
¿tu surtidor florece hasta Dios? Rosas Bellas
adornan, azulmente, tu blanco desconsuelo?
¿Te derramas, llorando, en divinas estrellas?

(A.P. de J.B., p. 191).

La metáfora de la luna "trabaja" aquí incesantemente: la luna es "fuente de plata" o "de paz en el prado del cielo", "surtidor" hacia Dios, "auras" de azul insomne y derramamiento de estrellas puras. El "prado" se esmalta de margaritas, las auras azules expanden como un "sol de primaveras celestes" y las "estrellas virginales" han cuajado en "altas y transfiguradas flores"¹³⁶⁸. El poeta funcionando como un *metamorfoseador*, por un lado observa la poesía que surge de él y por otro lado intenta comprender el proceso creativo o el modo en que se producen los símbolos, las figuras y las imágenes de su poesía. El poeta intenta alcanzar la unión de su ser con su conciencia creadora¹³⁶⁹. Las metáforas de la "luna" deslizadas en la primera estrofa, se comprenden en los siguientes versos:

"¿Lloras, y yo no te oigo nostálgica azucena,

¹³⁶⁵ Véase al respecto: CIPLIJAUSKAITE, B., "La soledad anhelada y conquistada de Juan Ramón Jiménez", *art. cit.*, pp. 105-153; ALVERCA, M., "La intimidad sellada...", *art. cit.*, pp. 345-355; VEGA, J.L., *La afinidad ontológica...*, *op. cit.*, pp. 110-116 y ss.

¹³⁶⁶ Véase: GÓMEZ REDONDO, F., *Juan Ramón Jiménez: Teoría de una poética*, *op. cit.*, p. 65; SEFERIS, Y., *Diálogo sobre la poesía*, *op. cit.*, p. 260; VAYENAS, N., *O piitis ke jorevtis*, *op. cit.*, pp. 17, 39, 45, 61 y ss.

¹³⁶⁷ Véase: SÁNCHEZ TORRE, L., *La poesía en el espejo del poema. El discurso metapoético*, *op. cit.*, pp. 80-94 y ss; KEMMERER, C.R., *The Creative Process...*, *op. cit.*, pp. 175-182; SEFERIS, Y., *Dokimés*, Vol. II, p. 21. Cfr. también: BREMOND, H., *Priere et Poésie*, *op. cit.*, pp. 218-222.

¹³⁶⁸ Véase: BLASCO PASCUAL, F.J., *Juan Ramón Jiménez: Antología poética*, *op. cit.*, p. 191. Según observa este crítico el poeta de Moguer "sintiéndose hermano y uno con el mundo natural, interroga- lo mismo hace Seferis en *Strofi* y en *Días*, I, II y III; aquellos elementos en que mejor ve reflejada su alma- el rosal, la luna, el ciprés, el árbol- el rosal, la luna, el ciprés el árbol- acerca del sentido de la existencia". Cfr. también: GÓMEZ REDONDO, F., *Op. cit.*, p. 66.

¹³⁶⁹ Cfr. KEMMERER, C.R., *The Creative Process*, *op. cit.*, pp. 140-148 y ss; AMIGO, M.L., "Esencia realizante del fenómeno poético según el pensamiento juanramoniano", *art. cit.*, pp. 125-130.

amor, niña de luz, lirio en gloria, fuente?"

En busca de la "unidad orgánica" en la poesía mediante un intento de acceder, por completo, a la realidad interior de su alma el poeta de Moguer llega a superar los sentimientos pesimistas que le envolvían en sus primeras poesías¹³⁷⁰. En busca de la soledad sonora, el poeta juega con las metáforas de la "luna". Nótese que la palabra "luna" se va desplazando "en una imitación metafórica de su movimiento real:

"La luna dorará un viejo composanto.
Habrá un verdín con luna sobre una antigua almena...
en una fuente sola, será una luna en llanto...
Habrá una mar sin nadie, bajo una luna llena....

En *Soledad sonora* el poeta de Moguer consigue orientar las disposiciones estéticas hacia la "selva oscura"- con que soñaba desde muy lejos Yorgos Seferis para conseguir liberarse de su "equipaje simbolista" y seguir adelante, abriendo un nuevo camino poético con punto de partida en San Juan de la Cruz¹³⁷¹. El autoanálisis que hace Seferis cuando escribe *El Zorzal* ha encontrado en *Tres Secretos Poemas* una expresión que se ajusta, a la perfección del alma poética, perfección que, según Javier Blasco en *Soledad sonora*, es "ese preciosismo interior" que el poeta de Moguer definió como "visión acaso exquisita y tal vez difícil de un proceso psicológico (paisaje de corazón) o metafísico (paisaje de cerebro)"¹³⁷². Si volvemos a la distinción que hizo Ortega entre el hombre, las cosas y los animales podríamos concluir con él que el hombre en el "fin" de la modernidad ante el hecho insoportable de su finitud, de su muerte inminente, se siente infeliz, ansioso y en peligro. El hombre, según el filósofo madrileño, es "un drama", "un naufragio", es decir, una soledad radical dentro de sus circunstancias existenciales. Si leyéramos *La meditación de la técnica* encontraríamos un cuestionamiento existencial y antropológico paralelo¹³⁷³ al que revela el poema "Alma sola que está sola de Juan Ramón:

"Los árboles no están solos, que están con sombras
el alma sí que está sola
No andan solas las colinas, que andan con sus rocas.
El alma sí que anda sola.

Y los ríos no van solos, que van
Con sus ondas.
El alma sí que anda sola.
Ni onda, ni roca, ni sombra

¹³⁷⁰ Cfr. GÓMEZ REDONDO, F., *Juan Ramón Jiménez: Teoría de una poética*, op. cit., pp. 66-67.

¹³⁷¹ Véase: VEGA, J.J., *La afinidad ontológica...*, op. cit., pp. 60-72 y 85-107; HERNÁNDEZ ALONSO, S., "El simbolismo interior en *La Soledad sonora*, de Juan Ramón Jiménez". Gades, 12 (1984): 351-371.

¹³⁷² Véase: BLASCO PASCUAL, F.J., *Juan Ramón Jiménez: Antología poética*, op. cit., p. 189; Cfr. también: JIMÉNEZ, J.R., "José Martí". En: *Españoles de tres mundos*, Madrid: Aguilar, 1969, p. 95.

¹³⁷³ Cfr. ORTEGA Y GASSET, J., *Meditación de la técnica*, Madrid: Alianza Editorial/Revista de Occidente, 1982, pp. 14-40 y ss.

¡Alma sola que estás sola!

Los árboles¹³⁷⁴, los ríos, la luz, el mar, son símbolos-elementos del derredor del poeta, de su mundo vital. Sin embargo, hay un elemento más misterioso dentro del ámbito de esta circunstancia espacio-temporal. Es el elemento de la noche. La noche, para los místicos, y para Juan Ramón, es el fondo misterioso de la poesía, el ambiente físico fuera del que no puede ocurrir el milagro, no puede existir la experiencia mística de la poesía. La noche es el tiempo¹³⁷⁵, pero es también el mundo donde habitan los sueños del hombre, *la casa del alma*, el fondo oscuro de la soledad. La soledad, el dormir y la muerte-metafóricamente hablando son hermanos y muchachos de la noche:

"El dormir es *como un puente*
que va del hoy al mañana.
Pero debajo, como un sueño
Pasa el agua, pasa el alma"

La noche en la lengua de los místicos es "el desnudo finito". Dentro del mundo de las circunstancias de los místicos la noche es una distancia, un espacio y un tiempo vital. En el mundo poético de Juan Ramón la noche tiene el papel de catalizador "porque sin la noche nada empieza"¹³⁷⁶. La noche en la poesía juanramoniana no es sólo una noche natural o una circunstancia de la poesía. Es primordialmente la noche mística de los sentidos, la noche silenciosa en que el ser creador revela su inocencia, es la noche de la salvación y de la tiranía de los sentimientos, el paraíso en el infierno del alma. Es la noche de la soledad sonora, la noche de las revelaciones. La soledad surge en medio de los desiertos nocturnos como surge la tristeza cuando entra el aire por la ventana abierta trayendo "un perfume de acacias". En el poema *Nocturno* leemos:

[...] Está desierto el jardín
las avenidas se largan
entre la incierta penumbra
de la arboleda lejana...
...¡Qué triste es amarlo todo,
sin saber lo que se ama!
...Ha entrado la noche.
El aire trae un perfume de acacias

Para la comprensión del hombre, tanto Juan Ramón Jiménez como Ortega, parten de un presupuesto común: de la vida individual, de la experiencia vivida, aunque la comprensión

¹³⁷⁴ Véase: JIMÉNEZ, J.R., *Moguer, op. cit.*, p. 41; Cfr. también: PREDMORE, H.E., "Juan Ramón Jiménez y los árboles". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 376-378 (1981): 232-240.

¹³⁷⁵ Véase: AZORÍN, "El tiempo y la eternidad", en *Los Quinteros y otras páginas*. Madrid: Carro Raggio, 1915, pp. 169-175.

¹³⁷⁶ Véase: GARCÍA LÓPEZ, J., *Historia de la literatura española, op. cit.*, pp. 677-678; VILLAR, A. DEL, *Crítica de la razón estética, op. cit.*, pp. 7-25 y 98-112.

de la misma sea diversa en ambos. Jiménez vive el interior de una experiencia poética que se potencia en donde logra la plena realización del yo¹³⁷⁷.

El hombre juanramoniano, aunque tiene clara la conciencia de estar viviendo en un mundo concreto, conoce que la auténtica vida del ser humano es la vida interior en donde debe construirse el yo creativo como *singularidad estética y ética* y también como comunidad y comunicación con Dios, con la naturaleza y con los otros. Ortega como realista y pragmatista, parte de la "vida" entendida como realidad radical, como peligro, drama y ansiedad. El hombre orteguiano está condicionado por la circunstancia de su vida individual que le envuelve como una estructura fundante. La experiencia de la vida y de la poesía de Juan Ramón es radicalmente religiosa, pero la experiencia de Ortega es, al contrario, mundana. A la posible pregunta sobre si las dos experiencias se contraponen, podríamos decir *que no*, porque se complementan señalando dos auténticas dimensiones (la primera poética y la segunda antropológica). Ortega repite muchas veces la idea existencialista de que el hombre es radicalmente y esencialmente soledad, exigiendo incomunicabilidad y también comunicabilidad. La situación del *ensimismamiento* es el último refugio del hombre culto y sentimental. Esta situación es sinónima de la "incomunicabilidad" del ser humano y de la salvación¹³⁷⁸. En su poesía y sus aforismos Juan Ramón habla de una relación trascendental del hombre con Dios. No obstante, de la poética y metafísica juanramoniana y de la metafísica de la *razón vital* podríamos extraer una vigorosa ontología del hombre moderno en que se expresará una auténtica metafísica del encuentro interpersonal. Ambos creen que el *hombre selecto* es una tarea, un quehacer, un proyecto vital, una obra de arte. Si el hombre juanramoniano es un *homo viator*, el hombre de Ortega es "*ese peregrino del ser, ese sustancial emigrante*"¹³⁷⁹.

Juan Ramón se encamina hacia Dios sin olvidar el más acá. Sin olvidar que la *soledad sonora* es propia, íntima de su ser vivencial, de su *Erlebnis* poético¹³⁸⁰. Ya lo conocemos: el *andaluz universal* sufrió a lo largo de toda su vida creadora de crisis nerviosas, de tristeza y melancolía. En este siglo de soledad y de desorientación vital del hombre, nosotros, a través de sus versos es posible profundizar en la esencia del ser humano, en la verdad del hombre, e intentar así superar la grave crisis religiosa de la humanidad que tiraniza al hombre secularizado, encontrando en su lírica luz, orientación y soledad permanente por supuesto, como rasgo inmanente de nuestro ser. La soledad sonora, la soledad deleite, "ha sido lo normal" en la vida intelectual tanto de Seferis como de Jiménez y Ortega. Y los tres la veían "tanjible" y como un catalizador divino¹³⁸¹. En uno de sus poemas dedicados a su amigo

¹³⁷⁷ Véase al respecto: CHIAPIN, G., "La poética del yo...", *art. cit.*, pp. 199-225; OLSON, P.R., "La luz con el tiempo dentro": ser y tiempo en la poesía de Juan Ramón Jiménez, *art. cit.*, pp. 435 y ss.

¹³⁷⁸ Véase: JIMÉNEZ, J.R., *Ideología II*, *op. cit.*, pp. 95-96; LERÍN RIERA, J., "Ortega y el método: una interpretación fenomenológica de "Ensimismamiento y alteración". En: SAN MARTÍN, J. (Ed.) *Ortega y la fenomenología...*, *op. cit.*, pp. 117-125.

¹³⁷⁹ Véase: *Ideología II*, *op. cit.*, pp. 7-18 y ss; *Historia como sistema*, *op. cit.*, pp. 61-62; Cfr. también: ARIZA, M., "Ser y parecer en la poesía de Juan Ramón", *Actas...*, *op. cit.*, pp. 139-164; LUCAS-LUCAS, R., "La vida humana como bigrafía y que hacer según José Ortega y Gasset". *Aquinas*, 38 (1995): 593-610.

¹³⁸⁰ Cfr. DILTHEY, W., *Poetry and Experience*, *op. cit.*, pp. 251-252; OWENSBY, J., *Dilthey and the narrative of history*, pp. 149-150

¹³⁸¹ Véase al respecto: SEFERIS, Y., *Días*, Vol. I, pp. 12-30, 52-60 y ss; MORENO, C., "Solidaridad de soledades: caminos de la soledad e intersubjetividad en Husserl y Ortega". En: SAN MARTÍN, J. (Ed.), *Ortega y*

Francisco de los Rios, el poeta de Moguer como pintor o como espectador observando el milagro de la naturaleza escribió una noche en paz y soledad:

"La velada. A las nueve se iba la jente de la plaza del Cabildo, para ver los fuegos. La plaza de los Monjas, se quedaba sola, regada, con los Farolillos encendidos y algunas jentes simpáticas, amigas del silencio. ¡La luna sobre el tejado de Isidoro Ortega! ¡El mirador de los verdejos! ¡Qué deleite, aquellas primeras soledades!".

Porque aquello era para mí hacer la soledad. En un pueblo esto era relativamente fácil. Entonces la luna de la velada *hacia* la soledad. Y yo la sentía hacerse; aquella, pues la otra, la permanente, había nacido conmigo. *La veía tanjible*. Esta soledad que luego *ha sido lo normal en mi vida* de ciudad mayor: New York (Washington Square), Burdeos (Le Bonsaz), Sevilla (El río), Madrid (el rosario), Madrid al fin (casa y el Retiro...) ¹³⁸².

Tales palabras nos obligan a preguntarnos si el poeta de Moguer se opuso en su vida intelectual como Seferis a la llamada poesía social, esgrimiendo como él razones de carácter estético. Una primera respuesta podría ser la siguiente: no es el desacuerdo con las diversas ideologías representadas por la poesía social, lo que lleva a Jiménez y Seferis a negar la poesía ideológica, puesto que la poesía moderna si es "poesía auténtica" puede plantear poéticamente o "cantar maravillosamente" cualquier tema. Ambos poetas, entonces, no niegan el hecho de que todo arte genuino tiene un irrenunciable papel social. Así lo afirman las palabras del poeta de Moguer:

"El arte tiene una misión social, indirecta, como toda misión hornada y fructífera: la de hacer verdaderamente fuertes- quiero decir delicados- a los hombres, y verdaderamente buenos- esto es, enamorados conscientemente de la tierra belleza desnuda del mundo.- Misión del artista es templar con el ejemplo de su vida el ánimo de los hombres... *El artista cumple una misión religiosa* con infundir una *espiritualidad social*. [...] No pretendo sino que por mí, y no en mí, se "difunda la idea espiritual del mundo" ¹³⁸³.

la fenomenología. Actas de la Primera Semana Española de Fenomenología. Madrid: U.N.E.D., 1992, pp. 45-66; SUÁREZ NORIEGA, G., "Entre la soledad y la sociedad: la convivencia en el pensamiento orteguiano". En: *Pensar lo humano: Actas de II Congreso de Nacional de Antropología filosófica*. Madrid: Iberoamericana (SHAF), 1997, pp. 79-83.

¹³⁸² JIMÉNEZ, J.R., *Un andaluz de fuego (Francisco de los Rios)*, Ed. de la Fundación J.R. Jiménez y la Fundación El Monte, Huelva: Moguer, 1998, p. 141.

¹³⁸³ Véase: respuesta de J.R. Jiménez a la pregunta "¿Qué es el arte?" en entrevista realizada al poeta por C. Rivas Cherif para la *Internacional* (10 de septiembre de 1920); BLASCO PASCUAL, F.J., *La poética de Juan Ramón Jiménez*, *op. cit.*, p. 294; SALVADOR, G., "La poesía social de Juan Ramón Jiménez: "La carbonerilla quemada", en *Juan Ramón Jiménez en su centenario*, *op. cit.*, pp. 171-189.

15.- *La cuestión del papel social de la poesía*

En la actualidad no nos cabe la menor duda de que la poesía puede asumir un papel social diferente al que posiblemente había asumido en la época de Seferis y de Jiménez. Nos resultaría igualmente sencillo decir qué hacemos – si nosotros somos poetas – con la poesía o cuál puede ser su función en la denominada "situación post-moderna" de crisis general y de contestación de todas las teorías poéticas. Así, podríamos sostener legítimamente que los representantes del modernismo poético del siglo XX (Jiménez, Lorca, Pound, Eliot, Darío, Kavafis y Seferis) consideraban que la poesía debía jugar tal o cual papel.

Quiero sin embargo creer, como lo hacía Seferis, que si la verdadera poesía no tenía ningún papel social determinado que jugar en el pasado, es posible que no lo tenga tampoco en el futuro.

Hablando de poesía verdadera o auténtica, tengo en cuenta por un lado las opiniones del poeta de Moguer y, por otro lado, las ideas acerca de lo auténtico/no auténtico en el arte y en la poesía, de M. Heidegger y de J. Ortega y Gasset¹³⁸⁴. Por esta razón, teniendo como principio estas tesis, pretendo un planteamiento diferente de este espinoso tema (que se repite constantemente dentro del campo epistemológico de las demandas sobre la misión de la poesía en la época de la globalización). Más concretamente, si se pudieran tomar como tema de investigación las diferencias entre Góngora y Quevedo o entre Jiménez y Seferis y examinar si desempeñaron algún papel social concreto en su época y si, en la actualidad, producen algo similar, sin tocar la cuestión relativa al alcance diacrónico y a la función de su poesía, entendida como poesía de cada uno.

Antes, pues, de convenir con Seferis en que desde la época de los rapsodas antiguos se atribuía a la poesía un papel social, consciente, predeterminado, pensemos en la distinción entre las funciones generales y especiales de la poesía que él mismo admite¹³⁸⁵. En la Edad Media y a comienzos de la Moderna, en España, pero también en Grecia, el papel social de la poesía era más fácil de distinguir. Pongamos el ejemplo de la canción tradicional griega y española en la que se inspiraron los grandes poetas andaluces y griegos del siglo XX (como Lorca, Jiménez, Seferis y Ritsos). Ya sabemos que todos estos *consoladores del mundo* vivieron sus años infantiles oyendo de sus abuelas o de sus nodrizas antiguos versos "mágicos" y "sortilegios" que tenían fines mágicos prácticos, como des-sensibilizar al "niño aojado" de la influencia negativa del *mal de ojo* o aplacar a los demonios que lo habían rodeado, es decir, las fuerzas subterráneas que en la antigüedad se denominaban Ceres y Harpías.

¹³⁸⁴ Véase al respecto: CANO, J.L., "Ortega y la poesía", *art. cit.*, pp. 175-189; GÓMEZ BLESAS, M., "De la razón vital a la razón poética", *art. cit.*, pp. 207-218; ACEVEDO, J., *En torno a Heidegger*, Santiago de Chile: Universitaria, 1990, pp. 30 y ss; FERNANDO, P., "Ortega y Heidegger". *Revista de Occidente*, 115 (1990): 133-136.

¹³⁸⁵ Véase: *Diálogo sobre la poesía*, *op. cit.*, pp. 61, 210 y 212.

También sabemos que la poesía la utilizaban en una serie de ceremonias religiosas en la España medieval y nos sentimos encantados incluso en la actualidad cuando oímos a los andaluces cantar una saeta- himno religioso- sin pensar en aquel momento que utilizan la poesía con un fin religioso específico que expresa una necesidad humana: la necesidad de la comunicación con Dios.

Sabemos que las formas antiguas de la epopeya de Digenís, la *Canción del hermano muerto* en Grecia, y del *Cantar de Mío Cid* en España, servían como medio de transmisión de sucesos, de información, de ideas y de creencias colectivas, es decir, de acontecimientos y de opiniones que tenían un carácter histórico determinado, antes de "salvarse" en los siglos posteriores como tesoros literarios, como obras de arte para el deleite estético y la formación cultural de la comunidad correspondiente. En las ciudades-estado de la Grecia antigua más desarrolladas culturalmente, los papeles y las funciones sociales de la poesía más ampliamente admitidos eran variados e importantes. Las tragedias de Esquilo, Sófocles y Eurípides tenían como principio los ritos religiosos y su papel social público se refería – como ya lo habían indicado desde diferentes perspectivas hermenéuticas F. Nietzsche y G. Tomson – a una ceremonia religiosa pública típica relacionada con fiestas populares, que no obstante tenía base religiosa.

Si leemos las odas de Píndaro e inmediatamente después el ensayo de Ortega y Gasset que lleva por título *El origen deportivo del Estado*,¹³⁸⁶ podríamos convenir en que la oda de Píndaro es creada *por* (y *para*) una circunstancia social especial y deportiva que se ordena hacia una determinada función social de la ciudad antigua, la organización de los Juegos Olímpicos. Algunas de estas antiguas formas de poesía sobrevivieron, como ya sabemos, también en la poesía italiana del Renacimiento¹³⁸⁷, así como en la gran poesía española de Quevedo y de sus herederos.

La importancia del sentido de la poesía didáctico-alusiva desde la época de Quevedo hasta la de Kavafis ha cambiado indudablemente de forma notable. El término poesía didáctico-social en la época de Quevedo significaba la poesía de la que se deducían enseñanzas morales acerca de actitudes y comportamientos humanos, que transmitía de una forma crítico-irónica y satírica información sobre malas situaciones sociales encubiertas e inabordables al sentido común o en el fondo la poesía que hundía profundamente el bisturí de la crítica partiendo de un marco de personajes heroicos y caballerescos.

El traductor, pero también el investigador de Quevedo se impresiona no sólo por la rica gama de sus metáforas, sino también por las técnicas que utiliza para expresar su odio hacia los médicos y los tacaños de su época, así como también su admiración por los héroes–modelos sociales como el Duque de Osuna. No obstante, en la actualidad, muy poco nos interesan sus manías por los impostores profesionales de su época, y sin embargo muchísimo su método alusivo, que utilizaron sin saberlo Eliot, Kavafis y Seferis.

¹³⁸⁶ Véase: ORTEGA Y GASSET, J., "El origen deportivo del estado" (1924) en *History as a Sistem, op. cit.*, pp. 28 y ss; LUGO, E., *José Ortega y Gasset's Sportive Sense of Life: His Philosophy of Man*. Washington: Georgetown University, 1957, pp. 18-30 y 340-355.

¹³⁸⁷ Cfr. LABANDE-JEANROY, TH., *La poésie italienne avant Pétrarque*, París, 1929, pp. 24-42 y ss.

Con el paso del tiempo, la poesía didáctico-alusiva fue perdiendo su esplendor, limitándose poco a poco a un marco de consejos morales, sociales y políticos, es decir, se convirtió en un lenguaje poético que tenía como objetivo obligar a sus receptores a abrazar la opinión del poeta sobre una idea política radical, sobre una cuestión de desigualdad social, sobre un ideal de libertad. La poesía didáctico-política – ya lo he señalado – que cerró su ciclo mucho antes de la caída del socialismo existente en 1989, y que como especie museística se limita en la actualidad a consejos y opiniones ético-críticas acerca de la alienación social en el ulterior capitalismo que, aunque se refieren a una realidad social aparentemente multifragmentada, no pueden reorganizarse en un esquema y medio ideológico concreto para la radicalización de las masas populares. Ya ningún verso político moviliza a las masas o a los radicales, como en la época de M. Hernández. Ya no podemos escribir poesía como la que escribían en 1940 B. Brecht o St. Spender, incluso aunque los acontecimientos de la época de los 40 pesen decisivamente en nuestro estado "post-moderno" –según F. Lyotard.

Por lo que respecta al drama poético y a la generalmente denominada poesía dramática, este género tuvo una determinada función social en la época de Lorca y de Eliot. Hoy en día se confirman las opiniones teóricas de Jiménez y Seferis, pues la mayor parte de los poemas tienen como receptor no un público lector o teatral determinado, sino al lector solitario "suficiente" y de buena fe, quien viviendo en una época eminentemente dramática, conserva sin duda un creciente interés por el lenguaje poético dramatizado o por la poesía en prosa, que tiene como objetivo expresar una realidad social multifragmentada¹³⁸⁸. Desde este punto de vista, el legado de los Yeats, Eliot, Valery, Jiménez y Seferis, por lo que se refiere al poema en prosa, deberá considerarse valiosísimo (para el futuro de este género literario)¹³⁸⁹.

El lenguaje poético dramatizado– como ya ha señalado en una conferencia mía pronunciada en la Universidad de Patrás– es diferente en cuanto a su estilo y a su puesta en escena (ejemplo, el poema *Espacio*) del drama poético moderno, así como también su papel social.

Finalmente, respecto al papel y a las funciones especiales de la llamada poesía filosófica del siglo XX, las cosas eran muy variables desde la época de Jiménez (e incluso en la actualidad) para los teóricos que trataran de fijar criterios taxonómicos, formales y hermenéuticos. Tendremos que admitir, tras una lectura paralela de los poemas *Espacio* y *El Zorzal*, que el papel especial de cada tipo de poesía moderna se refiere siempre a algo concreto: la poesía dramática y dramatizada tiene como objetivo comunicar eventos humanos existenciales y hechos dramáticos sociales la poesía filosófico-didáctica incita a su público a participar en una meditación fecunda acerca de sucesos históricos, sociales y existenciales, mientras que la poesía filosófico-religiosa impulsa al hombre devoto mirar con temor

¹³⁸⁸Véase: PREDMORE, M., *La obra en prosa de Juan Ramón Jiménez*, op.cit., pp. 12-25 y ss; DIAZ-PLAJA, G., *El poema en prosa en España*, op. cit., pp. 8-35 y ss.

¹³⁸⁹ Véase: BROOKS, GL., *The well wrought Urn. Studios in the structure of Poetry*, New York; A Harvest Books, Harcourt, Brace & World, Inc., 1975, pp. 28-35, 45-60 y ss. Cfr. también: LAUGBAN, R., *The poetry of Experience: The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*. Nueva York. WW. Norton, 1957.

metafísico y existencial la naturaleza divina, a la propia divinidad y dentro de sí sus mares interiores tempestuosos o tranquilos¹³⁹⁰.

Pero, por mucho que examinemos la función especial y la posible intencionalidad de cada tipo de poesía, no tocaríamos el problema de la función poética y del papel específico de la poesía moderna que se plantea de forma insinuante y sugerente en el poema *Espacio*.

En la época en la que falleció Yorgos Seferis era natural que, dentro del régimen de falta de libertades de la Junta de los coroneles, en los círculos intelectuales predominara la idea de que toda poesía tenía que desempeñar un particular papel político y social con el apoyo de opiniones sociales, políticas e ideológicas. La izquierda, sin haber comprendido el mensaje artístico del poema político de Seferis *Sobre los aspálatos*¹³⁹¹, veía con desasosiego toda poesía existencial que expresara posturas individualistas, lo mismo que la derecha "ilustrada", que rechazaba en bloque todo tipo de poesía social y crítica. También en la actualidad repetimos tanto en España como en Grecia el mismo error al creer que un poema es auténtico por el hecho de que exprese o haga propaganda de un marco de ideas políticas que nosotros mismos abracemos. Ignoramos que en la poesía auténtica no existe

"propaganda alguna, ni programa, ni retórica, ni aspaviento, sino relijión [...]". Pero lo más importante que olvidamos es que "Cada [poema] parece un ente moral de una vida poética organizada desde muy adentro"¹³⁹².

Si en la actualidad admiramos a Juan Ramón Jiménez en España, en Grecia y en todo el mundo, es no sólo por su alta calidad lírica, sino por el hecho de que se negara, como Ortega, a apoyar dos comportamientos sociales e ideologías concretas (el franquismo y el comunismo utópico) que se podrían considerar como los dos culpables básicos del atraso general de España hasta 1950¹³⁹³.

Para el poeta andaluz, lo mismo que para su colega griego, el tema de la poesía deberá plantearse más allá de los partidos, en una zona de lo humano que es común para todo el espectro del mundo de la vida. La poesía tiene una misión social que, sin embargo, no deberá estar relacionada con los planes de uno y otro grupo social o clase¹³⁹⁴. Se dirige, según Seferis, a una generalmente bien entendida sensibilidad y conciencia colectiva, pero no exclusivamente a la conciencia bélica de una u otra clase¹³⁹⁵. Refiriéndonos a Jiménez, deberemos subrayar que su poesía lírica auténtica sobrevivió más allá de la conocida disputa

¹³⁹⁰ Véase al respecto: AMIGO FERNÁNDEZ DE ARROYABE, M.L., *Poesía y filosofía en Juan Ramón Jiménez*, op. cit., pp. 10-22 y 210-215.

¹³⁹¹ Véase: STEFOS, A. "Y. Seferi: "Epí aspalaton". Hermeneutikí Prosengisi tu piímatos. En: *Filólogos. Tesalónica*, 18 (1979): 245-253.

¹³⁹² Véase: *Ideología II*, op. cit., pp. 27; Cfr. también: BLASCO, F.J., *Poética de Juan Ramón*, op. cit., pp. 209-213.

¹³⁹³ Véase al respecto: CARDWELL, R.A., "Juan Ramón Ortega y los intelectuales", *Hispanic Review*, Vol. 53, 3 (1985): 329-350.

¹³⁹⁴ Cfr. HALL, D., *Claims for Poetry*. Michigan: The University of Michigan Press, 1982, pp. 12-34 y ss; LENTRICHIA, I., *After the New Criticism*. Chicago: The University of Chicago Press, 1980, pp. 8-25.

¹³⁹⁵ Cfr. SEFERIS, Y., *Diálogo sobre la poesía*, op. cit., pp. 74 y ss.

entre fascistas y comunistas y continúa encantándonos— a pesar de los múltiples cambios de la "opinión pública" intelectual española— con su vivacidad; hoy que los problemas que ocuparon a los bandos contrarios en la España de la guerra civil ya no existen. El poeta, pues, aunque no indiferente respecto a los problemas de su época, según el propio Jiménez, deberá mantener una postura neutral, pacifista, especialmente en períodos de divisiones intestinas. Así, quizá podría preservar su obra y no someterse a soluciones extremas. En relación con su caso escribe el poeta de Moguer:

"Escribir poesía comunista o fascista, o lo que sea, y como programa o proclama, no lo encuentro necesario ni conveniente [...], que yo soy libre y envolvente, y que estoy por encima, por debajo y por los costados de todas las izquierdas y todas las derechas"¹³⁹⁶.

Está claro que el poeta moderno que vive conscientemente "retirado" dentro de una sociedad precisa "puede y debe [hacer] una crítica exigente, dura, si es preciso, pero en clara prosa y lógica"; porque "el canto desorbitado puede llegar a hacer creer en la poesía de la guerra, quiero decir en el regodeo poético de la guerra". Sin embargo, Juan Ramón "no se evade de los problemas sociales y políticos de su entorno"; por el contrario, siempre como el poeta Y. Seferis acudió "a todo lo llamado social" y escribió "sobre política" con su "conciencia alerta"¹³⁹⁷.

En el siguiente fragmento leemos que es defensor de una "poesía inmanente" que sin duda es "antiimperialista". Cree que a un poeta al que le preocupen aquellas "otras circunstancias graves e inminentes" que "le cosen el alma y la vida" podría callar "en la guerra", como la guerra civil española.

No obstante, el andaluz universal afirma que el poeta moderno debe intervenir activamente en los asuntos públicos "con prosa crítica y lógica" y no con una retórica superficial. Puesto que la poesía "es práctica en sí misma", es mejor para un poeta que sea "platónico". La poesía "es fruto de paz"; por eso un hombre culto, el poeta, con sus versos como instrumento "puede y debe *intervenir en lo social, en prosa, con crítica real y clara para lo práctico*, y luego cantar o decir su mensaje íntimo en verso para la delicia. Muy fuerte en crítica, muy delicado en creación poética"¹³⁹⁸.

El lector contemporáneo que desconozca estas opiniones de Jiménez comprende por qué muchos de sus primeros poemas líricos – pese a su manierismo y a sus ideas ya pasadas de moda – continúan siendo importantes incluso hoy en día. Y esto porque en el fondo la poesía es sólo el "ensueño", la "impregnación expresiva de belleza y hablar mágico", no

¹³⁹⁶ Véase: JIMÉNEZ, J.R., *La corriente infinita*, ed. de Francisco Garfías, Madrid: Aguilar, 1961, p. 246. Cfr. también: BLASCO, F.J., *Poética de Juan Ramón*, op. cit., pp. 295 y ss.

¹³⁹⁷ Véase al respecto: ORFANIDIS, N., *I politiki diastasi tis piisis tu Seferi*, op. cit., pp. 20-45 y ss; XIDIS, A., "O pilitikós Seferis", en *Kyklos Seferi*, op. cit., pp. 105-123.

¹³⁹⁸ Véase: JIMÉNEZ, J.R., *Crítica paralela*, ed. de Arturo de Villar, Madrid: Narcea, 1975, p. 205; BLASCO, F.J., *Poética de Juan Ramón*, op. cit., pp. 296-297.

discursivo¹³⁹⁹. Señalemos que también los primeros poemas del Seferis de la fase simbolista tocan temas que, aunque ahora no nos interesen, constituyen la prueba de un *credo poético*¹⁴⁰⁰ que considera a la poesía como "impregnación expresiva de belleza y hablar májico".

Aunque la poesía en Jiménez mira sobre todo hacia lo eterno y en Seferis hacia lo histórico y lo social, si les plantearemos la misma cuestión acerca del papel social de la poesía en el siglo XX, creo que estarían de acuerdo en lo siguiente: que la primera misión, el primer papel de la poesía o de Polimnia es proporcionarnos placer. Pero, ¿qué tipo de placer?, preguntáramos. Evidentemente estético¹⁴⁰¹, nos responderían muy vagamente. ¿Sería suficiente, sin embargo, tal respuesta si no escucháramos sus argumentaciones sobre la cuestión del placer estético? Por supuesto que no. Pero al final estaríamos de acuerdo con ellos en que todo poeta auténtico moderno que haya comprendido el importante poder del lenguaje poético, se interesará en darnos algo más que placer¹⁴⁰².

Más allá de cualquier fin específico que pueda tener cada poesía, lo que en general determina su papel social es la firme ambición de su creador de transmitirnos algunas experiencias nuevas, haciendo revivir nuestra percepción cotidiana de las cosas de este mundo, o expresando *otro punto de vista* de lo que no había visto o formulado antes (algo que tiene como consecuencia la ampliación de la experiencia humana y de la sensibilidad vital).¹⁴⁰³

Otra cuestión que según, Juan Ramón Jiménez, tiene relación con el papel social de la poesía moderna se refiere tanto al beneficio individual de su lector como a la calidad de su deleite estético personal. Leyendo y analizando el poema *Espacio*, comprendí que el tipo de placer que nos puede dar la alta poesía y el tipo de transformación que puede provocar en nuestro espíritu es prácticamente igual a la especie de profunda conmoción que provoca en el lector la lectura de los *Cuatro Cuartetos* de T.S. Eliot¹⁴⁰⁴. Todo el que actualmente se dedique en serio a las cuestiones de comprensión e interpretación del lenguaje poético puede decir que la poesía difiere del resto de las artes, puesto que a nivel nacional desempeña un papel especial y posee un valor emocional específico para las personas que pertenecen a la misma tradición lingüística de la que ésta deriva. Para explicar qué quiero decir, voy a recordar aquí como ejemplo clásico el poema *Dios deseado y deseante*, que sería un error que se comprendiera y se analizara hermenéuticamente sólo basándonos en el *contexto* de sus

¹³⁹⁹ Véase: *Ideología II*, *op. cit.*, pp. 7, 28, 27; Cfr. también: MORENO JURADO, J.A., *Yorgos Seferis*, *op. cit.*, p. 88.

¹⁴⁰⁰ Véase: SEFERIS, Y., *Strofi*, Ed. Estía, Atenas, 1931; *La cisterna*. Atenas, 1932; CHRISTODULU, A.K., "*I Stofi tu Seferi*", Vol. I, *op. cit.*, pp. 12-38 y ss.

¹⁴⁰¹ Véase al respecto: JIMÉNEZ, J.R., *Estética y ética estética*, *op. cit.*, pp. 15-30 y 65-80; SEFERIS, Y., *Diálogo sobre la poesía...*, *op. cit.*, pp. 22 y 80-84.

¹⁴⁰² Véase al respecto: ELIOT, T.S., *The Sacred Wood, Essays on Poetry and Criticism*. London, Methen, 1983, pp. 18-35, 54-63 y ss.

¹⁴⁰³ Véase al respecto: MONTESINOS, J.F., *Die moderne spanische Dichtung*. Leipzig: Teubner, 1927, pp. 58-69; Cfr. también: MARTÍN, F.J., "Ortega contro Heidegger. Romanzo e poesía". *Rivista di Estética*, 48 (1994-95): 41-58.

¹⁴⁰⁴ Véase: ELIOT, T.S., *The Waste Land and Other Poems*. Nueva York: Harcourt Brace & Worl, Inc., 1962, pp. 10-20 y 90-120; Cfr. también: YOUNG, H.T., "Juan Ramón Jiménez and the Poetry of T.S. Eliot", *art. cit.*, pp. 160-165.

parámetros y reflexiones religiosas¹⁴⁰⁵. Lo mismo diría del poema *Última etapa* de Seferis, que si se interpretase únicamente en función de las reflexiones históricas y políticas de la segunda guerra mundial, se perderían del campo visual del lector y del intérprete los importantísimos elementos metafísicos, psicológicos y religiosos que participan armónicamente en la construcción de sus metáforas, de sus analogías y de sus comparaciones, es decir, lo que constituye su encanto poético y su grandeza¹⁴⁰⁶. Leyendo la poesía de Juan Ramón en el original, el investigador extranjero se abre de repente en el tumulto de una extraña aventura que siempre tiene como fondo un horizonte metafísico parecido al de algunas de las obras de El Greco.

Inmediatamente se percibe que el fin más lejano de este significativo lenguaje poético por un lado tiene relación con una intensa disposición para la expresión de las sentimientos, las emociones y las pasiones humanas y, por otro, con una fuerte estimulación interior para la comunicación con lo divino¹⁴⁰⁷. Pero ¡ay! ¡Qué fácil es para un poeta e investigador extranjero pensar sobre una poesía y una lengua extranjera y qué difícil es sentir sobre y dentro de ella! Si queremos ser fieles al espíritu teórico de Jiménez, de Seferis y de F. Giner, deberemos convenir con ellos en que *el arte de la poesía*, a pesar de su dimensión internacional y humanista, *es el arte nacional por excelencia*, el arte que se nutre ante todo de determinadas raíces y tradiciones nacionales¹⁴⁰⁸.

Desde comienzos de la década de los 30 Yorgos Seferis rechazó el dilema que poco antes se les había planteado a los poetas griegos relativo a la elección de una lengua culta y limpia (la kazarévusa) o de una lengua común y popular (la demótica) y decidió utilizar la segunda, incorporando a su léxico poético sólo aquellos elementos de la tradición clásica y neohelénica culta que el mismo consideraba que eran vitales para el lenguaje poético¹⁴⁰⁹.

Como demuestran I. López Martínez y A. González – estudiando la cuestión de las relaciones de la *poesía popular* española y la poesía de Jiménez la emoción y el sentimiento, en poetas relacionados con la tradición popular de su país, como el poeta de Moguer, se expresan mejor en la lengua común popular– es decir, en la lengua que es común a todos los estratos y las clases del pueblo español¹⁴¹⁰. El ritmo, "la aliteración de las vocales tónicas" y la variedad de los sonidos¹⁴¹¹, las estructuras expresivas y los dialectos de una lengua expresan, según Seferis, el *tono/estilo colectivo y la personalidad del pueblo que la habla*.

¹⁴⁰⁵ Véase: RECIO, A.M., "*Dios deseado y deseante*" o *el imaginario último de Juan Ramón Jiménez*, *op. cit.*, p.p. 18-35 y ss.

¹⁴⁰⁶ Véase al respecto: VITTI, M., *Fzorá ke lógos...*, *op. cit.*, pp. 145-149.

¹⁴⁰⁷ Véase al respecto: AZORÍN, "La lírica moderna". En: *Clásicos y modernos*. Madrid: Renacimiento, 1913, pp. 223-229; GUEREÑA, J.L., "Juan Ramón Jiménez: poética y poesía de sus divinizaciónes". En: *Actas...*, *op. cit.*, pp. 345-364.

¹⁴⁰⁸ Véase: GINER, F., "El arte y las artes", en LÓPEZ MORILLAS, L., *Krausismo...*, *op. cit.*, p. 124; MORILLAS LÓPEZ, J., "Las ideas literarias de Francisco Giner de los Ríos", *Revista de Occidente*, XX (1966): 32-58.

¹⁴⁰⁹ Véase: SEFERIS, Y., *Diálogo sobre la poesía*, *op. cit.*, pp. 17 y ss; SEFERIS, Y., *Poesía completa*, *op. cit.*, "Introducción" de P. Badenas de la Peña, p. 23.

¹⁴¹⁰ Cfr. LÓPEZ MARTÍNEZ, I., *La poesía popular de Juan Ramón Jiménez*, *op. cit.*, pp. 15-39 y ss; GONZÁLEZ, A., *Juan Ramón Jiménez*, *op. cit.*, pp. 135-136.

¹⁴¹¹ Cfr. CABAÑAS, P., "La aliteración de las vocales tónicas en los sonetos espirituales de Juan Ramón Jiménez". En: *Homenaje a Samuel Gili Gaya*. Barcelona: Vol X. Bibliograf, 1979, pp. 65-72.

Cuando subrayamos, pues, que la poesía de Jiménez tiene más relación con la expresión de las emociones poéticas y de sus sentimientos que su prosa y su discurso teórico, no queremos sostener que para el poeta andaluz fuera inútil o de importancia secundaria el contenido intelectual o el sentido de una obra, ni que *Espacio* como alta poesía no contenga más significado que el que poseen sus poemas líricos más pequeños.

Si leemos *paralelamente*, siguiendo el método comparativo, los textos en prosa de Jiménez y de Seferis, y posteriormente y de la misma forma los poemas *Espacio* y *El Zorzal*, inmediatamente comprenderemos que los dos poetas galardonados con el Nobel, a pesar de sus esfuerzos por perfeccionar el poema en prosa *dramatizado*, encontraban la expresión más consciente y la vivencia de sus sentimientos más profundos en la poesía y sólo en la poesía¹⁴¹².

Lo anterior no alude a que los dos poetas se limitaran a la creación de poemas que contuvieran sentimientos reconocibles y comprensibles por cualquiera. Por esta razón tampoco tendremos que interpretar su empresa modernista basándonos únicamente en sus poderosos principios y en sus deudas a las dos tradiciones populares respectivas de su época, la española y la griega. Podemos, sin embargo, sostener con ellos que el deber de todo poeta auténtico, entendido como poeta nacional, está *sólo indirectamente* unido con su pueblo y su tradición. La preocupación principal, directa del poeta, en todas las épocas, tiene relación con su lengua, la cual no sólo le debe proteger, sino también enriquecer, mostrando su riqueza interior oculta, por medio de nuevas e inspiradas composiciones de palabras¹⁴¹³. Expresando el poeta moderno las vivencias de los hombres de su época participa *como catalizador* en un proceso intelectual evolutivo de cambio del sentimiento colectivo de su tiempo, haciéndolo más consciente. El poeta defiende su papel intelectual y social únicamente cuando su poesía puede ayudar a los hombres a adquirir un conocimiento más profundo de sí mismos y de las cosas que los rodean. Desde este punto de vista –hasta cierto grado comunicativo– el poeta se presenta 1º) ¿Como un individuo más consciente, más cultivado y más profundo que las personas que lo rodean? 2º) ¿como un individuo diferente "raro"? ¿o como un *animal de fondo* que con la fuerza de su imaginación puede movilizar a sus lectores o a su público y empujarlos a abrirse conscientemente a nuevos mundos sensibles que aún no habían vivido interiormente?¹⁴¹⁴.

Ya nos hemos referido a las imperceptibles diferencias de sentimiento que existen entre los pueblos griego y español– diferencias que como lectores de la poesía de Jiménez y de Seferis hemos visto ratificarse dentro de los campos de las dos lenguas correspondientes que utilizan. Los hombres, sin embargo, nos susurra volviendo de Moguer, una tarde de abril, el

¹⁴¹² Véase: *Ideología II, op. cit.*, pp. 12-14; Cfr. también: YOUNG, H.T., "Rereading and Rewriting the Poem: Juan Ramón Jiménez and Jorge Guillén". En: *Guillén at McGill: Essays a Century celebration*, Ottawa Canada: Dovehouse Ed., 1996, pp. 155-173.

¹⁴¹³ Véase: YUNDURAIN, F., "La lengua poética de Juan Ramón Jiménez". En: *Actas...*, *op. cit.*, pp. 83-95; BEATON, R., *George Seferis, op. cit.*, pp. 11-20.

¹⁴¹⁴ Véase: VILANOVA, A., "Juan Ramón Jiménez hacia la poesía esencial". En: *Panorama de la literatura del siglo XX*. Madrid: Guadarama, 1961, pp. 713-727; SALVADOR, G., "La poesía social de Juan Ramón...", *art. cit.*, pp. 171-189.

amigo de Juan Ramón Jiménez, Nikos Kazantzakis¹⁴¹⁵, ¿no sienten el pulso del mundo de la vida diferente sólo en diferentes lugares? En diferentes estaciones y en diferentes períodos de tiempo también sienten diferente. En realidad, al tiempo que el mundo cambia rápidamente a nuestro alrededor, cambia también nuestra sensibilidad individual y colectiva. El mundo actual en Granada, en Sevilla, pero también en Moguer, ciertamente no es el mismo que el mundo de los antepasados de Juan Ramón que vivieron, sufrieron y amaron hace doscientos años. Tampoco es igual que el mundo en el que vivió la generación de sus padres y de los padres de Lorca. Incluso el estudioso de su poesía que suscribe, que piensa desde hace mucho tiempo en sus virtudes, su esplendor, sus debilidades y antes que nada en sus dificultades, tampoco es el mismo que paseó el año pasado por las tranquilas calles de Moguer, que vio la empresa vinícola de su bisabuelo, que estudió su biblioteca y que admiró la belleza, el orden y la nobleza de su pequeña mansión. Esto es evidente. Lo que, sin embargo, no es evidente es el hecho de que si el inexorable desarrollo del tiempo constituye exactamente lo que impulsa a hombres dotados, como Juan Ramón, en Moguer, en Sevilla, en Atenas o en otra parte, a seguir escribiendo poesía apasionadamente con la esperanza de que van a expresar lo inexpresable, o que van a tocar lo divino de un modo que aún no se había probado¹⁴¹⁶.

Deambulando el hispanista extranjero por Granada, Sevilla o Moguer comprende gradualmente que una serie de personas de formación universitaria se sienten bastante orgullosos cuando escuchan a un extranjero referirse a los grandes poetas de su lengua. ¿Qué significa, pues, esto? A mi modo de ver, que existe en nuestros difíciles días para la poesía en España (al igual que en Grecia) una angustia general acerca del futuro de nuestras culturas intelectuales nacionales y de las tradiciones históricas que se revela en cualquier conversación ocasional alrededor de la gran poesía contemporánea.

Lo que en el fondo nos preocupa es que si no continuamos dando al mundo grandes poetas como Jiménez, Lorca, Kavafis o Seferis - por no citar otros gloriosos nombres de las generaciones del 27 y del 30 respectivamente- nuestras lenguas degenerarán, nuestras culturas nacionales declinarán y es posible que sean asimiladas por una más poderosa, la angloamericana, confirmando a los más cínicos partidarios del mito de la globalización cultural. Ya he sostenido en otros trabajos y conferencias que si en el presente histórico en que vivimos no tenemos una poesía viva de la época comenzaremos a sentirnos cada vez más ajenos a la gran poesía de nuestro pasado reciente, incapaces de comprender el mensaje cultural de los, vanguardistas de su época, Jiménez y Seferis.

Si no sujetamos el hilo de Ariadna que nos une con nuestra brillante tradición modernista, nos alejaremos aún más de nosotros mismos, hasta que nos resulte ajena nuestra gran literatura reciente, tan ajena como la literatura de un pueblo lejano.

Ya que tanto la lengua española como la griega cambian continuamente, lo mismo que el modo de vida, a causa de la poderosa influencia de los diferentes cambios de nuestra

¹⁴¹⁵ Cfr. KAZANTZAKIS, N., "Carta a Juan Ramón Jiménez", *La Torre*, año III, 12 (1955): 153-158; *Taxidevondas*. Alejandría, Egipto, 1927, pp. 39-42.

¹⁴¹⁶ Cfr. SAZ-OROZCO, C. DEL, *Dios en Juan Ramón*, *op. cit.*, pp. 210-218; GUEREÑA, J.L., "Juan Ramón Jiménez: poética y poesía de sus divinizaciones". En *Actas...*, *op. cit.*, pp. 345-364.

situación común, supranacional de Europa, si no contamos con vigorosos poetas nacionales que combinen una inusual sensibilidad con una inusual expresividad poética- como los poetas que he citado anteriormente- nuestra capacidad colectiva de expresar y de sentir nuevas y profundas emociones desaparecerá.

Poco nos interesa en la actualidad si Jiménez y Seferis tuvieron en su época un gran público lector. Lo que tiene importancia para cada época es que sus poetas representativos tengan un pequeño público dentro de los márgenes de su propia generación¹⁴¹⁷. Indudablemente los grandes modelos de la poesía moderna no nos servirían de nada si supiéramos que en Madrid, en Granada o en Atenas, los nuevos, prometedores poetas ya no tienen público, si se encuentran solos en su aislamiento poético y en medio de la "soledad de la multitud".

Continuaría mi diálogo con el lector imaginario de la poesía de Juan Ramón diciendo que es necesario y vital que sus verdaderos herederos tengan un pequeño público aunque sea dentro de los restringidos límites de la ciudad en la que viven.

Lo que emociona al hispanista extranjero en la España del año 2002 es que en cada ciudad, en cada universidad exista y trabaje concienzudamente una pequeña vanguardia de personas estudiosas, capaces de comprender, interpretar y presentar en reuniones culturales públicas la poesía española del presente, el legado de Jiménez, Lorca, Alberti y Aleixandre, quienes en determinados casos se adelantan a su época, siendo capaces de adaptar lo que de nuevo y vanguardista viene de las metrópolis de la cultura.

Si recurrimos, pues, a los aforismos de Jiménez y a los escritos filosóficos de Ortega, veremos que la tan malinterpretada palabra *progreso*, para las tradiciones culturales nacionales de Grecia y de España no significa evidentemente que todos los hombres sean conducidos, precipitadamente y como por arte de magia, a las fuentes del conocimiento y de la poesía (que tendría como resultado obligar a marchar a todos juntos, a seguir con paso militar). Esto sería, además, una empresa absurda y utópica, puesto que históricamente ha sido un fracaso.

El progreso vital para una cultura nacional o universal consiste, según Jiménez, Ortega y Seferis, en su necesidad de mantener siempre activa una *élite* intelectual, una *minoría selecta*¹⁴¹⁸ (en las universidades, en las ciudades, en las villas) decidida para la actividad cultural, el arte, la ciencia y la poesía, mientras que el principal y más pasivo corpus de los lectores de poesía continuará estando un poco más atrás en puesta al día y en conocimiento literario, no más que la diferencia cualitativa que corresponde al tiempo de vida de una generación¹⁴¹⁹.

¹⁴¹⁷ Véase a este respecto las opiniones de T.S. Eliot en *On Poetry and Poets*. Nueva York: The Noonday Press, pp. 10-20 y 70-84.

¹⁴¹⁸ Véase al respecto: CARDWELL, R.A., "Juan Ramón Jiménez, José Ortega y Gasset y el problema de España", *Actas...*, *op. cit.*, pp. 225-231; VILLAR, A. DEL, "Juan Ramón Jiménez: ideólogo de minorías", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 502 (1992): 121-123.

¹⁴¹⁹ Cfr. SARABIA, B y ZARCO, J., "La idea de generación en Ortega y Gasset", *art. cit.*, pp. 197-199.

Los cambios en la *sensibilidad vital*— que suceden inicialmente en los pocos lectores fanáticos de alta poesía, según Ortega¹⁴²⁰ afectarán poco a poco a las lenguas por medio de la influencia que ejercerán en otros lectores también poetas menos puestos al día.

En este punto habrá que señalar que las poesías objeto de examen en este trabajo serían suficientes como para mostrar que dentro de los poetas contemporáneos vivos sobreviven los desconocidos, los olvidados y los "muertos". Pero, ante todo, quienes sobreviven dentro de una gran poesía son sus gloriosos predecesores. Un poeta como Quevedo o Bécquer se debe considerar a mi modo de ver como piedra angular para la construcción de la cultura y de la lengua española por las siguientes razones:

- 1) Porque influyeron mediante sus formas expresivas en la lengua española, no sólo con su influencia en sus discípulos, sino también con la que ejercieron ininterrumpidamente en sus lejanos "epígonos" (J.L.Borges y J.R.Jiménez respectivamente).
- 2) Porque desvelaron *a posteriori* lados invisibles y virtudes poéticas que los críticos y los lectores de su época no pudieron distinguir.
- 3) Porque, incluso en la actualidad, continúa ejerciendo una lejana influencia en poetas españoles vivos que de una forma u otra influyen en la lengua española de hoy¹⁴²¹. Ciertamente, si un poeta granadino o sevillano que respete su tradición poética trata de aprender cómo utilizar la imponente sátira y la ironía poética o las técnicas del soneto debe en primer lugar estudiar la obra de los poetas que brillaron en estos géneros, es decir Quevedo, Garcilaso de la Vega, J.R.Jiménez... Así, indirectamente, *se familiarizará* no sólo con las técnicas más difíciles de la poesía, sino también con las formas poéticas más generales de expresión de la lengua española, enriqueciéndola con su manera única.

Hasta ahora, teniendo como guía las opiniones de Jiménez y de Seferis acerca del papel social de la poesía moderna, hemos mostrado únicamente los límites más extremos hasta los cuales se puede decir que se extiende la influencia de una gran poesía. A continuación deberemos recordar, aunque sea a modo de referencia, el ejemplo de la gran generación poética española del 27 y su correspondiente griega del 30 para apoyar nuestra tesis de que la poesía innovadora, en un determinado período de dos o tres generaciones (según el esquema de Ortega)¹⁴²² puede cambiar el habla, la sensibilidad vital de todos los

¹⁴²⁰ Cfr. *El tema de nuestro tiempo*, *op. cit.*, pp. 20-50 y ss.

¹⁴²¹ Véase al respecto las ideas de Paul de Man y de J.L. Borges en BLOOM, H., *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. London: Oxford, 1975, pp. 11, 63-65, 109-110 y en BORGES, J.L., *L'Herne*, París, 1964, pp. 323-327.

¹⁴²² Véase: ARIAS SERRANO, L., "El eco de Ortega en la vanguardia española", *Goya*, 223-224 (1991): 62-70; SENABRE, R., "Ortega y la generación del 27". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 514-515 (1993): 197-207; VITTI, M., *I y eniá tu trianta*, *op. cit.*, pp. 20-50 y ss.

miembros de una sociedad, de una comunidad de todas las personas de un país, tanto si comunican éstos con la poesía como si no lo hacen. Por supuesto, la influencia de la poesía de Quevedo y de Kavafis hasta su alcance más extremo (J.L.Borges, jóvenes poetas españoles kavafianos) naturalmente no es nada clara, muy indirecta y muy difícil de demostrar su contribución final. La empresa hermenéutica para la comprensión de tales influencias sería, a mi modo de ver, tan temeraria y absurda. Propondría en estas cuestiones que nos moviésemos con seguridad y que estudiásemos en primer lugar las influencias directas. Así podríamos seguir la influencia actual de la poesía de J.R.Jiménez comenzando por sus fanáticos lectores e imitadores, poetas contemporáneos como, por ejemplo, Ángel González¹⁴²³, que fueron influidos hasta un grado importante por la misma, y terminar después en los poetas más jóvenes y en los licenciados universitarios que ahora imitan las técnicas de sus sonetos. De esta manera veremos que, a pesar de las dudas de algunos, su poesía es *vitalmente* omnipresente, y no sólo en España¹⁴²⁴. Es, pues, imposible no encontrar su poesía, o algunas muestras suficientes de su presencia en Grecia, en Turquía, en la India, en Polonia, si al menos la cultura de estas naciones continúa presentando indicios de vitalidad y de movilidad, y esto porque en un mundo "multicultural" y "globalizado" siempre existe una pequeña sociedad en continua comunicación e interdependencia con las demás. Exactamente bajo esta perspectiva cultural internacional ven Jiménez y Seferis (como investigadores de la poesía) por un lado su papel social-internacional y, por otro, el trabajo interpretativo y científico de la literatura comparada¹⁴²⁵.

Confrontando de forma crítica y en diálogo fértil sus rupturistas obras, quiero creer que podemos demostrar que análoga a su vigor y a su perfección es también su continua influencia no sólo en el habla y en la sensibilidad vital de todo un pueblo, sino también de una comunidad internacional que continua interesándose por el mundo mágico de la poesía moderna auténtica.

Pero no podemos admitir que la lengua que se habla en la actualidad en España y en Grecia se haya visto influida exclusivamente por los poetas y los escritores de literatura. Al contrario. La estructura de las culturas nacionales hoy en día en Europa, que se enfrenta a los desafíos de la globalización es mucho más compleja de lo que lo era en la época de Jiménez y Seferis.

Desesperadamente cierto es el hecho de que en la actualidad la calidad de nuestras poesías nacionales dependan del modo en que los hombres que están junto a nosotros utilizan su lengua nacional. Si el poeta, según Seferis, debe tener como material suyo la lengua cotidiana de su país¹⁴²⁶, ¿qué lucha tendría que realizar su aterrado epígono en la era de la información y de la afasia lingüística para no traicionar el consejo de su padre espiritual

¹⁴²³ Véase: GONZÁLEZ, A., *Juan Ramón Jiménez, op. cit.*, pp. 8-18 y ss.

¹⁴²⁴ Sobre la presencia de la poesía Juanramoniana en Grecia y en el extranjero. Véase la nueva edición de la *Bibliografía* de J.R.J. de A. Campoamor González.

¹⁴²⁵ Cfr. SEFERIS, Y., *Diálogo sobre la poesía, op.cit.*, pp. 103-165 y 209-215; JIMÉNEZ, J.R., *El modernismo, op. cit.*, pp. 12-25 y ss.

¹⁴²⁶ Véase: SEFERIS, Y., *Diálogo sobre la poesía, op. cit.*, pp. 41-42, 82-87; BEATON, R., *George Seferis, op. cit.*, pp. 11-20.

enriqueciendo con sus versos un material envenenado por intervenciones vulgares en el mismo y desprovisto de sus elementos vitales! La cuestión, por tanto, es si en la época de la llamada globalización nuestras respectivas lenguas (la española y la griega) mejoran como lo hacían en la época en la que escribían los dos poetas o degeneran. Si convenimos en que nuestras lenguas nacionales mejoran, concluiremos que los poetas en nuestros dos países se beneficiarán (así como los lectores de su poesía). Si por el contrario finalmente nuestras lenguas se contraen y sufren, en contraposición con una lengua reconocida como universal, como la inglesa (que, sin embargo, se expresa con el léxico más pobre en la mayor parte de los países en los que se habla) ¿qué vamos a pensar?.

No vamos a tratar de responder a este constante dilema porque se escapa del predeterminado marco epistemológico de nuestro trabajo. Diremos, sin embargo, que *sólo hasta cierto punto* la poesía en la España y la Grecia actuales tiene la posibilidad de preservar la inmensa riqueza de la lengua en la que se escribe y se lee.

Desafortunadamente la mucha y buena poesía en la España y la Grecia de hoy es un derivado de la misteriosa y abstracta fuerza social que solemos denominar *cultura disponible*. Mucho tememos, sin embargo, que la cultura europea actual– en sus respectivas variantes nacionales– se encuentre en una crisis más profunda que la que padecía en la época de Jiménez y Seferis, o que esté más *anquilosada* (para recordar también al maestro en las metáforas Ortega)¹⁴²⁷. Esta última observación nos lleva a un marco de cuestiones pesimistas pero también optimistas simultáneamente. El énfasis que hemos dado hasta ahora – partiendo de las opiniones de Jiménez y Seferis acerca del papel social de la poesía moderna – tiene relación con el funcionamiento nacional de la gran poesía, pero también de la corriente, en España y en Grecia. No obstante, no deberemos quedarnos con la impresión de que el papel de la gran poesía es exclusivamente nacional, porque no es posible – si recurrimos a Ortega – que las respectivas culturas nacionales florezcan desarrolladas o consideradas dentro de sus estrechos marcos nacionales. Aunque en Asia o en América existieron en el pasado civilizaciones que sobrevivieron y se desarrollaron en aislamiento total, esto no es *propio* de la historia intelectual de la vieja Europa. Si la poesía y la filosofía griega clásicas deben muchísimo a la cultura intelectual de los egipcios, lo mismo se puede decir de la cultura del Imperio romano o de las poesías de los alemanes modernos que deben la mayor parte a la cultura intelectual griega y judeocristiana. Los defensores, pues, de la idea de la autarquía de toda cultura nacional auténtica- y cuanto más de una poesía nacional no mezclada-, como K.Tsatsos¹⁴²⁸, lógicamente tendrán que desanimarse en la actualidad. El futuro de la cultura intelectual de cada país europeo se encuentra hoy en su comunicación con el resto de las culturas. No obstante, no deberemos aprobar ni convenir con los partidarios de la idea de una

¹⁴²⁷ Véase al respecto los siguientes estudios: ABRIL, G., "Metaforismos". *Balsa de la Medusa*, 15-17 (1990-91): 81-109; CLEMENTE, J.E., "La metáfora en Ortega". *Foro Político*, Vol. VI (1992): 59-67; DUST, P., "Ortega y el papel de la cultura en la crisis de la tecnología contemporánea". *Revista de Occidente*, 96 (1989): 5-26.

¹⁴²⁸ Véase: SEFERIS, Y., *Diálogo sobre la poesía*, op. cit., pp. 26 y ss.

unificación cultural de Europa que tuviera como objetivo la supresión de las diferencias culturales y el arrasamiento de las identidades culturales¹⁴²⁹.

La variedad— según las previsiones de Ortega, Jiménez y Seferis— de una importancia fundamental para la Europa intelectual futura, al igual que la unidad a través de la conservación de las diferencias, que rechaza la homogeneidad. La poesía de Jiménez y Seferis, así como la filosofía de Unamuno y Ortega, nos recuerdan todas las cosas que pueden plasmarse en una única lengua y que continúan siendo afortunadamente intraducibles. Aunque es difícil que el estudioso extranjero acepte la imposibilidad de su empresa de comprender todos los términos que utilizan estos maestros de la lengua en profundidad, creo, sin embargo, que para que tengamos una imagen clara de lo que aún hoy en día vamos a llamar *España vital*¹⁴³⁰ (en contraposición con una ¿por qué no? *España oficial*) lo debemos al prolongado e insistente estudio de las obras representativas de los "monstruos sagrados" de la cultura intelectual española del siglo XX.

Pienso que la poesía religiosa, lo mismo que la fe, nunca va a retroceder en España, a pesar de lo que se dice en cuanto a su actual decadencia. Porque con el retroceso de la fe religiosa mucho me temo que también retroceda la creencia en la poesía que siempre se encuentra en continua búsqueda de un dios deseado: la creencia en la poesía y en el espíritu de un San Juan de la Cruz, a quien tanto admiraron y adoraron Jiménez y Seferis¹⁴³¹. Pero en nuestra época de transición, la época de crisis de todos los sistemas ideológicos, lo malo es no sólo nuestra incapacidad, tanto en Oriente como en Occidente, de creer firmemente en un *Dios deseado y deseante*, sino también nuestra impotencia innata de extraer una nueva fe nuestro interior, como lo hicieron Jiménez y Seferis con su búsqueda en San Juan de la Cruz. Creemos, por tanto, que el sentimiento religioso está afectado en ambos países por una *crisis de desorientación vital* de las antiguas creencias¹⁴³² (de las que los dos poetas sacaron incalculable fuerza), lo mismo que el sentimiento poético. Este fenómeno tiene sus raíces, según unos, en la continua crisis del programa de modernización en Occidente y según otros, más marxistas, en la crisis de la sociedad post-industrial, capitalista y tecnocrática. Sea cual sea, sin embargo, el resultado final de esta crisis que hace muchos años previeron Ortega y Seferis el papel de la poesía será más activo, incluso en un futuro desesperadamente seco de cultura. El discurso del malinterpretado filósofo religioso René Descartes volverá a resonar de nuevo imponente, confirmando el papel básico de la poesía, la supremacía de la imaginación poética:

"Quizá parezca extraño que profundos pensamientos se encuentren más en las obras de los poetas que en las de los filósofos. La causa es que los poetas escribieron con entusiasmo e imaginación: dentro de

¹⁴²⁹ Véase al respecto mi ensayo "J. Ortega y Gasset-Konstantinos Tsatsos: Dos versiones de la idea de Europa". En: *Nea Estia*, Homenaje a Konst. Tsatsos, Enero de 1998, Atenas, pp. 122-135.

¹⁴³⁰ Cfr. CACHO VIU, V., "El compromiso público de Ortega y Gasset en la España de su tiempo". En: MOLINUEVO, J.L., (Coord.), *Ortega y la Argentina*, op. cit., pp. 151-165.

¹⁴³¹ Cfr. LÓPEZ FERNÁNDEZ, A., *Cristo en la poesía española contemporánea*, op. cit., pp. 600-610; VEGA, J.J., *La afinidad ontológica entre San Juan de la Cruz, Juan Ramón Jiménez*, op. cit., pp. 6-18 y ss.

¹⁴³² Véase al respecto: *Estudios sobre la creencia*. Ed. de Salas, J. de. y de Rodríguez Santos, C., op. cit., pp. 1-30.

nosotros ¿hay *gérmenes de conocimiento, como de fuego en el pedernal*? Los filósofos los extraen por medio de la razón, pero los poetas los sacan a través de la imaginación y entonces brillan fuertemente"¹⁴³³.

Pero ¿cómo se expresó mediante las imágenes poéticas, los símbolos, las alegorías, las figuras y los tropos, la imaginación creativa de Jiménez y Seferis? En el siguiente capítulo, titulado *El mundo de las figuras*, se plantea directamente desde el principio otro serio problema que les ocupó durante toda su trayectoria intelectual, problema que se refiere al significado y a la definición de la imagen poética.

¹⁴³³ Véase: DESCARTES, R., *Obras filosóficas*, Buenos Aires: El Ateneo, 1945, pp. 237.

CAPÍTULO II

EL MUNDO DE LAS FIGURAS

1.- La noción de la imagen

La imagen es la constante
de la poesía, y todo poema
es una imagen.
C. Day Lewis

Antes de entrar en un estudio serio y detallado de la metáfora surge la necesidad de abordar la noción de la imagen poética, puesto que para la mayoría de los estudiosos está estrechamente relacionada con la metáfora, la comparación, la sinestesia y los otros tropos. La imagen pues- aunque algunos escritores la califican de "término de significado muy vago"¹⁴³⁴ por estar en el centro de la creación poética, ha sido objeto de múltiples discusiones, sin que se haya llegado a una definición precisa de su naturaleza. Para nosotros el término *imagen* pertenece tanto al campo de la literatura como al de la psicología y lingüística¹⁴³⁵. En la época en que el joven Seferis está estudiando en París la imagen poética se considera como "une création pure de l'esprit". Los surrealistas al compartir la idea de Pierre Reverdy, creían que "elle ne peut naître d' une comparasion, mais du rapprochement de deux réalités plus on mois éloignées"¹⁴³⁶.

En el campo de la literatura la imagen se define del siguiente modo: Imagen es "la expresión verbal dotada de poder representativo, esto es, la que presta forma sensible a ideas abstractas o relaciona, combinándolos, elementos formales de diversos seres, objetos o fenómenos perceptibles"¹⁴³⁷.

Para Welles y Warren "las imágenes son tema que entra tanto en la psicología como en los estudios literarios"¹⁴³⁸. En psicología la palabra "imagen" significa "una reproducción mental, un recuerdo de una vivencia, sensorial o perceptiva, pero no forzosamente visual" las clasificaciones establecidas por los psicólogos y estéticos son numerosas. No sólo hay

¹⁴³⁴ Véase: LÁZARO CARRETER, F., *Diccionario de términos filosóficos*. Madrid. Gredos, 1953, p. 185; DELLA VOLPE, G., *Crítica del gusto*, Milán: Ed. Feltrinelli, 1963, p. 17. Según G. Della Volpe "el más grave obstáculo que encuentra aún hoy en su camino la Estética y la Crítica Literaria... es el término "imagen" o "imaginación poética" todavía grávido de herencia romántica y del misticismo estético propio de ésta".

¹⁴³⁵ Véase: GONZÁLEZ VÁZQUEZ, J., *Estudio sobre la imagen poética*, Universidad de Granada, 1986, p. 13. Según observa Ph. Wheelwright (Cfr. *Metáfora y realidad*, op. cit., p. 67) "la palabra "imagen" presenta la ventaja de subrayar el elemento más concreto de una típica situación poética. Lo idóneo de la exigencia que implica aparece en el hecho de que un poema sin imágenes no sería tal, sino una simple versificación de ideas abstractas, como los hexámetros de Parménides *Sobre la Verdad*".

¹⁴³⁶ Cfr. REVERDY, P., *Le gant de crin*, París: Ed. Plon, 1926, p. 32; CAMINADE, P., *Image et métaphore*, Nancy: Bordas, p. 10; BARTHES, R., "Rhétorique de l'image" *Communications*, 4, 1964, pp. 127 y ss; BRANDENBURG, A.S., "The dynamic image in metaphysical poetry" *PMLA*, LVII, 1942, pp. 1039-1045; BRUNEAU, CH., "L'image dans notre langage littéraire", *Mélanges A. Dauzat*, París (1951): 55-64; WELLS, H. *Poetic Imagery*, Nueva York: Russell and Russell, 1961, pp. 14-17 y ss.

¹⁴³⁷ Véase: WELLER, R.- WARREN, A., *Theory of Literature*, Nueva York, 1949, trad. esp. de J-M Gimeno, Ed. Gredos, Madrid, 1953, pp. 38 y siguientes.

¹⁴³⁸ *Ibidem*. En psicología, el concepto de la imagen "responde a una representación o reproducción mental, sensorial o perceptiva de una vivencia". Cfr. también GONZÁLEZ VÁZQUEZ, J., *Estudio sobre la imagen poética*, op. cit., pp. 13-14); JOVBERT, J.L., *La poésie*, París: Armand Colin, 1988, pp. 106-107; DESSONS, G., *Introduction de l'analyse du Poème*, op. cit., p. 64.

imágenes "gustativas" y "olfativas" sino también térmicas y presivas (cinestéticas, hápticas, empáticas)¹⁴³⁹. Se ha hecho la importante distinción "entre imágenes estáticas e imágenes cinéticas (o "dinámicas"). La utilización de imágenes cromáticas (tradicional y sobre todo simbólica) es característica de la poesía juanramoniana¹⁴⁴⁰. La imagen sinestética en la poesía de Juan Ramón (sea resultado de una "anormal" o "específica" constitución psicológica del poeta y no tanto de la convención literaria) traduce de un sentido a otro¹⁴⁴¹. En la estética juanramoniana y seferiana la imagen es siempre *la refiguración de un sentimiento humano por obra de la imaginación poética*¹⁴⁴². Los siguientes versos nos ofrecen dos significativos ejemplos de imagen referidos a un amplio campo sensorial:

"¿Quién pasará mientras duermo
por mi jardín? A mi alma
llegan en rayos de luna
voces henchidas de lágrimas"
(A.P. de J.B., p. 222)

"¿Quién ha oído en pleno mediodía
el roce del cuchillo en la muela?
¿Qué jinete ha venido
con teas y antorchas?
Cada uno lava sus manos
Y las refresca.

¿Y quién ha destripado
a la mujer al niño y la casa?
No hay culpable, humo
¿Quién ha huido
repicando los cascos en el empedrado?
Se sacaron los ojos; están ciegos
No hay ya testigos, para nada
(P.C., pp. 222-223)

Obsérvese en el primer ejemplo el uso de las imágenes estáticas y visuales (el sueño, el jardín) y de las imágenes dinámicas (el que pasa, las voces que llegan), cromáticas (el rayo blanco de la luna) y auditivas (henchidas de lágrimas)¹⁴⁴³. Obsérvese también en el segundo ejemplo el uso análogo de las mismas categorías de imágenes: auditivas (¿Quién ha oído...?), visuales (cada uno lava sus manos...) etc. Ambos ejemplos nos obligan a pensar que lo que se

¹⁴³⁹ Cfr. WELLEK, R.- WARREN, A., *op. cit.*, p. 38.

¹⁴⁴⁰ Véase: MILLAN CHIVITE, F., *Paleta cromática y simbolismo*, *op. cit.*, pp. 12-25 y 110-120; LANE, R., *The Imagery of Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Julio Herrera y Reissing and Leopoldo Lugones, in the period 1896-1916, with special reference to the importance of French sources and aesthetic theories*, Cambridge: Cambridge University Press, 1951, pp. 15-28 y ss; SAZ-OROZCO, C. DEL, *Un estudio sobre los colores en la poesía de Juan Ramón Jiménez*. Tesis para obtener el título de Master of Arts, inédita, pp. 4-20 y ss; SANTA MARINA, L., "Los colores y el oro en la poesía de Juan Ramón", *Azor*, 42 (1970): 1-3.

¹⁴⁴¹ Véase: SALVADOR PLANS, A. "Aspectos de la sinestesia en la poesía de Juan Ramón" en *Juan Ramón Jiménez en su centenario*, Cáceres, Ministerio de Cultura, 1981, pp. 191-210; YNDURAIN, F., "De la sinestesia en la poesía de Juan Ramón", *Insula*, año XII, núms. 128-129; (1957): 1 y 6.

¹⁴⁴² Véase al respecto: BOUSOÑO, C. "El impresionismo poético de Juan Ramón Jiménez (una estructura cosmovisionaria)" *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 280-282 (1973): 508-540; CONDE, C., "La palabra poética", *Punta Europa*, 85 (1963): 21-31; SEFERIS, Y., *Dokimés, Vol. II*, pp. 53 y ss.

¹⁴⁴³ Véase al respecto las ideas de I.A. Richards y A. Biese formuladas en sus obras *The Philosophy of Rhetoric*, Oxford University Press, 1965, cap. V y VI, pp. 90-135 y *Philosophie des metaphorischen*, *op. cit.*, pp. 18-37 y ss; Cfr. también RICOEUR, P., *La metáfora viva*, *op. cit.*, pp. 106-116.

llama imagen poética es la introducción de un segundo sentido, ya no literal sino analógico, simbólico, "metafórico" o metonímico en un trozo de texto poético¹⁴⁴⁴. Para algunos autores el resultado es la sustitución de un término- llamado *tema* o *comparado*- por otro- llamado *foo* o *imaginario*- que presenta con el primero más que una relación de analogía" que descubre la intuición a la sensibilidad vital (según Ortega) del poeta y del lector. A este respecto cabe mencionar el trabajo monumental de C. Bousoño¹⁴⁴⁵ que intentó fundamentar la diferencia subyacente en el uso poético del lenguaje entre "imágenes tradicionales" e "imágenes visionarias" y visiones y símbolos¹⁴⁴⁶.

Como ya hemos dicho, para Jiménez y Seferis, es esencial la oposición irreductible entre imagen y "concepto", la imagen en la poesía moderna es producto de la imaginación pura, no de la percepción simple, y creadora de lenguaje¹⁴⁴⁷. En esto se opone también a la metáfora simple, que no aleja al lenguaje de su papel *utilizado*, sino que es una *falsa imagen*, un sustituto del concepto.

Hay que tener en cuenta que "el sentido de la imagen (...) es- según Octavio Paz- la imagen misma: no se puede decir con otras palabras". La imagen pues, "se explica a sí misma". Nada, "excepto ella, puede decir lo que quiere decir. Sentido e imagen son la misma cosa". Para el poeta mejicano, como para Y. Seferis, las operaciones lingüísticas quedan relajadas a un segundo plano, sólo sirven para expresar la idea poética y que surge desde dentro del ámbito de la actividad del inconsciente. Queda, pues, claro que un mismo término que han utilizado Jiménez y Seferis, el término "imagen poética", engloba diversas manifestaciones imaginativas¹⁴⁴⁸. Nosotros estamos de acuerdo con Ph. Wheelwright para el que "las discusiones acerca de la poesía se hacen artificialmente arduas si nuestro vocabulario crítico utiliza la palabra "imagen" para designar la más básica de las categorías poéticas"¹⁴⁴⁹.

Entiéndase, por tanto, que emplearemos el término "imagen poética" en el sentido modernista de Jiménez y Seferis, es decir, con un valor amplio y en este sentido general.

Sin embargo, será objeto central de nuestro estudio la imagen juanramoniana y seferiana como figura del lenguaje poético (que expresa alguna semejanza o analogía). Para nuestros fines, pues, "nos sobran los distingos tradicionales entre: imagen, metáfora, comparación o símil, que son puramente cuantitativos, basados en la mayor o menor intensidad de la trasposición"¹⁴⁵⁰.

Aunque en el terreno de la denominación de las imágenes, reina la más total anarquía, nosotros iremos a utilizar el nombre de "imagen poética" en un sentido general, que comprenda todas las figuras literarias que expresan alguna semejanza o analogía. Cabe añadir, pues, aquí que "la imagen" en cuanto "unidad tropológica más amplia, de la cual metáfora y

¹⁴⁴⁴ Se utiliza por algunos autores el nombre de "imagen literaria" en un sentido general, que comprende a todas las figuras literarias que expresan alguna semejanza o analogía. Nos referimos a las ideas de C. Bousoño, de D. Alonso, de S. Ullmann, de G. Antoine y de Brandenburg.

¹⁴⁴⁵ Véase BOUSOÑO, C. "La imagen tradicional, la imagen visionaria y la visión", capítulo VI de *Teoría de la expresión poética*, ya citada.

¹⁴⁴⁶ *Ibidem*, Cfr. también su *Teoría de la interpretación poética*, Madrid: Gredos, 1964, pp. 104-105 y ss.

¹⁴⁴⁷ Véase: ANTOINE, G., "Pour une méthode d'analyse stylistique des images", *Lange et Littérature, Actes du VIII Congrès de la F.I.L.L.M.*, París: Les Belles Lettres, 1961, pp. 151-164; CASTAGNINO, R.H., *Imágenes modernistas*, Buenos Aires: Nova, 1967, pp. 11-22 y ss; ELIADE, M., *Images et symboles. Essai su le symbolisme magique-religieux*, París: Gallimard, 1952.

¹⁴⁴⁸ Véase: PAZ, O., *El arco y la lira*, México: FCE, 1973, pp. 109-110.

¹⁴⁴⁹ Véase: *Metáfora y realidad*, op. cit., p. 68.

¹⁴⁵⁰ Véase BOUSOÑO, C., *Teoría de la interpretación poética*, Madrid: Gredos, 1964, p. 104.

símbolo son variedades especiales"¹⁴⁵¹ puede ser "de naturaleza visual, auditiva o puramente psicológica"; pero, "tan pronto como la imagen traspasa los límites de la descripción y se refiere a otra cosa o la sustituye, entra en el reino de la metáfora"¹⁴⁵².

Para Seferis, la función imaginativa está en la base de todo el idioma humano; los elementos imaginativos, entonces, cobran una decisiva importancia en el lenguaje literario y sobre todo en verso. Efectivamente todos los modernistas han rivalizado en exaltar el papel de la imagen en la poesía. Se le ha comparado con los objetos más diversos y se han utilizado variadísimas analogías para describir su naturaleza y sus funciones. Todos los modernistas, sin excepción, están de acuerdo en exaltar su significación. Veamos, en las líneas que siguen a título de ejemplo, algunos testimonios:

1. "[...] la imagen es la constante en toda la poesía y cada poema es en sí mismo una imagen"¹⁴⁵³ afirma C.P. Lewis, amigo de Seferis refiriéndose a H. Read, a E. Pound y al tema de la valoración de la poesía: de Ezra Pound es la tajante afirmación "We shuld always be prepared to judge a poet... by the force and originality of this images"¹⁴⁵⁴.
2. "It is better to present one image in a lifetime than to produce voluminous works"¹⁴⁵⁵.

Por su parte S. H. Burton escribe lo siguiente: "El metro y la metáfora van juntos, se pertenecen y nuestra definición de la poesía habrá de ser lo suficientemente general para abarcarlos a los dos y explicar su maridaje"¹⁴⁵⁶. Dado que los poemas *Espacio* y *El Zorzal* nos ofrecen dos ejemplos claros de esta afirmación podremos ver en seguida que en ambos el ritmo, el "metro" del verso libre y la metáfora van de verdad "juntos" con otros recursos estilísticos.

El mecanismo de la *asociación de las palabras* en un enunciado persiste tanto en la práctica modernista como en la práctica surrealista¹⁴⁵⁷. Por eso insiste Juan Ramón en el uso poético y no científico de las palabras: "En poesía, [pues] las palabras deben usarse como vehículos de la idea o el sentimiento con el sentido que ya tienen, y no debemos analizarlas cuando vayamos a emplearlas". El reino de la poesía es el reino de la imagen poética, es decir, "el silencio misterioso y expresivo"¹⁴⁵⁸.

Frente a la práctica modernista y simbolista de Jiménez y Seferis existe otra práctica, la aristotélica, que consiste en unir términos inconciliables, en la asociación de ideas derivada de una serie de operaciones.

¹⁴⁵¹ Véase SCHULMAN, I., *Símbolo y color en la obra de José Martí*, Madrid: Gredos, 1960, p. 23.

¹⁴⁵² *Ibidem*. Véase también: ULLMANN, S., *Language and style*, Oxford: Blackwell, 1964, pp. 12-26 y ss., ANTOINE, G., "Pour une méthode d'analyse stylistique des images" en *Actes VIII Congr. F.I.L. M.*, pp. 151-164; HORNSTEIN, L.H., "Analysis of imagery: a critique of literary method" en *PRULA, IV* (1952): 638-653.

¹⁴⁵³ Véase: DAY LUIS, C., *The poetic image*, London: Jonathan Cape, 1947, pp. 17. Cfr. también su *The Poet's way of knowledge*, Cambridge: Cambridge University Press, 1957, pp. 14-35 y ss.

¹⁴⁵⁴ Citado por C.P. L. Lewis en su *The poetic image, op. cit.*, p. 17.

¹⁴⁵⁵ Citado por C. P. Lewis, *Op. cit.*, p. 25.

¹⁴⁵⁶ Véase: Eastman, M., *The literary Mind in a Age of Science*, New York, 1931, p. 165.

¹⁴⁵⁷ Véase: FONAGY, I., "Le langage poétique: form et foction", en *Problems du langage*, París: Gallimard, 1966, pp. 72-113.

¹⁴⁵⁸ Véase: JIMÉNEZ, J.R., *Ideología II, op. cit.*, pp. 6-7.

A este respecto, el Estagirita- al distinguir entre "palabras compuestas" y "palabras dialectales"¹⁴⁵⁹ y destacando la importancia de los usos perfectos de la metáfora- escribe en su *Poética*:

"Por otra parte- observa- es importante servirse convenientemente de cada uno de los modelos, palabras compuestas, por ejemplo, o palabras dialectales; pero lo que con mucho es sobre todo importante es sobrevivir en el uso de las metáforas. Efectivamente, es la única cosa que no se puede aprender de otro y es una señal de dones poéticos congénitos, porque hacer bien las metáforas es percibir las relaciones de semejanzas"¹⁴⁶⁰.

En este mismo sentido, creo que apunta S. Ullman cuando, ensanchando el concepto de noción de imagen, escribe:

"[...] l' image au sens qui nous concerne ici peut être définie comme l' expression linguistique d' une analogie [...] or, on peut se demander si cette conception tres répandue n' est pas trop étroit, si l' on est justifiée á limiter le domaine de l' image á l' expression d' analogies. On sait qu' il existe deux types fondamenta de rapports: ceux qui sont fondés sur la ressemblance des deux termes et ceux qui reposent sur leur contiguité, leur coexistence dans le même contexte psychique"¹⁴⁶¹.

Ullman afirma que la metáfora y su forma explícita, la comparación, "relevent du premiere type, tandis que la métonymie" está basada sobre una asociación por contiguidad. Sin embargo, "la métonymie ne possède ni l' originalité ni la puissante expressive de la métaphore[...].

Según su opinión "la grande majorité des images sont d' inspiration métaphorique"¹⁴⁶². La misma idea expresó en su obra *Linguistics and Literary Theory* K.D. Vitti concluyendo que la metáfora, en particular, la imagen, en general, desempeñan un papel fundamental en todas las teorías modernas del lenguaje y la retórica. Y esto "se debe al hecho de que, entre las viejas figuras retóricas, la metáfora ha demostrado ser la más provechosa para su inclusión dentro de la nueva visión dinámica del lenguaje, propia de la poesía moderna"¹⁴⁶³.

Ya hemos dicho que "la lengua es por excelencia metafórica". Las lenguas poéticas de Jiménez y Seferis corporizan lo espiritual y espiritualizan lo corporal para recordar las palabras de A. Biese¹⁴⁶⁴. Sin embargo, surgen aquí unas preguntas claves acerca del status lingüístico de la "palabra" o "imagen poética" en Jiménez y Seferis, las siguientes: ¿Cuál es el efecto semántico de sus imágenes poéticas? Para responder podríamos partir de la siguiente idea de I. Richards que creemos que compartieron ambos poetas:

"[...] siempre se ha concedido excesiva importancia a las cualidades sensoriales de las imágenes. Lo que presta eficacia a una imagen no es tanto su condición de vivida como su

¹⁴⁵⁹ Véase: *Poética*, 22, 1459 (Trad. de P. Samaranch, Madrid: Aguilar, 1966, pp. 89-90); Cfr. también: DESSONS, G., *Introduction á l' analyse du poéme*, París: Bordas, 1991, p. 71.

¹⁴⁶⁰ *Ibidem*.

¹⁴⁶¹ Cfr. ULMANN, S., "L' image littéraire. Quelques questions de méthode", *Lange et littérature. Actes du VIIIe Congrès de la Fédération Internationale des Langues et Littératures Modernes*, Les Bolles Lettres, París, 1961, pp. 43-45.

¹⁴⁶² *Ibidem*.

¹⁴⁶³ Véase: VITTI, K.D. *Linguistics and Literary Theory*, New Jersey, 1969, trad. esp. de R. Sarmiento González, *Teoría literaria y Lingüística*, Madrid: Cátedra, 1975, p. 140.

¹⁴⁶⁴ Cfr. BIESE, A. *Philosophie des metaphorischen*, Berlín, 1983, p. 44.

carácter de acaecimiento mental relacionado peculiarmente con la sensación". Su eficacia se debe, pues, a que son "vestigio", "reliquia" y "representación" de la sensación"¹⁴⁶⁵.

Seferis concebía la imagen no como representación pictórica sino como "lo que presenta un complejo intelectual y emocional en un instante de tiempo" como una "unificación de ideas dispares"¹⁴⁶⁶. Aunque el credo poético de Jiménez y Seferis no es el *credo imaginista*, la idea de Pound de que la poesía debe traducir *exactamente* particularidades y no perderse en vagas generalidades, por muy sonoras que sean, le parecía muy justa, puesto que en sus textos teóricos ambos hablan de la exactitud que se requiere en las representaciones poéticas¹⁴⁶⁷. En su estudio sobre Dante, Seferis parece atenerse menos dogmáticamente al hincapié en la *Bildeichkeit*. La imaginación de Dante según Eliot y Seferis "es imaginación visual". Dante, según Seferis, es un alegorista que utiliza alegóricamente "imágenes visuales diáfanas"¹⁴⁶⁸. En cambio, la imaginación de Milton "es por desdicha", "imaginación auditiva". En todas las afirmaciones juanramonianas y seferianas, pues, el acento se pone más en la *particularidad* de la expresión poética y en la fusión de mundos reales e imaginativos (*analogía, metáfora, alegoría, mito, símbolo*, "unificación de ideas dispares") que en lo sensorial¹⁴⁶⁹. Ambos poetas creen que la imagen visual es una sensación o percepción que "representa" cosas del mundo de la vida (exterior e interior), es decir, una categoría de la razón poética que remite sobre todo a algo invisible, a algo "interior"¹⁴⁷⁰. En resumidas cuentas: las imágenes o "las palabras" poéticas pueden ser presentación al propio tiempo o pueden darse como descripciones o bien como metáforas. Pero pueden ser también *simbólicas*, vistas desde la perspectiva de la *selva oscura* o de la *soledad sonora* con los "ojos del alma", con los ojos del ciego Homero.

Para mostrar ciertas peculiaridades estilísticas de Juan Ramón Jiménez, utilizaré en las líneas que siguen el retrato de don Francisco Giner de los Ríos, del ejemplar fundador de la Institución libre de Enseñanza¹⁴⁷¹.

¹⁴⁶⁵ Véase: *Principles of Literary Criticism, op. cit.*, esp. cap. XVI, "The analysis of a poem", p. 187.

¹⁴⁶⁶ Véase: POUND, E., *Make it New*, Yale University Press, 1935, pp. 335-336; Cfr. también: LEWIS, C.D., *The poetic image, op. cit.*, pp. 25-26.

¹⁴⁶⁷ Véase al respecto: SEFERIS, Y., "Monólogo sobre la poesía" en *Diálogo sobre la poesía, op. cit.*, p. 78; JIMÉNEZ, J.R., *Ideología II*, pp. 36-37, 80; DOMÍNGUEZ REY, A., "Hacia una poética juanramoniana", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 376-378 (1981): 547-556; Cfr. también: POUND, E., *ABC of Reading*. New York, 1960, pp. 18 y ss; *Literary Essays of Ezra Pound*. Edited by T.S. Eliot. New York, 1954, pp. 12-35 y ss; DAVIE, D., *Ezra Pound: Poet as Sculptor*. New York, 1964.

¹⁴⁶⁸ Véase: SEFERIS, Y., *Domikés, op. cit.*, Vol II, pp. 249-282; ELIOT, T.S., "Dante" en *Selected Essays, op. cit.*, pp. 237-277; "What Dante means to me" en *To Criticise the critic and Other Writing, op. cit.*, pp. 125-135; VAYENAS, N., *O piittis ke o joventis, op. cit.*, pp. 83. 97 y ss.

¹⁴⁶⁹ Véase: JIMÉNEZ, J.R., *Ideología II, op.cit.*, p. 35; NIKOLAN, N.A., *Mytología Seferi, op. cit.*, pp. 13 y ss.; CAPRIKARKA, C., *Love and symbolic Journey, op. cit.*, pp. 350-360 y ss; GULLON, R., "Símbolos en la poesía de Juan Ramón", *La Torre*, año V, núms. 19-20 (1957): 211-244.

¹⁴⁷⁰ BOUSOÑO, C., *Teoría de la expresión poética, op. cit.*, pp. 83-86 y ss; *Superrealismo poético y simbolización, op. cit.*, pp. 243-244 y 344-347; Cfr. también: WELLEK, R., *Conceptos de crítica literaria*, Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1968

¹⁴⁷¹ Véase al respecto: GÓMEZ TRUEBA, T., *Estabas líricas..., op. cit.*, pp. 43-120; DOMÍNGUEZ SÍO, M.J., *La institución libre de Enseñanza y Juan Ramón Jiménez*. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense, 1991, pp. 12-25,30-45 y ss.

El retrato lírico del *Andaluz de fuego* "nos ofrece simbólicamente una lúcida interpretación del personaje". Comienza "con una imagen, seguida en fulgurante encadenamiento por otras"¹⁴⁷². Leemos:

"Iba y venía como un fuego con viento. Y se erguía, silbante víbora de luz, y se derramaba y se prendía, chispeante enredadera de ascuas, y se abalanzaba, leonzuelo relampagueante y se encauzaba, reguero puro de oro; y a parecen sin unión visible aquí y allá, por todas partes, delgado, aéreo, inasequible, con la elasticidad libre de la diabólica llama..."¹⁴⁷³.

Observamos que las metáforas *víbora de luz*, *enredadera de ascuas*, *leonzuelo relampagueante*, *luz fundente incendio agudo* sirven al poeta para "dibujar" estéticamente "el modelo kraunsista de hombre, en marcha hacia la perfección"¹⁴⁷⁴. Ricardo Gullón, en su interpretación del texto poético, dice: "Las metáforas o las locuciones empleadas con significación de tales son utilizadas con prodigalidad para extraer de ellas el máximo de eficacia. La acumulación cuando es significativa sirve para desvelar en sus múltiples facetas lo esencial de la figura"¹⁴⁷⁵. Pues "si vemos de cerca la variedad de imágenes desplegada por el poeta hallaremos que nada se repite, ni emerge gratuita o fortuitamente"¹⁴⁷⁶. Cinco de seis imágenes para Gullón, o metáforas para nosotros, aluden al fuego, brasa o luz o ambas cosas a la vez:

Fuego con viento
 Víbora de luz
 Enredadera de ascuas
 Leonzuelo relampagueante
 E incendio agudo.

Teniendo en cuenta las estructuras y la variedad de estas imágenes-metáforas podríamos decir que Middleton Murry lleva razón (entendiendo el "simil" y la "metáfora" como asociados a la "clasificación formal" de la retórica) cuando nos aconseja utilizar la voz "imagen" como término que comprenda a ambos advirtiéndonos que debemos "rechazar resueltamente de nuestro pensamiento la idea de que la imagen sea exclusiva o aun predominantemente visual"¹⁴⁷⁷. Las imágenes poéticas de Jiménez y de Seferis, no cabe duda, son visuales; pero son también auditivas y algunas veces totalmente psicológicas. En poetas tan afines y tan distintos como Eliot, Pound, Jiménez y Seferis podemos ver que el ambiente (un sistema de "propiedades") es a menudo una metáfora o un símbolo: *la luz del sol*, *el mar embravecido*, o las cosas humanas que *colean como peces*. Esto se nota en la mayoría de los

¹⁴⁷² Véase: JIMÉNEZ, J.R., *Salvador Giner de los Ríos: Un Andaluz de fuego*, op. cit., pp. 29.

¹⁴⁷³ Op. cit., p. 47.

¹⁴⁷⁴ Op. cit., pp. 15-20 y ss.

¹⁴⁷⁵ Véase: GULLÓN, R., *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez*, op. cit., pp. 219-220.

¹⁴⁷⁶ *Ibidem*.

¹⁴⁷⁷ Véase: MURRY, M. y "Metaphor" en *Countries of the Mind*, 2ª serie, London, 1941, pp. 1-16; según R. Wellex y A. Warren (ob.cit., p. 320) "la palabra "imagen" significa una reproducción mental, un recuerdo de una vivencia pasada, sensorial o perceptiva, pero no forzosamente visual".

poemas seferianos y juanramonianos¹⁴⁷⁸. Veámoslo en el primer poema del *Diario de a bordo, III*:

Estás viendo la luz del sol como decían los antiguos.
Yo que creía, sin embargo, llevar tantos años viéndola
Mientras paseaba entre montañas y mares
Mientras me encontraba con gentes vestidas de armadura;
Que extraño, no advertí estar sólo viendo su voz.
Era la sangre la que los forzaba a hablar, el cordero
Que yo degollaba y ponía a sus pies,
Pero la luz aquella no era un tapiz rojo

.....
lo que me contaron: piel y seda

Que extraño, estoy viendo aquí la luz del sol: la red de oro
Donde los objetos colean como peces
Que un ángel va volando
A la vez que las redes de los pescadores.

(Y.S., P.C., p. 191).

No cabe duda de que Seferis entiende que la poesía como un lenguaje *económicamente ideal* que opera sobre el destinatario/lector pluridimensionalmente, de modo análogo a la comunicación pictórica; es decir, como un lenguaje que encuentra, precisamente en sus manifestaciones imaginativas un vehículo principalizado de canalización¹⁴⁷⁹. Según Hernández Vista, considerada la lengua "bajo el imperio de esta economía compleja, alcanza productividad plena, que se manifiesta en el repertorio abierto e ilimitado de "figuras", constituidas por los "grupos de pulsación", a las que designamos en nuestra estilística con el nombre de "convergencias"¹⁴⁸⁰. Ocurre así que, si la lengua desaprovecha la inmensa mayoría de las combinaciones posibles, al ser considerada linealmente, en su fase final y complexiva, puede aprovecharlas todas, sin por otra parte sobrecargar la memoria...". Pensamos, en efecto, que la acción potenciadora de la imagen seferiana y juanramoniana y su función poética viene a ejercitarse de un modo complexivo, pluridimensionalmente resumiendo y sensibilizando el resto de la comunicación poética¹⁴⁸¹, pero sintetizándolo en varias notas o rasgos que nos permiten captar plenamente lo comunicado sin sobrecargar.

A este respecto escribe H. Hempel: "la metáfora es plurivalente *dans son* principe et dans ses effects"¹⁴⁸².

¹⁴⁷⁸ Véase al respecto: ZARDOYA, C. "La técnica metafórica española contemporánea. Juan Ramón Jiménez", *art. cit.*, pp. 363-269; CARDWEL, R.A., "Espejo y sueño: la práctica simbolista en España", *art. cit.*, pp. 19-33; JUHASZ, S., *Metaphor and the poetry of Williams, Pound and Stevens*, Lewisburg: Bucknell University Press, 1974, pp. 75 y ss.

¹⁴⁷⁹ *Diálogo sobre la poesía, op. cit.*, pp. 74 y ss: "...Sin embargo la poesía no ha cambiado sus fines. Continua siempre persiguiendo la canalización de la sensación poética en sus lectores, con los medios más eficaces de que dispone el poeta mientras vive".

¹⁴⁸⁰ Cfr. VISTA, H., "Sobre la linealidad..." en *Problemas y principios del estructuralismo lingüístico*, Madrid: C.S.I.C., 1967, p. 286.

¹⁴⁸¹ Véase al respecto: SEFERIS, YL, *Diálogo sobre la poesía, op. cit.*, pp. 63,78,86 -87, 164.

¹⁴⁸² Véase: HEMPEL, H., "Essence et origine de la métaphore", *Essais de philologie moderne*. Comm. An Cong. Int. de Philol. Mod. de Liège, Paris, Les Belles Lettres, 1953, pp. 33 y ss.

En el poema *Ayanapa, I* la imagen poética de la *sangre* y de la *luz* es una estructura *semántica profunda* compuesta de dos planos: uno expreso y manifiesto (estás viendo.... los antiguos), otro latente y profundo [qué extraño..... pescadores]. Este fondo latente o expresión reemplazada por la imagen, es *difuso* al par que *móvil*, lo que está en relación con el hecho de que *una imagen precisa su significación por sus vincindades en el contexto*, y además, que la expresión que reemplaza, su fondo latente, puede ser uno sólo sino muchos al mismo tiempo, y que su fondo latente es *móvil*¹⁴⁸³. Toda imagen poética- afirma Barthes- "Ser polisémica; implica, subyacente a sus significantes, una "cadena flotante" de significados, entre los cuales el lector puede elegir algunos e ignorar otros"¹⁴⁸⁴.

Estamos, en suma, ante el fenómeno de una *plurivalencia* o polisemia (*polisimía* en neogriego) de la imagen poética, consistente, como ya hemos indicado, en la superposición o coexistencia de varios niveles que enriquecen extraordinariamente su significación. Una muestra bien elocuente de lo que decimos la tenemos, por ejemplo, en la imagen con que Juan Ramón nos presenta a la mujer morena y alegre¹⁴⁸⁵. Con la primera lectura se nota la intención del poeta de emplear una serie de metáforas para designar *la mujer morena y alegre*:

¡Carne de música, rosal de sangre loca,
sol con estrellas, manzana matutina
pon en mi boca las rosas de tu boca
tu boca de sol y coralina!

¡Ábrete toda como una dulce fruta,
llena de rizos al pino de tu palma,
pon, africana, sobre mi amarga ruta,
la sombra fresca del pozo de tu alma!

Mi hogar espera la luz de tu tesoro
Carne de bronce, de seda y de topacio;
¡dórame todo con tu esplendor de oro,
mujer abierta lo mismo que un palacio!

Luz, pandereta, cristal en flor, Granada
Agua de azul, mariposa florecida,
¡quita con una sonora carcajada
las flores secas del libro de mi vida!

.....

Agua, amapola, rosal de sangre loca
Vida de música, gitana cristalina
¡dale a mi boca la fruta de tu boca

¹⁴⁸³ Cfr. GONZÁLEZ VÁZQUEZ, J., *Estudio sobre la imagen poética, op. cit.*, p. 45.

¹⁴⁸⁴ Véase: BARTHES, R., "Rhétorique de l'image", *Recherches sémiologiques, Communications* num. 4 (1964), trad. esp. recogido en *La Semiología*, Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, 1970, p. 131.

¹⁴⁸⁵ Véase: VÁZQUEZ MEDEL, M.A., *Análisis estilístico-textual de las "Baladas de primavera"*. Memoria de Licenciatura realizada en el Departamento de Literatura Española de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Sevilla, 1881, pp. 11-26 y ss; REY DE LA ROZA, E., *La mujer, símbolo y realidad en la poesía de Juan Ramón Jiménez*. Tesis presentada en University of California, Davis, 1979, pp. 18-25 y 408-419. DOMÍNGUEZ SIO, M.J., "La imagen de la mujer en la literatura", *art. cit.*, pp. 208-218.

tu boca roja de sol y coralina!

(A. P. de J.B., pp. 178-179).

La balada entera está constituida por una serie de metáforas encadenadas; la mujer morena y alegre, la mujer andaluza (Preciosa en *La Gitanilla* de Miguel de Cervantes) es evocada a través de una secuencia de imágenes poéticas que se suceden en cascada en el primer bloque de los dos primeros versos y se prolonga hasta el final del poema en el verso 22. La mujer morena y alegre es designada con los siguientes nombres: *carne, rosal, sol, manzana, africana, luz, pandereta, cristal, granada, agua, mariposa, amapola, vida, gitana*. La balada nos ofrece, pues, una oportunidad única de explicar el funcionamiento de la imagen metafórica y del símil a nivel estrictamente lingüístico y no sólo a nivel puramente descriptivo. Todo lo que nos interesa es respecto a la siguiente pregunta: ¿Qué es lo que ocurre lingüísticamente con estas metáforas encadenadas en particular y con la imagen metafórica en general? Conforme a la descripción que hizo S. Ullman¹⁴⁸⁶ y según su propia terminología, el *tenor* u objeto de admiración del que el Andaluz Universal habla es la mujer morena y alegre, el mito eterno de Andalucía. La presencia del *tenor* es, pues, insoslayable: de una forma u otra el tenor tiene que estar en el plano del significante para que el vehículo de la imagen sea posible. El tenor u objeto de que Juan Ramón Jiménez habla, aquí la mujer morena y alegre, es identificado con toda una serie de objetos diferentes - *carne, rosal, sol, manzana, africana, luz, pandereta, cristal, granada, agua, mariposa, amapola, vida, gitana*- que son vehículo de la comparación y cuyos rasgos comunes constituyen el *ground* o base de la imagen. *Mujer/rosal* por ejemplo, se oponen por pertenecer a dos campos semánticos diferentes: *humano/planta*; pero en este texto o unidad de significación que es la balada de Juan Ramón esa oposición se neutraliza y permanece lo común ¿Qué es, pues, lo que objetivamente hay de común entre ellos? Sin duda alguna, la verticalidad dinámica, la erección representativa en el archilexema *carne, rosal, sol, manzana, africana, ..., etc.* Pero es el propio poeta quien descubre intuitivamente las semejanzas y nos las hace aceptar con la eficacia de su arte, de su estilo. Pues, salvo el invariante semántico de verticalidad o erección, nada más hay en común: es el poeta en cuanto ser ejecutivo quien inventa las semejanzas y las hace eficaces y que se sientan. Una vez establecida la identidad entre la mujer morena y los demás objetos designados, se produce una mutua transferencia de sus cualidades características: cada archilexema, portador de la base (del *ground*) o elemento semántico común observado por el poeta, es permutable por los otros. Pero añade algo. ¿Qué? El campo asociativo de cada uno de los diversos contextos; por eso, al establecer que mujer es igual a palacio, la mujer se vuelve por vía de asociación en algo extrañamente aristocrático, perfilado y majestuoso; al establecer que mujer es igual al sol con estrellas, en extrañamente dinámico, espiritual, vital y misterioso; al establecer que mujer es igual a gitana cristalina, en erótico, voluptuoso, ..., etc. Todos estos objetos asumen los rasgos característicos de la mujer morena y alegre, a la cual, a su vez, son transferidos los de éstos.

Como vemos, subyace aquí toda una teoría lingüística estructural sobre la metáfora apuntada ya con anterioridad por T. Pavel, H. Vista y otros escritores¹⁴⁸⁷. En efecto, estos autores, han explicado la base (el *ground*) como "los rasgos comunes" de índole semántica entre el tenor y el vehículo¹⁴⁸⁸. En resumidas cuentas: en una metáfora según estos autores lo que cuenta para establecerla son *los rasgos comunes entre dos palabras situadas en una*

¹⁴⁸⁶ Véase: ULMANN, S., *Lenguaje y estilo* (trad. esp. de *Language and Style*, Oxford: Blackwell, 1964), Madrid: Aguilar, 1968, p. 218.

¹⁴⁸⁷ Véase: PAVEL, T., "Notes pour une description structurale de la métaphore poétique". *Cahiers de linguistique théorique et appliquée*, I (1962): 185-207; HERNÁNDEZ VISTA, E., "Gerardo Diego: el ciprés de Silos. (Estudio estilístico estructural)", *Prohemio*, I, 1, (1970): 19-47.

¹⁴⁸⁸ PAVEL, T., *Ibidem*.

determinada unidad de significación; rasgos comunes que, por otra parte, descubrió "arbitrariamente" el poeta de Moguer; y el vehículo se convierte en representante de esos rasgos. Sin embargo, "hay que confesar que la semántica actual no dispone aún de un medio preciso para describir este fenómeno, que sería más bien una asimilación de sentidos, mejor que una sustitución"¹⁴⁸⁹. Nosotros estamos de acuerdo con T. Todorov,¹⁴⁹⁰ que habla de asimilación y de sustitución como Ortega. Coincidimos con él en el hecho de desestimar la noción de sustitución y creemos que es más acertado hablar de *sincretismo semántico*¹⁴⁹¹ -incluyendo en esta categoría el valor connotativo que adquiere el sentido denotativo- que hablar de asimilación, puesto que no entendemos que haya una asimilación como tal, sino más bien una *connotación o convivencia* de los sentidos *figurado* y literal de la imagen juanramoniana. Lo que, ocurre pues es que la imagen metafórica no es sino un fenómeno de neutralización semántica en el eje (o nivel sintagmático), donde se convierten en inesperados sinónimos al conjuro de la caprichosa magia del poeta unidades léxicas insospechables, al quedar situadas en el mismo contexto, mientras subsiste la oposición en el eje paradigmático. El poema *Ayanapa I* y *La Balada de la mujer morena y alegre* nos ofrecen la posibilidad de concluir -repetiendo la idea de P. Guiraud que el objetivo de la gran poesía "es no tanto el comunicarnos unas ideas como el hacernos partícipes de un estado efectivo"; la poesía, pues, "no intenta transmitirnos un hecho sino producirnos *una emoción*, no representarnos la forma abstracta de las cosas, sino hacérsola sentir e imaginar"¹⁴⁹².

Los poemas de J.R. Jiménez y de Y. Seferis son predominantemente simbólicos: imágenes y símbolos son los medios a que acuden ambos con preferencia para expresar sus sentimientos, intuiciones y emociones. Como la imagen, el símbolo ha dado nombre al movimiento literario específico del *simbolismo francés*. El símbolo al igual que "la imagen" sigue desde los tiempos antiguos presentándose en contextos muy distintos y empleándose para fines muy diferentes. El símbolo aparece en todo el ámbito epistemológico (se utiliza como término en lógica, en las ciencias exactas- matemáticas, física- en semántica y semiótica) y tiene una larga historia en el mundo de la teología y psicología¹⁴⁹³. Según nuestra opinión, no es posible aislar el análisis de los símbolos juanramonianos y seferianos del estudio de las imágenes de sus poemas puesto que ambos utilizan frecuentemente las imágenes como símbolos o con función simbólica¹⁴⁹⁴. Los dos autores creen que las ideas pueden expresarse directamente pero no ocurre-dicen- lo mismo con las emociones. "De cualquier manera- escribe Seferis- "la poesía es la más alta forma de uso emotivo de la lengua" y es posible que el poeta no tenga otra virtud, pero no puede ser poeta si no es un gran

¹⁴⁸⁹ Véase: TODOROV, T., *Litterature et signification*, París: Larousse, 1967, trad. española *Literatura y significación*, op. cit., Barcelona: Planeta, 1971, p. 221.

¹⁴⁹⁰ TODOROV, T., *Ibidem*.

¹⁴⁹¹ *Ibidem*. Véase también: BOBES NAVES, M.C., *La semiótica como teoría lingüística*, Madrid, Gredos, 1973, pp. 40 y ss; PAVEL, T, *Op. cit.*, pp. 185-207.

¹⁴⁹² Véase: GUIRAUD, P., "Pour une sémiologie de l'expression poétique". *Langue et Littérature, Actes du VIII Congrès de la F.I.L.L. M*, París, 1961, p. 126. En relación con esta última afirmación de Guiraud -y partiendo de las ideas poéticas de Jiménez y Seferis,- intentaremos demostrar que sus imágenes y metáforas poéticas son expresiones tanto de las estructuras psíquicas universales como de las personales. A este respecto véase también los siguientes estudios de G. Bachelard, C. Joung, M. Eliade y P. Ricoeur: a) *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, París, 1943 y Poétique de la Réviere, París, 1960; b) *L'homme et ses symbols*, París, 1964; c) *Traité d'histoire des religions*, París, 1968; d) *Le conflict des interprétations*, París, 1969.

¹⁴⁹³ Véase: BOUSOÑO, C., *El irracionalismo poético*, Madrid: Gredos, 1977, pp. 233-404 y *Superrealismo poético y simboiización*, Madrid: Gredos, 1979, pp. 71 y ss; FOSS, M., *Symbol and metaphor*, Lincoln: University of Nebraska Press, 1966, pp. 9-23 y ss; CAZAMIAN, L, *Symbolisme et poésie*, Neuchâtel: La Backoniere, 1947, pp. 14-27 y ss.

¹⁴⁹⁴ Véase al respecto: SANTOS ESCUDERO, C., *Símbolos y Dios en el último Juan Ramón Jiménez*, op. cit., pp. 12-30 y ss; GULLÓN, R., "Símbolos en la poesía de Juan Ramón", *La Torre*, V, 19-20 (1957): 211-244; CAPRI-KARKA, C., *Love and the symbolic journey...*, op. cit., pp. 18 y ss; VAYENAS, N., *Opiitis ke o jorevitis*, op. cit., pp. 256-277, 257, 258, 271-272 y ss.

artífice de esa lengua [...]”¹⁴⁹⁵. Entonces, si es posible captar las ideas de un ensayo científico y ordenarlas, las emociones y los sentimientos en cambio nos dominan con su connatural tumulto "Juguete de la emoción" decían los folletinistas para describir como Seferis ciertos estados de ánimo. "La gran cuestión, [pues], es que no podemos pedir a la poesía lo que no puede darnos, es decir, utilizar su lengua como la utiliza la lengua analítica"; porque la poesía desde la época de Longino "no conduce a los discípulos a la persuasión sino a los seres prodigiosos al éxtasis"¹⁴⁹⁶. Y para aceptar como lectores "ese éxtasis es preciso que nos acerquemos puros a la poesía abandonando las costumbres, profundamente enraizadas en nuestro interior, del pensamiento analítico y de la expresión analítica que alimentamos, so pena de muerte, desde nuestros años infantiles hasta el fin de nuestra vida"¹⁴⁹⁷. Porque, así el uso "emocionado" y simbólico de la lengua es el más antiguo, "el que se pierde en los días de la creación, es también más inconsciente, más "rechazado" que el otro uso, el lógico"¹⁴⁹⁸. Citando a Platón, el poeta neogriego señala: "Es característico el hecho de que Platón que hizo ascender este último uso hasta su más alto rendimiento y lo purificó perfectamente de la tierra que arrastraba el río de la tradición antigua, dijese que la poesía es el "tercer elemento" de la verdad y el poeta el "creador de ídolos", a quien, después, expulsaría de su ciudad"¹⁴⁹⁹. Comentando la metáfora que utilizó el filósofo griego para demostrar que los poemas desnudados "de la música y de los colores, quedan como los rostros abandonados por la flor de su juventud". Dirá:

1. Que "este tono es *emotivo* y las palabras verdaderas".
2. Que "la música y los colores son la carne misma de los poemas, un cuerpo creado por la lengua pre-lógica, y abolirlo significa matar el arte"¹⁵⁰⁰. Sin embargo, "cuantos buscan en la poesía la lógica diaria son quienes tienen esos rostros arrugados"¹⁵⁰¹. Pero partimos del símbolo y de la "metáfora".

En el siguiente apartado queremos plantear este aspecto, al partir de la idea de que el desvelamiento del símbolo poético (como estructura de doble sentido) nos proporciona las claves para comprender los textos literarios.

¹⁴⁹⁵ Véase: *Diálogo sobre la poesía, op. cit.*, p. 82.

¹⁴⁹⁶ SEFERIS, Y, *Diálogo sobre la poesía, op. cit.*, p. 83 donde el poeta neogriego cita la opinión de Longino.

¹⁴⁹⁷ *Ibidem.*

¹⁴⁹⁸ *Ibidem.*

¹⁴⁹⁹ *Ibidem.* Cfr. también: PLATÓN, *República, op. cit.*, 601 b.

¹⁵⁰⁰ *Ibidem.*

¹⁵⁰¹ *Ibidem.*

2.- La poesía moderna entre el símbolo, el mito y la metáfora.

En la poesía española y neogriega del siglo XX pocos poetas utilizaron el símbolo de modo tan diverso y continuado como J.R. Jiménez y Y. Seferis. Y esa continuidad es indicio de constante vinculación a lo entrañable e imaginativo. Cuanto en el alma poética vibra al contacto con la realidad del mundo de la vida, le inspira; sus poemas arrancan de un sentimiento y emoción y para transmitirlo se sirven del símbolo¹⁵⁰².

La noción del símbolo manejada por diversos autores establece que algo -un objeto sensible, una idea, una intuición- representa otra cosa. En el *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* de André Lalande, leemos: "Símbolo: a.- Lo que representa otra cosa en virtud de una correspondencia analógica". J. Lemaître es más explicativo: "Un símbolo- dice- es una comparación de la que solamente se nos da el segundo término, un sistema de metáforas continuadas"¹⁵⁰³.

Ya conocemos que en el ámbito de las sociedades arcaicas del Mediterráneo todos los símbolos tenían un carácter religioso (y por eso se une esta noción a la de "hierofanía"). En la mitología clásica griega las hierofanías (un árbol, una piedra, una fuente consagrada) revelan, según M. Eliade, la paradójica coincidencia de lo sagrado y lo profano, del ser y del no-ser, de lo absoluto y lo relativo.¹⁵⁰⁴ El hombre en la época de Homero vivía su relación con las hierofanías como símbolos de lo sacro: "El símbolo- señala M. Eliade- no es importante solamente porque prolonga una hierofanía, o porque la sustituye: lo es porque puede continuar el proceso de hierofanización y, sobre todo, porque, en ocasiones, él mismo es una hierofanía, es decir, porque revela una realidad sagrada o cosmológica que ninguna otra "manifestación" es capaz de revelar"¹⁵⁰⁵.

El símbolo en *La Estación Total* y en *Animal de Fondo* es vivido con una plenitud máxima dado su carácter religioso, por su poder de hacer presente una fuerza sagrada. Entre el símbolo, pues, y cualquier manifestación hierofánica existe una indisoluble solidaridad¹⁵⁰⁶:

Renaceré yo piedra
Renaceré yo viento
Renaceré yo ola

¹⁵⁰² Véase: ULIBARRI, S.R., *El mundo poético de Juan Ramón*, op. cit., pp. 250-270; DORRE, B.M., *El simbolismo de la luz en la poesía de Juan Ramón Jiménez* (Alma, esencia, círculo, eternidad, Dios). Tesis en Microfilms, presentada en la Universidad de California, David. Ann Arbor, Michigan University International, 1987, pp. 14-33 y 180-195; VAYENAS, N., op. cit., pp. 71-72 y ss; AVYERIS, M., "I píisi tu Seferi", en *Yaton Seferi*, op. cit., pp. 35 y ss.

¹⁵⁰³ Véase: LALANDE, A., *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, París: P.V.F., 9ª ed., pp. 1080-1081 (trad. española: *Vocabulario técnico y crítico de la filosofía*; Buenos Aires: El Ateneo, 1967, p. 940); LEMAÎTRE, J., *Les Contemporains*, Vol. IV, París, 1964, p. 70

¹⁵⁰⁴ Véase los siguientes estudios de M. Eliade: a) *Mitos, sueños y misterios*. Buenos Aires: Comp. Gral. Fabril Editora, 1961, p. 152; b) *Das Heilige und das Profane- Vom Wesen des Religiösen*. Hamburg: Rowoht, 1957, p. 8 y c) *Traité d'Historie des Religions*, París: Payot, 1970, p. 12.

¹⁵⁰⁵ Cfr. *Traité d'Historie des Religions*, op. cit., pp. 374-375

¹⁵⁰⁶ Véase al respecto: SANTOS-ESCUADERO, C., *Símbolos y Dios en el último Juan Ramón Jiménez*, op. cit., pp. 540-560; OLMO ITTURRIANTE, A. DEL, *La estación total de Juan Ramón Jiménez*, op. cit., pp. 208-219; SOBRINO PORTO, L., *Animal del fondo" y el mito de Narciso*, Brasil, Río de Janeiro: Escola Tripografica Río, 1963, pp. 8-20 y ss; NEDERMANN, E., "Juan Ramón Jiménez: sus vivencias y tendencias simbolistas", en *El Simbolismo*, ed. de J.D. Jiménez, Madrid: Taurus, 1979, pp. 160-168; SÁNCHEZ TRIGUEROS, A., "Noticia de una investigación sobre *Animal de fondo*" en *Juan Ramón Jiménez. Poesía total y obra en marcha*, op. cit., pp. 315-330; SERRANO Y SANZ, E., "Hierofanía solar en la obra poética de Juan Ramón Jiménez", en *Actas...*, op. cit., pp. 537-543.

Renaceré yo fuego

 Renaceré yo hombre
 Y aún te amaré mujer a ti

(A.P. de J.B., p. 348).

Con Serrana, Sanz y M. Eliade pues, podríamos hablar de las "hierofanías" juanramonianas asumiendo su potencialidad simbólica, y de los símbolos como prolongaciones de ellas. Pero siempre se trata de realidades que manifiestan lo sagrado, ajenas por completo a cualquier representación de valores profanos¹⁵⁰⁷:

Enseña a dios a ser tú.
 Sé solo siempre con todos,
 Con todo, que puedes serlo.

Si sigues tu voluntad
 Un día podrás reinarte
 Solo en medio de tu mundo.

Solo y contigo, más grande,
 Más solo que dios que un día
 Creíste dios cuando niño.

(A.P. de J.B., pp. 47-48).

De nuevo se expresa aquí "la idea de *dios* como último eslabón del eterno sucederse de *yoes* que es el poeta", se trata, claro es, "de un dios del tamaño del *yo último*"¹⁵⁰⁸.

En poemas como *La estación total* y *El Zorzal* lo sagrado se distingue *ontológicamente* de todo lo que pertenece a la esfera de lo profano.¹⁵⁰⁹ Ambas entidades mantienen, según observa M. Eliade, diferencias cualitativas insalvables. Sin embargo, para que lo sagrado exista para nosotros (los lectores de la poesía juanramoniana y seferiana) es necesario que se manifieste en el mundo de la vida, en lo profano. Esta es la misteriosa paradoja en la que se asienta la dialéctica de lo sagrado en las poesías aquí interpretadas. Aunque dicha paradoja no agota el movimiento dialéctico, en el que hay que incluir el excedente significativo que aparece al constatar cómo, por el sólo hecho de mostrarse lo sagrado, se esconde, se hace críptico¹⁵¹⁰. En este acto esencial de mostrarse y ocultarse se asienta el movimiento dialéctico de la razón poética:

"Los ángeles son blancos, radiantes
 al rojo vivo, los ojos se consumen
 cuando se miran de frente,
 el único modo es volverse roca cuando
 se busca su compañía
 y si se busca el milagro hay que

¹⁵⁰⁷ Véase: SERRANO Y SANZ, E., *Ibidem*; ELIADE, M., *Traité d'Historie des Religions*, op. cit., pp. 374-376.

¹⁵⁰⁸ Cfr. JIMÉNEZ, J.R., *Antología poética*, Edición de Javier Blasco, op. cit., pp. 293-348.

¹⁵⁰⁹ Cfr. OLMO ITTURIANTE, A. DEL, *La Estación Total...*, op. cit., pp. 26-40 y 54-63; VAYENAS, N., *O Piitís ke o jovevtis*, op. cit., pp. 248 y ss.

¹⁵¹⁰ Cfr. ELIADE, M., *Traité d'Historie des Religions*, op. cit., pp. 370-378 y ss.

sembrar la sangre a los cuatro vientos
 porque el milagro no está en ninguna
 parte: circula por las venas del hombre"

(Y.S. / P.C., p. 154).

Pues bien, el símbolo en la poesía seferiana constituye una prolongación de la dialéctica de lo sagrado y mítico, al transformar unas entidades en otras, entidades que se muestran como algo distinto a la experiencia profana, como sistema que anula los límites concretos de la realidad del mundo de la vida, poseyendo de este modo un carácter trascendente¹⁵¹¹:

"*Luz angelical y negra*,
 risa del oleaje en los caminos de la mar,
 risa con llanto,
 el anciano suplicante te contempla
 presto a franquear los umbrales invisibles,
 reflejada en su propia sangre
 que engendró a Etescles y Polinices.
 Día angelical y negro,
 El gusto acre de la mujer que envenena
 Al prisionero.
 Surge de las olas, rama jugosa recamada
 De gotas.
 Canta, pequeña Antígona, canta, canta,...
 No te hablo del pasado, hablo de amor:
 Adereza tu cabello con las espinas
 Del sol,
 Muchacha taciturna.
 El corazón de Escorpio ha declinado, el tirano que habita en el hombre
 Ha huido
 Y en todas las hijas del mar, Nereidas, Greas
 Acuden al destello de Anadiomene:
Mañana, amará quien nunca amó,
 A plena luz.

(Y.S., P.C., pp. 187-188).

Resulta claro que es la naturaleza de lo sacro y lo trascendente la que invita a los grandes poetas como Jiménez y Seferis a expresarse en términos simbólicos (*Luz angélica y negra, pequeña Antígona, corazón de Escorpio, hijas del mar, Anadiomene, etc...*) que apuntan *más allá* de sí mismos.

¹⁵¹¹ Véase: CAPRI-KARKA, C., *Love and the symbolic Journey...*, op. cit., pp. 330 y ss; BEATON, R., *George Seferis*, op. cit., p. 39 y ss.

¿Pero cuál es esta naturaleza de lo sagrado que subyace en la base de los símbolos poéticos?

Para ambos poetas lo sagrado es el modo de ser auténtico de las cosas, es decir, una forma ideal separada del mundo de los fenómenos, y a la que sólo se accede mediante una ruptura de nivel que permite trascender el orden del mundo de la vida. Por esta razón en los poetas místicos y en Jiménez la expresión poética de lo sacro es casi siempre simbólica: está siempre más allá, nos sustrae de nuestra realidad y circunstancia humana para revelarnos la existencia de un mundo trascendente¹⁵¹²:

"Está la tarde limpia como
la eternidad.
La eternidad es sólo
Lo que sigue, lo igual; y comunica
Por armonía y luz con lo terreno.

Entramos y salimos sonriendo,
Llenos los ojos de totalidad,
De la tarde a la eternidad, alegres
De lo uno y lo otro. Y de seguir,
De entrar y de seguir.
Y de salir...

(A.P. de J.B., p. 339).

Gracias al descubrimiento de lo eterno y lo sacro el receptor del mensaje poético se da cuenta de que existen realidades más poderosas y significativas que las realidades de su vida diaria (y por tanto, realidades necesarias- desde un punto de vista ontológico- frente a la contingencia de su propia existencia). Mediante la poesía se hace consciente de la precariedad de su condición, de la *incertidumbre* de su *destino*, de su finitud¹⁵¹³.

Entiende así mejor lo que tiene porque es consciente de lo que le faltaba:

"(Y en la frontera de las dos verdades
exaltando su última verdad, el chopo de oro contra el pino verde
síntesis del destino fiel, nos dice,
que bello al ir a ser es haber sido").

(A.P. de J.B., p. 34).

¹⁵¹² Véase al respecto: ZAMORA, C., "El Dios deseado y desante de Juan Ramón Jiménez", en *Poesía española contemporánea, op. cit.*, pp. 217-240; WILCOX, J.C., "Otra lectura de Espacio; temas y símbolos" en *Actas...*, *op. cit.*, pp. 619-624; DORRÉ, B.M., *El simbolismo de la luz en la poesía de Juan Ramón Jiménez, op. cit.*, pp. 10-25 y 285-292.

¹⁵¹³ Véase: ORS, M., D' "Tiempo, muerte, salvación y poesía en *Eternidades*", *art. cit.*, pp. 140-170; PAGE DE LA VEGA, J.V., "El fluir de la vida y la muerte en Juan Ramón", en *Juan Ramón Vivo*, Madrid: Ministerio de Cultura, 1982, pp. 17-39; LÓPEZ CASTRO, A., "Lo sacro en Juan Ramón Jiménez", en *Poetas españoles del siglo XX*, León: Universidad de León, 1986, pp. 43-63; JULIÁ, M., "Cosmovisión en el último Juan Ramón Jiménez", en *Juan Ramón Jiménez. Poesía total y obra en marcha, op. cit.*, pp. 367-373.

Quizás el *homo faber* al que se refiere Seferis¹⁵¹⁴, que ha aprendido a vivir en un mundo tecnológico¹⁵¹⁵ y de "sofocante soledad", lleno de simbolismos descodificados y que, por ende, sabe el lugar exacto que les corresponde, no le resulte fácil entender hasta qué punto las manifestaciones alegóricas y simbólicas fueron importantes en las circunstancias vitales de sociedades primitivas.

M. Eliade insiste en su preponderancia como primer lenguaje o primera forma de "comunicación" y de "comprensión" de realidades "metafísicas"¹⁵¹⁶.

Algunos autores que comparten las ideas de M. Eliade afirman que frente a la sacralidad revelada por los símbolos y los mitos el hombre reconoce su propia desposesión ontológica y la plenitud de lo sacro. Por lo demás, también para Y. Seferis, maestro en el uso poético de los símbolos y mitos antiguos¹⁵¹⁷, una tarea pendiente del lector de la poesía moderna es la de *llenar de nuevo el lenguaje de contenido*, recuperando las significaciones más ricas, las significaciones vinculadas a la fuerza simbólica de lo mítico, de lo tradicional, y de lo sacro, sus ambiciones semánticas y la inocencia de sus manifestaciones históricas¹⁵¹⁸:

"Hablamos de cosas que no veían
y ellos no reían.
Remar pese a todo aguas arriba
Por el río en sombras;
Andar un camino ignoto
A ciegas, tercamente y *buscar*
Palabras enraizadas
Como la raíz tupida del olivo
Déjalos reír
Desear también que el otro mundo pueble
La sofocante soledad presente
En este presente aniquilado
Déjalos.
La brisa del mar y el rocío de la
Aurora [los símbolos eternos del nacimiento y de la juventud]
Existen sin que nadie se lo pida.

(Y.S., P.C., p. 230).

Las imágenes y los símbolos no son creaciones irracionales e irresponsables de la psique. Al contrario, responden a una necesidad íntima y llenan una función: exhibir las realidades más profundas del ser humano. De este modo, los símbolos religiosos usados por los poetas, además de dar lugar a una metafísica, entendida como una concepción global y coherente de la realidad, suponen una ontología al desvelar la naturaleza íntima del ser humano¹⁵¹⁹. En Jiménez y Seferis, aunque se distingue entre razón lógica y razón emocional,

¹⁵¹⁴ Véase: *Diálogo sobre la poesía*, op. cit., p. 95. Cfr. también: BEATON, R., *George Seferis*, op. cit., pp. 50-65.

¹⁵¹⁵ Cfr. BEATON, R., op. cit., p. 65.

¹⁵¹⁶ Véase: ELIADE, M., *Imágenes y símbolos-ensayo sobre el simbolismo mágico-religioso*, Madrid: Taurus, 1983, pp. 188-189.

¹⁵¹⁷ Véase: BEATON, R., *George Seferis*, op. cit., pp. 43-49; KEELEY, E., "Seferis and the Mythical Method", art. cit., pp. 50-60.

¹⁵¹⁸ Cfr. DALLAS, Y., "To istorikó syneszima tu Seferi", art. cit., pp. 50-60.

¹⁵¹⁹ Véase: ELIADE, M., "The symbolism of Shadows in Archaic Religions", en ELIADE, M.: *Symbolism, the Sacred and The Arts*, New York: Crossroad, 1930, p. 3.

no se opone pensamiento simbólico a pensamiento racional puesto que también el pensamiento a partir del símbolo se considera como un sistema coherente con su propia lógica y con unas determinadas implicaciones metafísicas. En el último Juan Ramón Jiménez se nota que el simbolismo religioso es dependiente de una peculiar concepción del hombre¹⁵²⁰. Desde un punto de vista poético, los símbolos juanramonianos pueden ser considerados como un lenguaje el cual, aunque no conceptual, es sin embargo, capaz de expresar un pensamiento poético y coherente sobre la existencia humana y el mundo de la vida y de la muerte¹⁵²¹.

En efecto, entre las funciones primordiales del simbolismo juanramoniano está la de orientar el sentido de la existencia humana y del mundo de sentido y significación. El simbolismo seferiano también se ocupa de poner en relación la condición humana con las estructuras cósmicas, reflejando la interdependencia y el paralelismo entre ambos mundos. Los símbolos permiten a los dos poetas salir de sus situaciones subjetivas y reconocer la objetividad de sus experiencias personales. En esto reside el valor cosmológico del simbolismo poético¹⁵²². En *La estación total* sentimos que estamos ante una mente que siente e intuitiva que tiene en el simbolismo una ayuda inestimable para suplir la ausencia de un pensamiento lógico, en sentido moderno. El símbolo juanramoniano, por tanto, no es un mero reflejo de la realidad, sino que expresa algo más profundo y más básico. Los símbolos de Dios revelan una modalidad de lo trascendente o estructura del mundo no evidente en el plano de la experiencia religiosa. Juan Ramón utiliza una pluralidad de símbolos multivalentes que expresan a la vez distintas significaciones. Este carácter plurívoco¹⁵²³ es muy interesante considerado desde un punto de vista hermenéutico puesto que entendemos la hermenéutica como el desvelamiento de las estructuras de doble sentido presentes en el símbolo, el sueño, etc. Los símbolos utilizados en *La Estación Total* abren una perspectiva poética en la cual realidades heterogéneas son susceptibles de articularse dentro del todo o incluso de integrarse dentro de un sistema¹⁵²⁴. En poemas como *Espacio*, *La Estación Total*, *El Zorzal* y *Tres poemas secretos* los símbolos utilizados tienen como función primordial expresar situaciones metafísicas y paradójicas y estructuras de la realidad última inexpresables de otro modo (caso del tránsito de lo profano a lo sagrado, por ejemplo). Por eso quisiéramos subrayar en este punto el valor existencial de los símbolos religiosos en Jiménez y Seferis, esto es, el hecho de que lleven a una y misma situación con la cual la existencia humana está comprometida¹⁵²⁵. Este mismo carácter existencial es el que según Seferis, explica la diferencia entre los símbolos y los conceptos. Así, mientras que los símbolos atañen a las experiencias vividas, a diferentes situaciones existenciales y a su proyección espiritual, el concepto es ajeno a esta problemática¹⁵²⁶. Los símbolos utilizados por ambos poetas significan algo directamente; su

¹⁵²⁰ Véase: ELIADE, M., *Ibidem*, SEFERIS, Y., *Diálogo sobre la poesía*, op. cit., pp. 73 y ss; JIMÉNEZ, J.R., *Ideología II*, op. cit., pp. 8 y ss.

¹⁵²¹ Cfr. SANTOS-ESCUADERO, C., *Símbolos y Dios en el último Juan Ramón Jiménez*, op. cit., pp. 14-29 y ss.

¹⁵²² Véase: VAYENAS, N., *O piitis ke o jovevtis*, op. cit., pp. 16-17, 110-111, 249-250 y ss; CAPRI-KARKA, C., "Love and Symbolic Journey in Seferis, *Myhistorina*", en *Journal of the Hellenic Diaspora*, núm. 8 (1981): 145-154. GULLÓN, R., "Símbolos en la poesía de Juan Ramón", art. cit., pp. 211-244; NEDERMAN, E., "Juan Ramón Jiménez: sus vivencias y tendencias simbolistas", art. cit., pp. 160-168.

¹⁵²³ Véase: GUEREÑA, J.L., "Juan Ramón Jiménez: poética y poesía de sus divinizaciones", en *Actas...*, op. cit., pp. 345-364; AZAM, G., "Los fundamentos religiosos del modernismo literario", en *Modernismo hispánico. Primeras jornadas. Ponencias*, Madrid: Inst. de Cooperación Iberoamericana, 1988, pp. 6-15; SAZ-OROZCO, C. DEL, *Dios en Juan Ramón*, op. cit., pp. 212-225.

¹⁵²⁴ Cfr. OLMO ITURRIANTE, A. DEL, *La Estación Total de Juan Ramón Jiménez*, op. cit., pp. 14-19 y 204-216.

¹⁵²⁵ Véase: SANTOS-ESCUADERO, C., *Símbolos y Dios en el último Juan Ramón*, op. cit., pp. 510-530; WILCOX, J.C., *Self and Image in Juan Ramón Jiménez*, op. cit., pp. 185-190. VAYENAS, N., *O piitis ke o jovevtis*, op. cit., pp. 283 y ss.

¹⁵²⁶ Véase al respecto: DORRE, B.M., *El simbolismo de la luz en la poesía de Juan Ramón Jiménez*, op. cit., pp. 288-297; CESARE, G.B.DE, *Specchio nell'ombra*, op. cit., pp. 160-165; MARONITIS, D., *I piisi tu Y. Seferi*, op. cit., pp. 25 y ss; VITTI, M., *Fzora ke logos*, op. cit., pp. 213 y ss.

naturaleza *intransitiva* los revela como unas epifanías inmediatamente perceptibles que no precisan de las mediaciones transitivas e intelectualizadas de las formas alegóricas¹⁵²⁷. La forma simbólica en *La Estación Total* es el signo puramente autorreferente, la denotación absoluta o la absoluta sinécdoque icónica de un signo que autocontiene lo significado. En la alegoría seferiana lo particular ejemplifica parcialmente, mediante una configuración convencional supeditada siempre al concepto, a la abstracción, lo general; pero en el símbolo *lo general se subsume en lo particular sin articulación alguna*, como si la parte encerrase misteriosamente el todo¹⁵²⁸.

Todos tienen visiones
Aunque nadie lo confiese:
Con firmeza sostienen que son los únicos.
La gran rosa
Ha estado siempre aquí
A tu lado en el fondo de tu sueño
Tuya y desconocida.

(P.C., p. 226).

R. Gullón, señala que "los símbolos revelan ámbitos oscuros, capas profundas de la realidad invulnerables al asedio de la razón"¹⁵²⁹. El conocimiento racional "facilita el dominio de parte de la realidad, más que dan zonas que solamente la imaginación puede señorear y el símbolo, o la imagen expresar". La virtud del símbolo "consiste en acercarnos a la esencia de la poesía a su vida entraña, sugiriendo figuras capaces de encarnarla y manifestarla en y por la palabra"¹⁵³⁰. Tales figuras en *Animal del fondo* comunican las intuiciones originarias de los poemas o impresionan la sensibilidad del lector suscitando oleadas de sentimiento equivalente al experimentado por el poeta cuando descubre el mundo y penetra en él¹⁵³¹.

Cuando en la *Canción de la carne* Jiménez escribe que "el placer ignoto... es una Diadema de áureos resplandores" podemos afirmar que hace de la Diadema el símbolo del placer. No hay la menor duda de que hay aquí un símbolo. La Diadema del joven poeta representa otra cosa, puesto que significa el placer; la correspondencia analógica es expresada por la relación que establece que la Diadema es al placer lo que el brote es a la esperanza. Podríamos decir igualmente que en el "el placer ignoto... es una diadema..." hay una comparación, como cuando Juan Ramón Jiménez escribe que "es la vida un sueño de hermosas visiones enriquecedoras". La definición que Littré da de la metáfora se aplica igualmente a estos dos casos: "figura por la que la significación natural de una palabra se cambia en otra; comparación abreviada"¹⁵³². La palabra "Diadema" significa el placer ignoto

¹⁵²⁷ Véase al respecto: DORRE, B.M., *El simbolismo de la luz en la poesía de Juan Ramón Jiménez*, op. cit., pp. 288-297; CESARE, G.B. DE, *Specchio nell'ombra*, op. cit., pp. 160-165; MARONITIS, D., *I piisi tu Y. Sefeir*, op. cit., pp. 25 y ss; VITTI, M., *Fzora ke logos*, op. cit., pp. 213 y ss.

¹⁵²⁸ Véase: OLMO ITURRIARTE, A. DEL, *La estación total de Juan Ramón Jiménez*, op. cit., pp. 110-118 y 180-195; VAYENAS, N., *O pititis ke o joreutis*, op. cit., pp. 70-72, 276-278, 280,281 y ss.

¹⁵²⁹ Cfr. GULLÓN, R., "Símbolos en la poesía de Juan Ramón", art. cit., pp. 212

¹⁵³⁰ *Ibidem.*, Cfr. también: FERNÁNDEZ, P.H., *Estilística*, op. cit., pp. 128-134.

¹⁵³¹ GULLÓN, R., *Ibidem*; cfr. también: SOBRINO PORTO, R., "*Animal del Fondo*" y *el mito del Narciso*, op. cit., pp. 10 y ss; FERNÁNDEZ-CONTRERAS, R., *Asedio a "Animal de Fondo" de Juan Ramón Jiménez*, op. cit., pp. 70 y ss.

¹⁵³² Véase: JIMÉNEZ, J.R., *Antología poética*, Ed. de J.Blasco, op. cit., p. 113 "... la idea de la carne como *paraíso artificial* contra la angustia metafísica está fuertemente arraigada en el contexto literario de que se nutre la primera poesía de Juan Ramón". Lo mismo ocurre también en las primeras poesías. Véase también: "Canto de amor" en *Poesía Completa*, op. cit., pp. 47-50; LE GUERN, M., *La metáfora y la metonimia*, op. cit., p. 44. Según observa P.H. Fernández (Cfr. *Estilística*, op. cit., p. 129, "el símbolo conserva un nexo íntimo con la

considerado de cierta manera, lo mismo que la palabra "sueño" significa cierto aspecto de la vida humana. "El Placer ignoto...es una Diadema...", "la vida es sueño", "la carne es el cielo de las Esperanzas", podrían ser someramente consideradas como los equivalentes reducidos de "el placer ignoto... es como una diadema", "la vida es como un sueño", "la carne es como el cielo de las Esperanzas", si se adoptase la definición, tradicional pero inadecuada, de la metáfora como comparación elíptica"¹⁵³³. Por otra parte, en estos tres ejemplos el riesgo de confusión de la metáfora con la metonimia es inexistente: la relación que une a la Diadema con el placer o la que liga al sueño con la vida es una relación de similitud y no "la relación de contigüidad que caracteriza a la metonimia"¹⁵³⁴. Esta similitud según Le Guern "parece se identifica a la correspondencia analógica inherente al símbolo"¹⁵³⁵. Aunque es bastante fácil precisar lo que es la relación simbólica resulta más difícil afirmar que la metáfora es la expresión lingüística de una relación simbólica o "concluir que en el lenguaje poético, símbolo y metáfora son realidades equivalentes"¹⁵³⁶. En el poema de Juan Ramón la palabra "Diadema" corresponde al "placer ignoto" mediante un sistema de signos que encajan unos con otros. Para analizar este sistema se puede recurrir a la teoría de Saussure sobre el signo y la relación entre un *significante* y un *significado*. Al significante "Diadema" corresponde un significado, que es el concepto de la "Diadema" o más exactamente la representación mental de una Diadema. En la expresión simbólica este significado se transforma a su vez en el significante de otro significado, que en el caso referido es la representación o el concepto de placer. Podremos afirmar, pues, que "hay símbolo cuando el significado normal de la palabra empleada" por el poeta "funciona como significante de un segundo significado que será el objeto simbolizado"¹⁵³⁷. En rigor, no es la palabra "Diadema" la que es el símbolo, sino su significado, la representación de la Diadema. Y, de hecho, la palabra "Diadema" en Juan Ramón Jiménez significa una Diadema, "una Diadema de áureos resplandores que ciñe la frente de los sufrimientos y de las desgracias...".

Propiamente hablando, no es la palabra "Diadema" la que significa el placer ignoto, sino la representación misma de la Diadema, es decir, el significado de la palabra. La palabra misma no es más que la traducción en el lenguaje "de una relación extralingüística, que podría ser expresada en otra lengua natural sin sufrir una modificación perceptible"¹⁵³⁸.

El símbolo es un elemento que siempre estuvo presente en el interior del lenguaje humano afirma M. Ibérico y Paul Ricoeur comparte con Ernest Cassive la misma idea cuando nos dice que "el lenguaje más primitivo y menos mítico es ya un lenguaje simbólico"¹⁵³⁹. En

alegoría y la metáfora". En Jiménez y Seferis el símbolo es "una especie de alegoría" cuando es "signo" o "emblema" que lleva inherente un significado determinante; ejemplos los símbolos del Zorzal, del Jardín, del mar, de la luna, etc.

¹⁵³³ Cfr. LE GUERN, M., *La metáfora y la metonimia, op. cit.*, p. 45.

¹⁵³⁴ *Ibidem*.

¹⁵³⁵ *Ibidem*.

¹⁵³⁶ *Ibidem*.

¹⁵³⁷ Véase: LE GUERN, M., *op. cit.*, p. 45; FERNÁNDEZ, P.H., *Estilística, op. cit.*, pp. 129-130; BOUSOÑO, C., *La poesía de Vicente Alexandre*, Madrid: Gredos, 1956, p. 117. El sentido "más noble y más profundo de la palabra símbolo- según observa P.H. Fernández- lo encontramos en su parentesco con la metáfora. Puede afirmarse, "que todo símbolo es una metáfora, aunque no toda metáfora sea símbolo". Cuando una metáfora o "una constelación metafórica" (Cfr. S. Serrano Poncela *La metáfora*, Caracas: Cuadernos del Instituto de Filosofía, 1952, p. 26), "se fija y se reitera hasta constituirse en representación de algo intuible pero no describible objetivamente, pasa a convertirse en símbolo, por lo que podríamos titular al símbolo, por lo que podríamos titular al símbolo de "metáfora petrificada".

¹⁵³⁸ Cfr. LE GUERN, M., *op.cit.*, p. 46.

¹⁵³⁹ Véase: IBÉRICO, M., *Estudio sobre la metáfora*, 1974, p. 36; RICOEUR, P., *Philosophie de la Volonté. Finitude et culpabilité II, La symbolique du mal*, París: Aubier, 1960, p. 172; Cfr. también: CASSIRER, E., *Language and Myth*, London: Harper and Brothers, 1946.

nuestra opinión, en todo símbolo poético se encuentra presentes tres dimensiones: *cósmica, onírica y poética*. Esto se puede ver en los dos siguientes versos:

La luna, que nacía, grande y de oro,
Nos durmió plenamente
En el paisaje de primavera.

El mundo era aquel sueño.
Estaba todo lo demás
Abierto y vano.
¡Que respetuosos
miraban los despiertos que pasaban!
Se quedaban estáticos
-sin poder irse hacia lo suyo-
en nuestro dormir hondo, que la luna
bordeó de oro y perla.

(A.P. de J.B., pp. 294-295).

A la reflexión sobre qué es la poesía, que recorre todo el libro *Eternidades*, "se suma este texto que habla del para qué de la escritura poética"¹⁵⁴⁰. Un brevísimo aforismo del *Diario* puede considerarse el antecedente inmediato de este poema:

"Sí. Aprenden de nuestro sueño a ver la vida. Basta"¹⁵⁴¹.

El aspecto reflexivo de los símbolos "luna", "sueño", etc. que aquí examinamos está en conexión con estas tres funciones. Esta criterología tiene que ver con la aportación de Mircea Eliade en torno al símbolo y sus orígenes¹⁵⁴². Según E. Cassirer y M. Eliade, mucho antes de la aparición del símbolo hablado, del símbolo poético, existe un simbolismo cósmico que tiene su razón de ser en la hierofanias, y en las manifestaciones míticas de lo sagrado¹⁵⁴³. Los primeros símbolos que podemos registrar símbolos que abundan en las poesías de Jiménez y Seferis- son de este tipo: el sol, la luna, las piedras, las aguas, los ríos, etc. Se trata de realidades cósmicas en las que lo sacro hace su aparición. Pero ello no significa que los símbolos cósmicos sean anteriores o ajenos al lenguaje poético y mítico¹⁵⁴⁴. En estos símbolos, las intenciones significativas se reúnen y dan que hablar antes que dar que pensar. Por eso - al partir del uso emotivo y simbólico de la palabra poética¹⁵⁴⁵ - ambos poetas insisten en el hecho de que el lenguaje poético es anterior al lenguaje científico y lógico.

El símbolo "cosa" es la base de las significaciones simbólicas en forma de palabras. "La manifestación hecha a través de la cosa- señala Ricoeur- es como la condensación de un discurso infinito; manifestación y significación son estrictamente coetáneas y recíprocas. *La*

¹⁵⁴⁰ Véase: JIMÉNEZ, J.R., *Antología poética*, Ed. de J. Blasco, *op. cit.*, p. 295; cfr. también: CORNELUIS, G.H., *Juan Ramón Jiménez: Psyche and Symbol in the "diario", "Eternidades" and "Piedra y cielo"*. Tesis doctoral presentada en la Universidad de Washington. Ann Arbor, Michigan, University Microfilms International, 1990, pp. 18-27 y 440-452.

¹⁵⁴¹ Véase: JIMÉNEZ, J.R., *Libros de poesía*, ed. de Fr. Garfias, Madrid: Aguilar, 1969, p. 368.

¹⁵⁴² Cfr. ELIADE, M., *Mitos, sueños, misterios, op. cit.*, pp. 50-65 y ss.

¹⁵⁴³ Véase: CASSIRER, E., *Language and Myth, op. cit.*, pp. 20-45 y 110-123; ELIADE, M., *op. cit.*, pp. 54-55.

¹⁵⁴⁴ Véase: ELIADE, M., *op. cit.*; p. 54. WHEELWRIGHT, P.H., *Metáfora y realidad, op. cit.*, pp. 113-129, cap. 6: *El símbolo arquetipo*.

¹⁵⁴⁵ Véase: JIMÉNEZ, J.R., *Ideología II, op. cit.*, pp. 12,17; SEFERIS, Y., *Diálogo sobre la poesía, op. cit.*, pp. 82, 83, 93.

*concreción en la cosa es la contrapartida de la sobredeterminación de un sentido inagotable que se ramifica en lo cósmico, en lo ético y en lo poético. De esta forma, el símbolo-cosa es la potencialidad de innumerables símbolos hablados que, por su parte, se vinculan en una manifestación singular del cosmos*¹⁵⁴⁶:

1. Mirádonos dormidos,
Veían en las cosas
Lo que nunca antes vieron
 Se les tornaban dulces
 Los labios, y se hacían
 Sus ojos infinitos

(A.P. de J.B., p. 295).

2. Inteligencia, dame
 El nombre exacto de las cosas
 Que mi palabra sea
 La cosa misma,
 Creada por mi alma nuevamente.
 Qué por mí vayan todos
 Los que no las conocen, a las cosas;
 Que por mí vayan todos
 Los que ya las olvidan, a las cosas;

(A.P. de J.B., p. 287).

La doble funcionalidad del símbolo juanramoniano en tanto que camino para llegar el poeta al yo íntimo, a sí mismo y en tanto que expresión de las fuerzas sagradas en el cosmos, no se oponen entre sí¹⁵⁴⁷. Es una doble expresividad que tiene su complemento en una tercera modalidad del símbolo: *la imaginación poética*. Para entenderla debidamente hay que distinguir la imaginación de la imagen. A este respecto escribe Ricoeur: "Si se entiende por imagen la función de la ausencia, la reabsorción de lo real en un irreal figurado; esta imagen-representación, concebida sobre el modelo del retrato de lo ausente, todavía permanece demasiado vinculado a la cosa que irrealiza; continua siendo un proceso para hacer presentes las cosas del mundo"¹⁵⁴⁸.

La imagen poética en el texto-retrato de Salvador Giner de los Ríos está mucho más cerca del verbo que del retrato¹⁵⁴⁹. A diferencia de las otras dos modalidades "hierofánica y onírica del símbolo" el símbolo poético en los dos poetas aquí estudiados nos muestra la expresividad en su estado naciente (*Status nascendi*). En la poesía seferiana el símbolo es sorprendido en el momento en el que surge del lenguaje, "donde pone el lenguaje en estado de emergencia", en lugar de ser acogido en su estabilidad hierática, bajo la guardia del rito y del mito, como ocurre en la historia de las religiones, "o de ponerse a descifrarlo intentando descifrar los rebotes de una infancia abolida"¹⁵⁵⁰.

¹⁵⁴⁶ Véase: RICOEUR, P., *Philosophie de la volonté...*, op. cit., p. 174.

¹⁵⁴⁷ Véase: DORRE, B.M., *El simbolismo de la luz en la poesía de Juan Ramón Jiménez*, op.cit., pp. 15-27 y ss; AMIGO, M.L., "Esencia realizante del fenómeno poético según el pensamiento juanramoniano", *art. cit.*, pp. 125-130.

¹⁵⁴⁸ Cfr. RICOEUR, P., op.cit., p. 176

¹⁵⁴⁹ Véase: JIMÉNEZ, J.R., *Salvador Giner de los Ríos: Un Andalúz de fuego*, op.cit., pp. 12 y ss.

¹⁵⁵⁰ Véase: VAYENAS, N., *O piitís ke o jorevitis*, op.cit., pp. 62-63, 67, 72 y ss; RICOEUR, P., *Philosophie de la Volonté...*, op.cit., pp. 176-177.

En algunos poemas juanramonianos observamos también que la estructura de la imagen poética coincide con la del sueño. Sin embargo, no es tan fácil captar una estructura única que nos ayude a comprender el modo de ser de los símbolos, visto que existe en ambos poetas una convergencia importante entre el simbolismo onírico, el simbolismo religioso y el simbolismo poético. Diciendo que los símbolos son signos o "expresiones que comunican un sentido... que es declarado en una intención significativa que toma a la palabra como su vehículo"¹⁵⁵¹ no nos bastaría puesto que el símbolo se caracteriza por poseer una doble intencionalidad que oculta en su seno. Según Ricoeur existe un sentido literal (una "intencionalidad" primera), sobre la que se levanta una segunda intencionalidad, es decir, un sentido analógico que se nos comunica a partir del primero. De este modo, se genera una *opacidad* que constituye la profundidad del símbolo¹⁵⁵². Sin embargo, hay siempre una pregunta básica: ¿Cómo podemos comprender el lazo analógico que une el sentido literal y el sentido simbólico? Como veremos en el siguiente capítulo, la analogía procede según la conocida regla de la cuarta proporcionalidad (A es B como C es a D)¹⁵⁵³. En el símbolo es imposible objetivar la relación analógica que une el sentido literal y el sentido figurado. El misterio que subyace en la función del símbolo se describe en el siguiente párrafo: en efecto, a diferencia de una comparación que nosotros consideramos desde fuera, el símbolo es el movimiento del sentido primario que nos hace participar en el sentido latente, asimilándonos así a lo simbolizado, sin que nosotros podamos dominar intelectualmente la similitud¹⁵⁵⁴. Es en este sentido en el que el símbolo poético "es donante"; es "donante" porque es "una intencionalidad primaria que da analógicamente el sentido segundo"¹⁵⁵⁵.

Los símbolos poéticos que estudiamos aquí partiendo desde de un punto de vista hermenéutico no son, como puede verse, los símbolos de la lógica simbólica. El símbolo poético es todo lo contrario del símbolo de la lógica simbólica; pertenece a un pensamiento emotivo ligado a sus contenidos, por lo tanto no formalizado¹⁵⁵⁶. Y, al mismo tiempo se revela como un lenguaje muy específico que liga un sentido primario a otro secundario a través de una analogía íntima:

"El respirar del álamo
en el huerto va contando
tus horas día y noche;
clepsidra que el cielo va llenando".

(Y.S., P.C., p. 228).

No cabe duda que el *lector suficiente* - al que se refiere Seferis- leyendo estos versos entiende por símbolo una significación analógica formada "espontáneamente", significación que le transmite "un sentido de forma inmediata"¹⁵⁵⁷.

¹⁵⁵¹ Cfr. RICOEUR, P., *Philosophie de la Volonté*, op.cit., p. 177.

¹⁵⁵² Véase: RICOEUR, P., op. cit., p. 178. Cfr. también su *Le conflict des Interpétations, essais d'hermenéutique*, París: Senil, 1969, pp. 285-286.

¹⁵⁵³ Véase al respecto: LYONS, J., *Introducción en la lingüística teórica*, Barcelona: Ed. Teide, 1971, pp. 484-485; BRIOLET, D., *La langage poétique*, París: Natham, 1984, pp. 28-29; PERELMAN, CH., OLBRECHTS-TYTECA, L., *Traité de la argumentation*, Brnxelles, Ed. del 'Universite de Bruxelles, 1988, pp. 500-501.

¹⁵⁵⁴ Cfr. RICOEUR, P., *Philosophie de la Volonté ...*, op. cit., pp. 178-179.

¹⁵⁵⁵ *Ibidem*.

¹⁵⁵⁶ Véase: FERNÁNDEZ, P.H., *Estilística*, op. cit., pp. 130-134; BOVSONO, C., *El irracionalismo poético*, op. cit., pp. 293-404.

¹⁵⁵⁷ Véase: *Diálogo sobre la poesía*, op. cit., pp. 86-87; RICOEUR, P., *Philosophie de la Volonté*, op. cit., p. 181.

En cuanto al mito griego que utiliza en sus mejores poemas Seferis diríamos que puede ser tomado como una especie de símbolo, como un símbolo desarrollado en *forma de relato* (véanse los poemas *Argonautas*, *Sobre un verso extranjero*, *Niyinski*, *Mozo*, *Hombre*, *etc.*) desarrollado en un *tiempo* y un *espacio imaginario*, que no corresponde siempre con una geografía ni con una historia, en sentido moderno, por estar fuera de las coordenadas espaciotemporales¹⁵⁵⁸. Seferis, como estudioso de K.P. Kavafis parece creer que nuestra mentalidad historicista nos ofrece la ventaja de comprender adecuadamente la verdadera dimensión del mito griego y neogriego, o como contrapartida, rechazarla de plano al haber alcanzado el punto crítico donde se bifurcan historia y mito¹⁵⁵⁹. La otra posibilidad, la que permite al lector de la poesía kavafiana y Seferiana, desde su época y su pensamiento contemplar de forma privilegiada el mensaje del mito griego, está propiciada también por esta "separación" que ha enunciado entre *tiempo mítico* e *historia*¹⁵⁶⁰. De esta forma la desmitificación de nuestra historia cultural que se produce en la mayoría de los poemas kavafianos y seferianos puede conducir al lector a comprender "a su trasluz" el mito poético "como mito y a conquistar así, por primera vez en la historia de la cultura, la verdadera dimensión del mito"¹⁵⁶¹. Y esta conquista del lector suficiente del mito poético como tal mito es uno de los resultados más espectaculares del descubrimiento de los símbolos poéticos y de su poder significativo y revelador. Utilizando las palabras de Ricoeur podríamos concluir: "comprender [los mitos poéticos de Seferis como mitos] es comprender lo que el mito [poético modernista] con su tiempo, su espacio, sus acontecimientos, sus personajes, su drama [existencial], añade a la función reveladora de los símbolos primarios [sol, luz, mar, etc.] elaborados con anterioridad"¹⁵⁶². La gran diferencia, pues, entre mito y símbolo reside no sólo en la adopción de dos diferentes modos discursivos, sino también en que el mito poético es una totalidad autónoma e inmediata, es decir, significa lo que dice; en cambio, el símbolo vive en el mundo de la posibilidad, en el ámbito de la posibilidad del *doble sentido* (de un sentido segundo derivado a través del sentido inmediato y directo)¹⁵⁶³.

La comprensión de los símbolos juanramonianos y seferianos (los recursos del poeta neogriego a lo arcaico y lo mítico y del poeta de Moguer a lo onírico, a lo nocturno y a lo transcendental) nos ponen en camino para conquistar al asalto el punto de partida,

¹⁵⁵⁸ Véase al respecto: BENEDETTI, E., "Poesía e pensiero della Grecia Clássica nell' opera de Giorgio Seferis", en *Omaggio*, *op.cit.*, pp. 40 y ss; KEELEY, E., "Seferis' Elpenor: a man of not fortune" en *Kennon Review*, 28 (1965): 378-390.

¹⁵⁵⁹ Véase: DALLAS, Y., "Mia észisi pera apóton Kavafi" en *Ya ton Seferi*, *op. cit.*, pp. 232-303 y "To istorikó syneszima tu Seferi" en *Dokimasia*, *op. cit.*, pp. 50-60; VAYENAS, N., *O piitís ke o jorevtis*, *op. cit.*, pp. 216 y ss; SEFERIS, Y., *Diálogo sobre la poesía*, *op. cit.*, pp. 103-139.

¹⁵⁶⁰ Véase al respecto: KEELEY, E., "Seferis and the Mythical Method", *art. cit.*, pp. 109-125; PALLAS, Y., "To istorikó synésrima tu Seferi", *art. cit.*, pp. 33, 147-149, 150-155 y ss; KARAGLANNIS, S., "Mythikí metodos ke dramatopiimenos logos...", *art. cit.*, pp. 93 -101.

¹⁵⁶¹ Véase al respecto: RICOEUR, P., *Philosophie de la Volonté*, *op.cit.*, p. 310; CAPRI KARKA, C., "Love and Symbolic Journey...", *art. cit.*, pp. 145-154; LELLOY, A., *Mitos ke Neoellimiki Písi...*, *Spudí*, 1 (1979): 27-32; MARONITIS, D., "O Filéteros Odysseas stin Odysia ke ston Seferi", *To Dentro*, 12 (1980): 3-16; VITTI, M., "Epifanía" ke "Nekyomantía": vathíteres liturgies tis mitologias stin písi tu Seferi", *To Dentro*, 17 (1980): 341-347.

¹⁵⁶² Véase: RICOEUR, P., *op. cit.*, p. 310; PANAGOPULOS, A., *Episimansis. Arjeognostika dokímia*, Atenas, 1984, pp. 48-57; TRIVIZAS, S., "O mitos ton Atridón sti seferikí písi", *Pórfyras*, 23 (1984): 237-247; LADIÁ, E., *Piités ke arjea Ellada*, *op.cit.*, pp. 73-93; DALLAS, Y., "Dyó katavalés tu kavafi sti neóteri písi. Y. Seferi: *Pramatevtis apó ti Sidóna*-M. Anagnostaki: *Néoitis Sidónas, 1970*", *Jártis*, 5/6 (1983): 701-710; JOUANNY, R., "O Seferis ke i arjea Ellada", *Epoptía*, 50 (1980): 717-726.

¹⁵⁶³ Véase: WHEELWRIGHT, P.H., *Metáfora y realidad*, *op.cit.*, pp. 95-112; LE GUERN, M., *La metáfora y la metonimia*, *op.cit.*, pp. 44 y ss; FOSS, M., *Symbol and metaphor*, Lincoln: University of Nebraska Press, 1966, pp. 18-27 y ss; CHRISTIANSEN, R., "Myth, metaphor and simile" *Journal of Myth: a symposium*, Ed. de Th. A. Sebeok, Bloomington: Indiana University Press, 1955, pp. 64-93; WELLER, R.- WARREN, A., "Imagen, metáfora, símbolo y mito" en *Teoría literaria*, ya citada, pp. 318 y ss.

ambientando el pensamiento en la atmósfera del lenguaje. Sin embargo, el peligro de ir en busca de un punto de partida, de una primera verdad es el de buscarlo con exclusión de todo presupuesto previo. Puesto que toda filosofía posee presupuestos previos, la gran ventaja de nuestra meditación sobre el símbolo y el mito es que se trata de dos modos de expresión que se formaron con anterioridad al dominio de un lenguaje filosófico y científico, y donde- según Seferis- el pensamiento humano está contenido junto con sus presupuestos¹⁵⁶⁴. A este respecto Ortega tiene la razón cuando afirma que por la poesía o por el "mito" se puede llegar allá donde no puede llegar la lógica. Pues, lo diremos una vez más con las palabras del mismo Ortega: "La verdad científica es una verdad *exacta*, pero *incompleta* y *penúltima*, que se integra forzosamente en otra especie de verdad, aunque inexacta, a la cual no habría inconveniente en llamar *mito*"¹⁵⁶⁵.

Por lo demás, el hecho de que volvemos ahora sobre una filosofía hermenéutica del símbolo supone en primer lugar una restauración de las hierofanías y signos sagrados, olvidados por el hombre moderno, pero no por los poetas, aquí, estudiados, y en segundo lugar porque estamos de acuerdo con los dos poetas en que hay que partir de un lenguaje *pleno* - del lenguaje poético- en una época en la que nuestro lenguaje diario se hace más preciso, más unívocos más técnico, es decir más frío¹⁵⁶⁶.

El símbolo poético en el último Juan Ramón Jiménez y también en el último Seferis da por pensar sólo en la medida en que nosotros como lectores somos capaces de añadirle una interpretación innovadora, que, aprovechando su enigma original, promueva un sentido que vaya más allá de él, asumiendo la responsabilidad de un pensamiento *literaturoológico* autónomo¹⁵⁶⁷. Examinando los símbolos juanramonianos y seferianos en comparación, estamos pues ante una antinomia que interroga acerca de cómo combinar la mediación del pensamiento interpretativo con la inmediatez de los símbolos. Sin embargo, esta antinomia no es irresoluble porque el símbolo no es totalmente ajeno al discurso filosófico y científico¹⁵⁶⁸. El símbolo, según T. Todorov se encuentra en las raíces del lenguaje humano¹⁵⁶⁹. Y, lo que es importante, es el hecho de que allí donde aparece un lenguaje poético (simbólico, metafórico y figurado) aparece también una hermenéutica dispuesta a interpretarlo y analizarlo. Lo que, pues, aporta nuestra hermenéutica es sólo una ampliación de la teoría moderna sobre el símbolo y la metáfora y una mayor organización a las interpretaciones espontáneas que los símbolos poéticos hasta ahora provocaron. Gracias a la hermenéutica que nosotros defendemos, el hombre "postmoderno" supera el olvido de los símbolos sagrados, recupera sus significaciones- no a través de una espontaneidad¹⁵⁷⁰. Estamos ante lo que P. Ricoeur bautizó como "deducción trascendental del símbolo". Se abre, pues, en este trabajo, delante de nosotros mismos el campo de una hermenéutica propiamente

¹⁵⁶⁴ Seferis está de acuerdo con P. Ricoeur que la comprensión de los símbolos es una forma de aproximación a los fondos más oscuros del alma hermana, al comienzo radical del mundo de las cosas; Véase al respecto: RICOEUR, P., *La métaphore vive*, op. cit., pp. 322-324; SEFERIS, Y., *Diálogo sobre la poesía*, op.cit., p. 104.

¹⁵⁶⁵ Véase al respecto: BLASCO PASCUAL, F.J., *Poética de Juan Ramón*, op. cit., p. 135; ARAYA, G., *Claves filológicas para la comprensión de Ortega*, Madrid: Gredos, 1971, p. 98; JIMÉNEZ, J.R., *Estética y ética estética*, op. cit., p. 386.

¹⁵⁶⁶ Cfr. RICOEUR, P., *Le conflict des Interpretations - essais d'herméneutique*, op. cit., p. 284; SEFERIS, Y., *Diálogo sobre la poesía*, op. cit., p. 83, 152-153.

¹⁵⁶⁷ Véase: SANTOS-ESCUADERO, C., *Símbolos y Dios en el último Juan Ramón Jiménez*, op. cit., pp. 530-548; ULIBARRI, S., *El mundo poético de Juan Ramón...*, op. cit., pp. 268-277; CAPRI-KARKA, C., *Love and the Symbolic Journey*, op. cit., pp. 350-365; VAYENAS, N., *O piitis ke o jorevtis*, op. cit., pp. 63-4 y ss.

¹⁵⁶⁸ Véase: TODOROV, T., *Theories du Symbole*, París: Senil, 1977, pp. 12-25 y ss.

¹⁵⁶⁹ *Op. cit.*, pp. 10-16 y ss.

¹⁵⁷⁰ Véase ELIADE, M., *Images et symboles. Essai sur le symbolisme magico-religieux*. París: Gallimard, 1952, pp. 18-30 y ss; BODKIN, M., *Archetypal patterns in poetry: psychological studies of imagination*, London: Oxford. Univ. Press, 1968, pp. 12-28.

filosófica; no se trata pues de una interpretación explicativa y hexegítica que pretende descubrir una filosofía o una metafísica disfrazadas bajo el ropaje imaginativo de los mitos seferianos y de los símbolos juanramonianos; se trata, en cambio, de una metafilosófica de los poetas, cuya tarea es la de promover, de formar el sentido, por medio de una interpretación creadora¹⁵⁷¹. En palabras de Ph. Wheelwright, los símbolos junto con las metáforas vivas de la razón poética nos invitan a recolocar el *cogio* del lector en el interior del ser poético, y no al revés¹⁵⁷². Siendo así, podríamos decir que todos los símbolos utilizados por Jiménez y Seferis narran la situación del *ser lírico y dramático del hombre* en el ser en el mundo de la vida¹⁵⁷³. El filósofo- intérprete elabora a partir de los símbolos poéticos cuestiones y conceptos existenciales, como por ejemplo la fe en cuanto que la existencia es *el ser vital* del hombre, y no sólo estructuras abstractas de la reflexión¹⁵⁷⁴.

En resumidas cuentas: los símbolos poéticos con su estructura de doble sentido, inician un proceso que demanda la aparición de la interpretación; como su complemento inseparable. Nuestra sensación ante un símbolo (por ejemplo el símbolo de *la cisterna* en Seferis) es que no podemos dejar abierta la significación que esconde un sentido de segundo grado (un sentido que permanece más allá de la significación inmediata). Necesitamos terminar la significación y el sentido del símbolo en el discurso, de ahí que la interpretación literaria se presente como un complemento o como una aportación crítica en la captación del ser oculto en la razón poética. Por ello, el símbolo poético requiere siempre una interpretación que tiene una dimensión lingüística¹⁵⁷⁵. Según nuestra interpretación, pues, los símbolos de Dios en el último Juan Ramón Jiménez *son expresiones lingüísticas con doble sentido* que requieren una interpretación y un trabajo de comprensión que se disponga a conservarlos como símbolos poéticos¹⁵⁷⁶. Si por un lado los símbolos poéticos sustentan la existencia de la interpretación, por otro lado, la interpretación crítica da sentido a los símbolos, los constituye. Es más, gracias a la interpretación el símbolo poético se inscribe en el problema más amplio del lenguaje poético¹⁵⁷⁷. En la *Leyenda* y en *Seis noches en Acrópolis* de Seferis así como en *Platero y yo* el narrador "transmite una abundancia de sentido" y por eso "es el espesor del sentido múltiple quien solicita su inteligibilidad"¹⁵⁷⁸. El manejo de los símbolos del agua, de la casa, del sueño, de la luz, del pájaro, del mar, etc., por ambos poetas consiste en recontextualizarlos para infundirles nueva vida¹⁵⁷⁹. Al elegir la imagen que ha de presidir en función simbólica un poema, el poeta de Moguer unas veces prefiere un símbolo tradicional (por ejemplo la luz, la rosa, el jardín) que exige ser renovado y otra vez uno nuevo que no ha

¹⁵⁷¹ Véase RICOEUR, P., "Hermeneutique des symboliles et réflexion philosophique II", *op. cit.*, p. 314.

¹⁵⁷² Véase: WHEELWRIGHT, P.H., *Metáfora y realidad*, *op. cit.*, pp. 95 y ss.

¹⁵⁷³ Véase: SANTOS-ESCUADERO, C., *Símbolos y Dios en el último Juan Ramón Jiménez...*, *op. cit.*, pp. 27-30 y 545-553; VAYENAS, N., *O piitis ke o jorevtis*, *op. cit.*, pp. 253-258 y ss.

¹⁵⁷⁴ Cfr. GERHART, M., *The question of belief in Literary Criticism. An Introduction to the Hermeneutical Theory of Paul Ricoeur*, Stuttgart, 1979, pp. 15-28 y ss.

¹⁵⁷⁵ Véase: DURANG, G., *L'imagination symbolique*, París: P.U.F., 1976, pp. 17-25 y ss; CAZAMIAN, L., *Symbolisme et poésie*, Neuchâtel, 1947, pp. 14-30 y ss.

¹⁵⁷⁶ Véase: SANTOS-ESCUADERO, C., *Op. cit.*, pp. 10-30 y ss; Cfr. también: RICOEUR, P., *De l'interprétation*, *op.cit.*, pp. 21-27.

¹⁵⁷⁷ RICOEUR, R., *Ibidem*.

¹⁵⁷⁸ RICOEUR, P., *Ibidem*, cfr. también: BROGGINI, N.E., *Platero y yo. Estudio estilístico*, Buenos Aires: Ed. Huemul, 1963, pp. 16-32 y ss; SEFERIS, Y., *Seis noches en la Acrópolis*, al cuidado de Yorgos Savidis, Atenas: Ermis, 1974, pp. 20-40 y ss; WANOVICH, V. "Omythistoriografos Seferis", *To Dentro*, 25-26 (1986): 51-57 y 28-29 (1987): 135-141.

¹⁵⁷⁹ Véase: SANTOS-ESCUADERO, C., *Op. cit.*, pp. 40-80, 110-130 y ss; SERRANO Y SANZ, E., "Hierofanía solar en la obra poética de Juan Ramón Jiménez", *art. cit.*, pp. 537-543; BOUSOÑO, C., *Superrealismo poético y simbolización*, *op.cit.*, pp. 242-244 y 344-347; VAYENAS, N., *O piitis ke o jorevtis*, *op.cit.*, pp. 71 y ss.

sido hallado y debilitado con el uso. Los grandes símbolos de Dios¹⁵⁸⁰ ilustran la primera respuesta y algunos símbolos del *Espacio* la segunda; Jiménez es como Dante único en su genio para transmutar los símbolos cristianos en alta poesía. Pero la presencia del simbolismo cristiano en el último Jiménez es un tema demasiado amplio y discutido para ocuparnos de él en este trabajo ahora. Los trabajos críticos sobre la presencia de influjos simbolistas en Juan Ramón se iniciaron, "enfocados desde presupuestos impresionistas"¹⁵⁸¹ con Neddermann. A partir de la tesis de Neddermann y tras la revisión del tema del simbolismo en Jiménez por Sánchez Barbujo, Ceferino Santos Escudero y otros estudiosos, "se ha hecho patente la imposibilidad de reducir la acción del simbolismo, en la obra poética de Juan Ramón, al mero uso de ciertas técnicas impresionistas"¹⁵⁸². Con respecto a los influjos simbolistas en Jiménez y Seferis creemos que es necesario discutir aquí cinco puntos respecto a sus tendencias paralelas:

- I. Ambos poetas rompen sus relaciones literarias con el simbolismo francés del siglo XIX en una época que el lenguaje poético se orienta hacia otras corrientes literarias (futurismo, surrealismo, modernismo, ultraísmo, arte deshumanizado, etc.) y el poeta cuenta ya con un público lector¹⁵⁸³.
- II. Ambos llegan a crear su propia lengua poética y considerarla como resultado de un intento cada vez más acuciante por liberar la palabra del realismo ucrónico burgués¹⁵⁸⁴.
- III. Como poetas y teóricos de un modernismo que maneja una multitud de símbolos recontextualizados y revitalizados no conciben el hecho poético como creación "para un público dado", sino que, por el contrario le confiere a la propia obra "el poder de crear un público"¹⁵⁸⁵.
- IV. La literalidad es considerada por ambos con el modo de Yeats y Eliot, es decir, como "tarea", como conquista metafísica individual y también como instrumento de sensibilización del público o del *lector suficiente* que se intenta crear.
- V. Sus poesías quedan claramente encarriladas con los ideales de exactitud y sencillez que van a presidir lo que ellos mismos llamarán poesía desnuda, poesía pura, poesía del mundo interior o poesía intimista¹⁵⁸⁶.

¹⁵⁸⁰ Véase: SAZ-OROZCO, C. DEL, *Dios en Juan Ramón...*, op. cit., pp. 208-215; SANTOS-ESCUADERO, C., *Símbolos y Dios en el último Juan Ramón Jiménez...*, op. cit., pp. 25-32 y ss; VERHESEN, F., "Tiempo y espacio en la obra de Juan Ramón Jiménez", *La Torre*, 5, núm. 19-20 (1957): 89-118.

¹⁵⁸¹ Véase: BLASCO PASCUAL, F.J., *Poética de Juan Ramón...*, op. cit., p. 134.

¹⁵⁸² *Ibidem*. Cfr. también: NEDDERMANN, E., *Die Symbolistischen Stilelemente im Werke von Juan Ramón Jiménez*, Hamburgo: *Seminar für Romanische Sprachen und Cultur*, 1935, pp. 18-24 y ss; SÁNCHEZ BARBUDO, A., *La segunda época de Juan Ramón Jiménez*, op. cit., pp. 11-19; PREDMORE, M., *La poesía hermética...*, op. cit., pp. 223-230.

¹⁵⁸³ Véase: NEDDERMANN, E., "Juan Ramón Jiménez, sus vivencias y tendencias simbolistas", *Nosotros*, I, 1 (1936): 16-23; VAYENAS, N., *O piitis ke o jorevtis*, op. cit., pp. 16-17, 18, 19, 110-111 y sg. Cfr. también: LAWLER, J., *The language of French symbolism*, Princeton and Guilford: Princeton University Press, 1969, pp. 15-40.

¹⁵⁸⁴ Véase: BEATON, R., *George Seferis*, op. cit., pp. 11 y ss; SEFERIS, Y., "Language in our poetry", *Labrys*, 8 (1983): 35-45; ALVAR, M., "Juan Ramón Jiménez y la palabra poética", *art. cit.*, pp. 13-29.

¹⁵⁸⁵ Cfr. BLASCO PASCUAL, F.J., *Poética de Juan Ramón*, op. cit., p. 135; SEFERIS, Y., *Diálogo sobre la poesía*, op. cit., pp. 86,93; KEELEY, E., "T.S. Eliot and the poetry of George Seferis", *art. cit.*, pp. 109 y ss.

¹⁵⁸⁶ Véase al respecto: SEFERIS, Y., *Diálogo sobre la poesía*, op. cit., pp. 71, 74, 77, 124 y ss; LAUGBAUN, R., *The poetry of Experience: The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*, op. cit., pp. 18-28, 40-55 y ss.; WEIDLÉ, W., "La poesía "pura" y el espíritu mediterráneo", *La Torre*, años V, 19-20 (1957): 199-210.

Con el *Diario de un poeta recién casado*, ha dicho el mismo Juan Ramón "empieza el simbolismo moderno en la poesía". Lo mismo podríamos también decir para el caso de Seferis. Con la *Estofa, la cisterna y la Leyenda* empieza el simbolismo moderno en la poesía neogriega. Ambos poetas encuadran todas sus obras desde el *Diario y la Leyenda*, en dos estéticas paralelas y afines en muchos puntos: definidas como formas modernas del simbolismo. Entre sus materiales y manuscritos, los estudiosos encuentran índices suficientes "de cómo la transformación del simbolismo decimonónico se lleva a cabo.

Recurriendo a la metáfora de la flor¹⁵⁸⁷ el poeta de Moguer defiende la idea de una realidad exterior multiforme fuente de la poesía moderna: "no desdeñes- escribe- una sola flor, ni aún las menos bellas, que cada una tiene un aroma sin par"¹⁵⁸⁸. En el *Diario* y la *leyenda* seferiana la realidad exterior no se evita ni es seleccionada. Se le concede, por el contrario, a toda ella valor simbólico. En ambos poetas hay una y la misma preocupación: la de depurarse la poesía del pesimismo y decadentismo de un simbolismo ya agotado¹⁵⁸⁹. En este sentido sus poéticas vanguardistas encubren un deseo de conocimiento auténtico de lo real y organizan, en consecuencia, una nueva técnica expresiva orientada hacia el conocimiento poético del hombre y no hacia el simple goce de la musicalidad fónica, el colorido, etc. Se pretende así, fomentar la sensibilidad de un público o "auditorio", la sensibilidad de algunos lectores suficientes "no en lo sensorial sino en lo estético, por medio de un lenguaje en el que los elementos emotivos y alusivos, los elementos sentimentales y figurados "encauzan a través de la palabra precisa y exacta"¹⁵⁹⁰. En el *Diario* y la *Leyenda* el lenguaje poético liberado de connotaciones culturales o estéticas prefijadas se acerca al lenguaje cotidiano. A partir de estas obras ambos poetas antes de decir una cosa tienen en cuenta cómo expresan la misma cosa las gentes y después ven con sus propios ojos cómo la cosa es. De este modo en la lengua poética lo popular devuelve a la palabra su vigor cotidiano¹⁵⁹¹. A partir de estas obras en ambos poetas se nota una paralela búsqueda de símbolos cada vez más abstractos, libres y personales. En el siguiente aforismo se expresa el cambio productivo en el ámbito del sentimentalismo poético que se ejerció primero en temas usuales del simbolismo decimonónico y más tarde en temas de un modernismo vanguardista:

"El sentimentalismo se ejercita primero en temas usuales: los niños, las flores, los pájaros; después, en colores, músicas, en fragancia; más tarde, cuando llegue a la perfección, en sentimientos abstractos"¹⁵⁹².

En otro aforismo, el poeta habla metafóricamente y expresa el drama personal del yo lírico mediante símbolos que forman parte de una relación analógica. Escribe: "Como al soldado le basta un jirón de colores para acordarse de su patria, mi corazón se ensancha y se dilata cuando te veo, guión azul del cielo, desde la ventaja de mi cárcel"¹⁵⁹³.

¹⁵⁸⁷ Véase: GULLÓN, R., *Conversaciones con Juan Ramón*, op. cit., p. 93.

¹⁵⁸⁸ JIMÉNEZ, J.R., *Libros de prosa*, ed. de Fr. Gartias, Madrid: Aguilar, 1967, p. 729; CERNUDA, L., "Juan Ramón Jiménez", art. cit., p. 154.

¹⁵⁸⁹ Véase: BLASCO PASCUAL, F.J., *Poética de Juan Ramón*, op. cit., p. 151; PREDMORE, M., "El tema principal del *Diario*", en *Historia y crítica de la literatura española*, tomo VII, Barcelona: Crítica 1984, pp. 191-195; MORENO, JURADO, J.A., *Yorgos Seferis*, op. cit., pp. 73-75; BEATON, R., *George Seferis*, op. cit., pp. 89-109.

¹⁵⁹⁰ Cfr. BLASCO PASCUAL, F.J., *Poética de Juan Ramón*, op. cit., p. 151.

¹⁵⁹¹ *Ibidem*; Cfr. también: BEATON, R., "From mythos to logos: the poetics of George Seferis", *Journal of Modern Greek Studies*, 5 (1987): 135-152; MARONITIS, D., *I piisi tu Y. Seferi*, op. cit., pp. 65-85; PREDMORE, M., *La poesía hermética...*, op. cit., pp. 205-215.

¹⁵⁹² Cfr. JIMÉNEZ, J.R., *Libros de prosa*, op. cit., p. 754.

¹⁵⁹³ *Ibidem*.

La transformación del simbolismo del *Diario* y de la *Leyenda* respectivamente, no se opera sólo en la continua sustitución de los códigos poéticos que utilizan ambos poetas como correlatos objetivos de su propia interioridad. No consiste tampoco en abandonar unos símbolos y metáforas convencionales (o gastados por el uso) por otros de libre creación. Radica, según nuestra opinión, sobre todo, en un nuevo enfoque de la obra poética hacia la orientación de una nueva realidad literaria más profunda y plurivalente de la realidad "adornada" del simbolismo finisecular¹⁵⁹⁴.

Como vimos, las poesías primera de Jiménez y Seferis están marcadas por el rechazo de una realidad del mundo de la vida concebida exclusivamente desde las pautas elaboradas por la razón tecnocientífica. Frente a dicha realidad, otorgaron ambos poetas un valor cognoscitivo primordial a distintas vías irracionales. El cambio esencial en sus poesías se produce hacia la misma dirección de un simbolismo moderno cuando, a través del pensamiento de Ortega y de T.S. Elliot, encuentran respectivamente un camino poético nuevo para objetivizar todo aquello que en sus primeras poesías eran tan sólo fuerzas subjetivas¹⁵⁹⁵. Las técnicas utilizadas en sus poemas en prosa y en sus poesías maduras siguen siendo esencialmente simbolistas. Sin embargo, no se trata de un simbolismo tradicional, puesto que simplifica lo real, el símbolo moderno "trabaja" más sintéticamente para establecer una relación poética moderna con el exterior. El símbolo moderno (por ejemplo el símbolo *Espacio o Niyinski*, como expresión de la perfección en el arte y la poesía) es fuente de ideas nuevas y aspira a dar una forma nueva y vital en la obra poética, a la "totalidad de relaciones" del *yo ejecutivo* con el *universo*¹⁵⁹⁶. La búsqueda de la totalidad definirá desde 1914 y 1932 respectivamente toda la poesía de Jiménez y de Seferis. Si el crecionismo finisecular pretendió inventar un mundo ideal fuera del mundo de la vida, la intención juranramoniana y seferiana era otra. Ambos poetas trabajaron para definir un nuevo mundo de valores vitales y espirituales y hacerlo inteligible, en todas sus dimensiones, como mundo fantástico y a la vez real.

Ya hemos dicho que es más difícil analizar la relación metafórica puesto que algunas veces tenemos la impresión de que es idéntica a la relación simbólica. Cuando Juan Ramón dice:

"Dios en conciencia...

 eres"
 espejo mío abierto en un inmenso abrazo
 (el espejo que es uno más que uno)
 que dejara tu imagen pegada con mi imagen,
 mi imagen con tu imagen,
 en ascua de fundida plenitud"

(A. P. de J.B., p. 402).

¹⁵⁹⁴ Véase: BLASCO PASCUAL, F.J., *op.cit.*, p. 152; SALINAS, P., *Literatura española...*, *op. cit.*, pp. 45-50.

¹⁵⁹⁵ Véase: CARDWELL, R.A., "Modernismo frente a noventa y ocho": The case of Juan Ramón Jiménez (1899-1909) en *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez*, Universidad de Puerto Rico: Ed. de P. Gómez Bedate, 1981, pp. 119-141; "Juan Ramón Jiménez, José Ortega y Gasset y el problema de España", *art. cit.*, pp. 225-231; "Espejo y ensueño: la práctica simbolista en España", *art. cit.*, pp. 19-25; VAYENAS, N., *O pütis ke o jorevtis*, *op. cit.*, pp. 105 y ss.

¹⁵⁹⁶ Véase: BLASCO PASCUAL, F.J., *Poética de Juan Ramón*, *op. cit.*, p. 152; AGUIRRE, J.M., "Juan Ramón Jiménez and the french symbolist poets", *Revistas Hispánica Moderna*, XXXVI, 4 (1970-1971): 212-223; WHEELWRIGHT, P.H., *Metáfora y realidad*, *op. cit.*, p. 99.

Se puede tener tendencia a considerar que la representación mental del espejo significa un Dios que es en conciencia, un Dios que refleja como espejo la luz del mediodía la luz que no es sino su absoluto resplandor. Pero, en realidad, la propia palabra "espejo"- utilizada también por Seferis en *Tres poemas secretos*- es la que significa otra cosa que un espejo. Para comprender el verso de Juan Ramón no es, pues, necesario recurrir a la representación global de un espejo. Más aún, deformaríamos su sentido si hiciéramos intervenir todos los elementos que constituyen el concepto de espejo:

1. Lámina de cristal con una capa de azogue por una de sus caras, que refleja en imágenes lo que tiene delante.
2. Fig: se dice de lo que refleja una cosa como si fuera un espejo.
3. Se aplica a aquello que puede ser contemplado como modelo perfecto de una cualidad, etc.

Loc: *Mirarse alguien en otro en un espejo,*

Figura:

1. Tener a alguien en gran admiración y respeto.
2. Tomar a alguien como modelo o ejemplo¹⁵⁹⁷.

Cuando Juan Ramón dice a Dios "eres espejo mio abierto en un inmenso abrazo", le importa poco que el espejo sea una lámina de cristal con una capa de azogue por una de sus caras. No sólo estos elementos son inútiles; se puede afirmar que hacerlos intervenir haría la comunicación más pesada hasta el punto de que ésta sería difícil de interpretar. El sustantivo "espejo" no corresponde pues, al significado habitual de esta palabra ya que la representación mental del espejo perjudica a la interpretación del enunciado. El significado no es tampoco la representación global de la "persona" de Dios; solo se corresponde parcialmente con esta representación, de la misma manera que sólo se corresponde parcialmente con la representación del espejo. El significado de la palabra "espejo" es lo que hay de común a las dos representaciones, la del espejo y la de Dios¹⁵⁹⁸. O, más exactamente, lo que entre los diversos elementos que constituyen la representación del espejo, no es incompatible con la idea que podemos hacernos de Dios. Para tener más claro lo que quisiéramos aquí explicar hay que tener en cuenta las siguientes observaciones de M. Oesterreicher-Molvo:

1. "En relación con su función reproductora y "reflectora" el "espejo" es el símbolo del conocimiento, del autoconocimiento, de la verdad y de la claridad".
2. Es además, "símbolo de la creación, que "refleja" la inteligencia divina. Símbolo del corazón puro que es morada de Dios (en la mística cristiana) o de la esencia de Buda"¹⁵⁹⁹.

¹⁵⁹⁷ Véase: BLASCO PASCUAL, F.J., *Poética de Juan Ramón*, op. cit., p. 152.

¹⁵⁹⁸ Véase al respecto: CARDWELL, R.A., "Espejo y ensueño: la práctica simbolista en España", art. cit., pp. 19-35; SANTOS-ESCUADERO, C., *Simbolos y Dios en el último Juan Ramón Jiménez*, op. cit., pp. 419-435.

¹⁵⁹⁹ Cfr. OESTERREICHER-MOLLWO, M., *Herder Lexikon Symbole*, Freiburg im Breisgau: Verlag Herder, 1978, p. 95.

Por su claridad, el "espejo" es símbolo del sol y también de la luna. Por su parentesco óptico con la superficie del agua, se utiliza, entre algunos pueblos de Africa negra, en prácticas mágicas para obtener la lluvia. En las artes plásticas de la Edad Media y del Renacimiento aparece el espejo como símbolo de la vanidad y de la sensualidad como también de la inteligencia y de la verdad. En el arte medieval aparece, además, como símbolo de la virginidad de María, en la que Dios "refleja" su propia imagen en la figura de su Hijo¹⁶⁰⁰.

Teniendo estas consideraciones en cuenta y tomando como base el análisis somero que hemos dado del significado habitual de la palabra *espejo* y eliminando los elementos incompatibles, se obtendrá: "Lámina de cristal... que refleja en imágenes lo que tiene delante" o "se aplica a aquello que puede ser contemplado como modelo perfecto de una cualidad" o "tomar a alguien como modelo o espejo"¹⁶⁰¹.

A decir verdad, estos diversos elementos no tienen la misma importancia en la metáfora del espejo aplicada a Dios y se hace patente una jerarquía entre estos atributos, que podemos considerar esquemáticamente como elementos de significación. Es pues, necesario emplear la noción de atributo dominante: este atributo dominante es según Ortega el rasgo de similaridad que sirve de fundamento al establecimiento de la relación metafórica¹⁶⁰². En la metáfora del "espejo" aplicada a Dios, el atributo dominante es *la creación* que refleja la inteligencia divina. Sin embargo, el espejo es también el símbolo del conocimiento, del autoconocimiento, de la verdad, de la luz (angélica y negros en Seferis) y de la claridad. La *selección sémica* operada por el mecanismo metafórico supone, pues, una organización jerárquica de los elementos de significación¹⁶⁰³.

Es necesario, no obstante, evitar las simplificaciones. Que la metáfora del "espejo" no es simple equivalente de la creación que refleja la inteligencia o del corazón puro, que es morada de Dios nadie lo pone en duda. Hay que ir más lejos: la metáfora del "espejo" no es simple equivalente de la parte (o de las partes) de la definición del espejo compatible con el "personaje" de Dios, o más exactamente, con la visión que Juan Ramón pueda tener de Dios. Sin embargo, los elementos de información contenidos en la expresión metafórica "Dios... eres espejo mío abierto..." coinciden con esta parte de la definición, pero no se puede en absoluto reducir el funcionamiento del lenguaje al de un puro instrumento de información lógica. A la información propiamente dicha, de la que da cuenta la significación lógica de la expresión, se añade lo que debemos calificar de *imagen asociada*, que aquí es la representación mental del espejo. Pero esta representación interviene en un nivel de conciencia diferente de aquel en que se forma la significación lógica; en un nivel donde *deja de intervenir ya la censura lógica* que separaba del significado de la metáfora "espejo", lo que resultaba razonablemente incompatible con la "idea" de Dios¹⁶⁰⁴.

Ya hemos dicho que el mecanismo de la imagen asociada no es adecuado para la utilización de la metáfora. Interviene constantemente en el momento de la emisión del enunciado: para un lector de Seferis el adjetivo "azul" será asociado naturalmente a la impresión producida por un cielo del mediterráneo (sin nubes); para un lector de Juan Ramón Jiménez será inseparable del recuerdo del mar y viceversa. Pero, de hecho, muchas veces nada

¹⁶⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁶⁰¹ Cfr. *Gran Diccionario de la lengua española*, SGEL, Madrid, 1993, p. 845.

¹⁶⁰² Véase: JIMÉNEZ, J.R., "Limite del progreso", *Mundo Hispánico*, núm. 273 (1970): 71; SANTOS-ESCUADERO, C., *Símbolos y dios en el último Juan Ramón Jiménez*, op. cit., pp. 423 y ss.

¹⁶⁰³ Véase: MORENO JURADO, J.A., *Yorgos Seferis*, op. cit., pp. 217-218.

¹⁶⁰⁴ Véase: JIMÉNEZ, J.R., *Dios deseado y deseante*, op. cit., p. 118.

permitirá al oyente o al lector descubrir con certeza la imagen asociada que está presente en el espíritu del poeta en el momento de emplear tal elemento del vocabulario, pero que no se inscribe en la textura del enunciado con la suficiente nitidez como para ser reconocida. Del mismo modo, la imagen asociada puede intervenir en el momento de descifrar el enunciado en el espíritu del lector, en el que tal palabra podrá crear una representación extraña al contenido de información del texto, quizá incluso totalmente extraña al pensamiento de quien formuló el enunciado¹⁶⁰⁵.

En los siguientes versos de Seferis (se trata de un *Calligrama*).

Las Pirámides
 Son los senos de la arena
 Donde mama el cielo
 Y esta palmera es el falo del sol
 Hincado en la soledad absoluta.

(Y.S., P.C., p. 300).

El carácter caprichoso ridículo y excesivo de las imágenes poéticas no debe impedirnos examinar el porqué la producción de las imágenes asociadas aparece como un hecho ligado a circunstancias específicas del emisor. Dada una palabra (*Pirámides o palmera*) la elección entre una imagen asociada u otra parece libre, hasta tal punto que puede haber aquí una fuente de error en la interpretación del enunciado metafórico¹⁶⁰⁶.

La metáfora poética, pues, "trabaja" del siguiente modo: al mismo tiempo que recurre a este mecanismo de la imagen asociada, le quita esta libertad y este carácter aparentemente arbitrario. Impone al espíritu del lector, por superposición con relación a la información lógica contenida en el enunciado, una imagen asociada que corresponde a la que se formó en el espíritu del poeta en el momento en que formulaba dicho enunciado¹⁶⁰⁷.

La metáfora aparece, pues, como la formulación sintética del conjunto de los elementos de significación, pertenecientes al significado habitual de la palabra (Pirámides en el ejemplo anteriormente citado), que son compatibles con el nuevo significado impuesto por el contexto en el empleo metafórico de esta palabra (A: pirámides son B: los senos de la arena); encuentra así su justificación, en el nivel del contenido de información lógica del enunciado, dentro de las posibilidades de la economía que ofrece al lenguaje¹⁶⁰⁸.

Sin embargo, queda hasta ahora sin respuesta la pregunta ¿En qué se distingue el símbolo de la metáfora? En realidad, "el símbolo se distingue de la metáfora por su mayor estabilidad y permanencia"¹⁶⁰⁹; nosotros creemos que subyace una diferencia esencial en la función que cada una de las dos relaciones y mecanismos atribuye a la representación mental que corresponde al significado habitual de la palabra utilizada por el poeta. En la construcción simbólica, la percepción de la imagen de Dios, por ejemplo, es necesaria para captar la información lógica contenida en el mensaje: el texto de Jiménez sobre Dios es incomprensible si no se hace pasar a través del conducto de la imagen del espejo. Lo mismo ocurre en el

¹⁶⁰⁵ Véase: LE GUERN, M., *La metáfora y la metonimia*, op. cit., p. 48.

¹⁶⁰⁶ Cfr. KRISTEVA, J., MANNONI, O., ORTIGUES, E., SCHNEIDER, M. y HAAG, G., *El Trabajo de la metáfora*, op. cit., pp. 50 y ss.

¹⁶⁰⁷ LE GUERN, M., *Ibidem*.

¹⁶⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁶⁰⁹ *Op. cit.*, p. 49.

poema seferiano *Niyinski*. En la metáfora, por el contrario, este intermediario no es necesario para la transmisión del mensaje o de la información; a este nivel no se utiliza el significado global de la palabra empleada, sino solamente los elementos de este significado que son compatibles con el contexto. Mientras que la imagen simbólica debe ser captada intelectualmente para que el mensaje pueda ser interpretado, la imagen metafórica no interviene en la textura lógica del enunciado cuyo contenido de información podrá entresacarse sin la ayuda de esta representación mental. Por oposición a la imagen simbólica (ejemplo: *la fe es un gran árbol*) que es necesariamente intelectualizada, a la imagen metafórica (ejemplo: *Las Pirámides son los senos de la arena,...* esta palmera es el falo del sol) le será suficiente con *impresionar* a la imaginación o a la sensibilidad del lector o del auditorio. Y para terminar: hay un tipo, una categoría de imágenes, quizás la más fértil, que al principio no se sabe si colocarla entre los símbolos o entre las metáforas. Se trata de los símbolos que Ph. Wheelwright llama símbolos *arquetipos*¹⁶¹⁰ o de todas las imágenes que utilizan los poetas, imágenes ligadas a los *arquetipos* de G. K. Jung, es decir, a esos elementos dominantes en la imaginación de cada pueblo (la luz, las tinieblas, el fuego, el agua, la luna, las piedras, la tierra, el espacio, etc.) en los que G. Bachelard vio las constantes de la vida de la imaginación humana¹⁶¹¹. La mayoría de estos símbolos arquetípicos podríamos estudiarlos considerándolos como metáforas. Sin embargo, estas metáforas (de la luz, del mar, del amor, de la sangre, de la luna, etc.) tan abundantes en Jiménez y Seferis tienen la particularidad de que su evolución no alcanza a borrar totalmente la imagen asociada. Incluso su lexicalización no destruye completamente la representación mental evocada por su primer o "arquetípico" sentido.

El símbolo arquetípico *sangre* utilizado en la guerra civil por Seferis asume un carácter extraordinariamente tensivo y paradójico. Su pleno alcance semántico comprende como el alcance semántico de *la luz*, elementos tanto de bien como de males primeros bastante claros, pero los segundos relativamente oscuros y por ello tanto más amenazadores. Desde antiguo la sangre se considera la morada del alma y de la fuerza vital; su significado simbólico en la poesía seferiana está emparentado con el del fuego y sol.¹⁶¹²

Entre los símbolos arquetípicos que utilizan ambos poetas, probablemente ninguno tan difundido e inmediatamente comprensible como el de la *luz* referido a ciertas cualidades mentales. Hay en los usos poéticos del símbolo de la *luz* en Jiménez y Seferis tres características que tienden por analogía a sugerir ciertas importantes cualidades de la mente y el espíritu, y por las que es fácil ver que la analogía con la luz se convierte en símbolo. La primera y más evidente es que "la luz angelical" produce visibilidad, muestra claramente los perfiles que en la oscuridad o en "luz negra" se desvanecen¹⁶¹³. Por un paso metafórico tan natural como sencillo, podemos ir de esta acción observable de la luz, que en el mundo físico clarifica los límites y formas, la acción del espíritu del poeta cuando - como se hace en los aforismos juanramonianos- configura intelectualmente los límites y formas de las ideas. En consecuencia, comprendemos por qué la luz se convierte en la poesía juanramoniana y seferiana en un signo de configuración mental, es decir, de la mente poética en su forma más característica. En muchas de las religiones del mundo es tema frecuente, aunque a menudo sin implicaciones jerárquicas, el de que la luz y la oscuridad son partes complementarias e

¹⁶¹⁰ WHEELWRIGHT, PH., *Metáfora y realidad*, *op. cit.*, p. 113 y ss.

¹⁶¹¹ Cfr. LE GUERN, M., *op. cit.*, p. 52; Cfr. también BACHELARD, G., *La poétique de l' espace*, París: P.V.F., 1957, pp. 14-30 y ss; *La poétique de la rêviere*, París: PVF, 1960, pp. 12-27; 35-42 y ss.

¹⁶¹² Véase: WHEELWRIGHT, PH., *Metáfora y realidad*, *op. cit.*, pp. 115-116.

¹⁶¹³ Véase: WHEELWRIGHT, PH., *op. cit.*, p. 119; SERRANO Y SANZ, E., "Hierofanía solar en la obra poética de Juan Ramón Jiménez", en *Actas...*, *op. cit.*, pp. 537-543; OLSON, P.R., "La luz con el tiempo dentro": ser y tiempo en la poesía de Juan Ramón Jiménez", en *Actas...*, *op. cit.*, pp. 435-443; KAPSOMENOS, E., "I mitología tu fotos stin piisi tu Seferi", *Aleveván*, 1 (1990): 28-43.

inseparables del Todo que es el mundo. En *Zorzal* se repite esta idea mediante el uso implicado de los binomios luz-oscuridad, macho-hembra, vida-muerte, risa-llanto, Eteocles-Polinices¹⁶¹⁴:

"Luz angelical y negra,
risa del oleaje en los caminos del mar,
risa con llanto,
el anciano suplicante te contempla
presto a franquear los umbrales invisibles,
reflejada en su propia sangre
que engendró a Eteocles y Polinices.

(Y.S., P.C., p. 187).

La imagen de la luz resulta así extraordinariamente apropiada para convertirse en el principal símbolo imaginístico del entendimiento humano después de una guerra civil. La luz en los siguientes versos es, pues, el vehículo semántico mientras que la mente humana es el tenor:

"Día angelical y negro
el gusto acre de la mujer que envenena el prisionero
surge de las olas, rama jugosa reclamada de gotas.
Canta, pequeña Antígona, canta, canta,...
No te hablo del pasado, hablo del amor:
Adereza tu cabello con las espinas del sol,
Muchacha taciturna.

El corazón de Escorpio ha declinadoo,
El tirano que habita en el hombre ha huido
Y todas las hijas del mar, Nereidas, Greas,
Acuden al destello de Anadiomene:
Mañana amaré quien nunca amó
A plena luz;
Y tú te encuentras
En una casa amplia con muchas ventajas abiertas,
Corriendo de alcoba en alcoba,
Sin saber a donde mirar
Primero,
Porque huirán los pinos, el reflejo de los montes y
El gorjeo de los pájaros,
La mar, vidrio molino, se vaciará
Al soplo de Boreas y Noto,
Se vaciarán de luz tus ojos
Como callan de golpe y a un tiempo las cigarras.

(Y.S., C.P., p. 188).

La relación orgánica entre la *luz* y la *mente* humana se expresa aquí como en un antiguo dicho zoroástrico, conservado por Porfirio: "El cuerpo de Ahura Mazda es luz, y su espíritu entendimiento". La naturaleza de la mente humana es alusiva según Seferis y

¹⁶¹⁴ Véase: KAPSOMENOS, E., *op. cit.*, p. 35-39; BEATON, R., *George Seferis, op. cit.*, pp. 115-116.

ambigua; nunca habrá un método de análisis adecuado para comprenderla plenamente. En los versos citados se implica la idea siguiente: si sabemos algo de la mente humana, esto es su poder de discriminación. Ya sea en el campo de la acción política o en el de contemplación poética, después de una guerra civil, la facultad de discriminar es el carácter esencial de la mente humana, y es este poder, sobre todo lo que simboliza la *luz angelical y negra*¹⁶¹⁵.

Luz, señorío son dos ideas-imágenes extraídas de la experiencia familiar que pasaron a integrar la compleja idea-imagen arquetípica de la Divinidad en *Dios deseado y deseante*. En el último Juan Ramón Jiménez así como en el último Seferis, "Dios es luz, y no hay en él la menor oscuridad"¹⁶¹⁶. Esta expresión de las Escrituras repetida muchas veces en la poesía juanramoniana y seferiana es una de las muchas afirmaciones cristianas de la luz como símbolo de la Divinidad. En teología y en la poesía de S. Juan de la Cruz la idea-imagen de la luz conduce a la idea abstracta de omnisciencia, como la del señorío a la de omnipotencia¹⁶¹⁷. Como se nota en *El Zorzal*, cuando las ideas de omnisciencia y omnipotencia son humanamente ininteligibles y probablemente, en buena lógica, encierran una contradicción que resulta ser muy beneficiosa para la poesía. En pocas palabras: las ideas mitológicas de luz y señorío en Seferis y las teológicas de omnisciencia y omnipotencia en Jiménez ejercen funciones semánticas bastante paralelas. Todos los símbolos que han utilizado ambos poetas que hasta ahora hemos dado como ejemplos son bastante familiares. Lo que aquí importa es verlos como extensiones y concreciones de la actividad metafórica y no meramente simbólica. Nosotros creemos que cualquier grado es significativo del pensamiento es imposible sin lenguaje, como el lenguaje lo es a su vez sin actividad metafórica patente o velada; y la concreción de ciertas metáforas en símbolos tensivos constituye una fase natural del proceso creativo en la poesía moderna que se basa, sobre todo, en el "trabajo" misterioso de las figuras¹⁶¹⁸.

¹⁶¹⁵ Véase al respecto: ORFANIDIS, W., *I politiki diastasi tis piisis tu Seferi*, op. cit., pp. 10-25 y ss; XIDIS, A., "O politikós Seferis" en *Kyklos Seferi*, op. cit., pp. 105-123; CAPRI-KARKA, C., *War in the poetry of George Seferis*, op. cit., pp. 8-18 y 214-230.

¹⁶¹⁶ Véase: SANTOS-ESCUADERO, C., *Símbolos y dios en el último Juan Ramón Jiménez*, op. cit., pp. 535 y ss.

¹⁶¹⁷ Véase: BARUZI, J., *Saint Jean de la Croix et le probleme de l' experience mystique*, op. cit., pp. 25-40 y 115-148.

¹⁶¹⁸ Véase al respecto: WHEELWRIGHT, PH, op. cit., pp. 124-125.

3.- Ideas heredadas e ideas en torno a las figuras y los tropos..

Jiménez y Seferis han comentado extensamente en algunos de sus ensayos, notas explicativas, aforismos y "prefacios" de sus libros las "técnicas" utilizadas y no han tenido inconveniente en reconocer la influencia de la tradición retórica (clásica, medieval y moderna) en sus tratamientos del lenguaje poético y literario. Ambos poetas (cada uno por su parte y punto de partida) entienden por técnicas el empleo de recursos fónicos, sintácticos, morfológicos, semánticos y pragmáticos; todos ellos contribuyen, en mayor o menor medida, para Jiménez y Seferis, a difundir sus mensajes poéticos¹⁶¹⁹.

Estos recursos aplicados al lenguaje poético han sido objeto de estudio por parte de la retórica clásica bajo el concepto de *figuras*, entiendo por éstas "las formas expresivas peculiares que son usadas sobre todo por los poetas y, por eso mismo se consideran como una *desviación* con respecto al lenguaje normal"¹⁶²⁰.

Para Fontanier las figuras son "les formes, les traits on les tours plus on mois remarquables et d'un effect plus on mois heureux, par lesquels le Discours dans l'expression des ideas, des penées, ou des sentiments, s'éloigne plus on mois de ce qui en eût été l'expression simple et commune"¹⁶²¹.

Estos procedimientos que cabe calificar como artístico-verbales implican una manipulación de la forma del mensaje poético y de ahí surge la idea de la noción "d'ecart" como elemento característico del lenguaje figurado¹⁶²².

La figura es "un proceso basado en la *connotación*, y como tal implica la conciencia de la ambigüedad" del lenguaje poético¹⁶²³.

Cuando hablamos del *lenguaje figurado* entendemos el lenguaje que emplea figuras estilísticas (retóricas) y tropos (lenguaje tropológico y traslaticio).

El hecho de que las figuras son abundantísimas en la lengua cotidiana, con lo cual parece que la desviación es absolutamente normal, constituye la paradoja de la retórica. G. Genette caracterizó a la figura "como distancia entre signo y sentido, como espacio interno del lenguaje"¹⁶²⁴.

Para que *vela* sea entendido como término figurado es necesario el conocimiento de su relación *in absentia* con *nave*: de la correlación entre los dos signos nace la sinécdoque, en cuanto que *vela* sustituye a *nave* como parte de un todo. El lenguaje figurado, ya los hemos señalado, se encuentra en la lengua usual y espontánea de los pueblos, pero en mayor grado y

¹⁶¹⁹ Véase al respecto: JIMÉNEZ, J.R., *Ideología II*, op. cit., p. 3 y ss; ALVAR, M., *Juan Ramón Jiménez y la palabra poética*, op. cit., pp. 18-32 y ss; LEVI, P., *O tonos tis fonís tu Seferi*, op. cit., pp. 15-27 y ss; POLITIS, L., "O dekapentasyllavos tu Erotikí Logu", en *Ya tan Seferi* (1961), op. cit., pp. 195-203.

¹⁶²⁰ Cfr. DUMARSAIS, C., *Tratado de los tropos*, I, 1-2: "Generalmente se dice que las figuras son formas de hablar alejadas de las que son naturales y ordinarias: que se trata de ciertos giros y maneras de expresarse que se apartan en algo de la forma de hablar corriente y sencilla... Por lo demás, lejos de que las figuras sean maneras de hablar distintas de las naturales y ordinarias, nada hay tan común y corriente como las figuras en el lenguaje de los hombres".

¹⁶²¹ Cfr. FONTANIER, P., *Les figures du discours*, París: Flammarion, 1968, p. 259.

¹⁶²² Véase al respecto: KLINKERBERG, J-M., *Le sens rhétorique, essais de sémantique littéraire*, Toronto: Edit. du Graf, 1990, pp. 75-80.

¹⁶²³ MARCHESI, A., FORRADELLAS, J., *Diccionario de retórica ...*, op. cit., p. 165.

¹⁶²⁴ Véase: GENETTE, G., "Figures" en *Figures, I*. París: Senil, 1966, pp. 205-211; cfr. También: "La retórica limitada" en *Figuras III*, Barcelona: Lumen, 1989, pp. 23-46.

con aspiraciones artísticas en el lenguaje poético y literario. Según Seferis el lenguaje alusivo y figurado nos sirve para exteriorizar los sentimientos de la vida íntima, lo que queremos o imaginamos, y por eso recurrimos a expresiones cargadas de *afectividad*. El lenguaje *expresivo y emotivo* es sobre todo un lenguaje figurado que depende estrechamente de las emociones personales del poeta y de las circunstancias de su mundo de la vida¹⁶²⁵. Las emociones en la poesía juanramoniana y seferiana se traducen en ricas y variadas inflexiones de la entonación. "Se omite -escribe Rafael Lapesa- decir lo que las circunstancias dejan comprender, se insiste repitiéndolo en palabras o frases. Las construcciones gramaticales se quiebran y desordenan. "Las palabras y giros convenientes desde el punto de vista lógico, son reemplazados por otros que experimentan un cambio accidental de significación, usándose en sentido *figurado*"¹⁶²⁶.

J.A. Martínez señala que "las auténticas figuras" son "las figuras de Invención". "Parece indudable- escribe- que el lenguaje poético va hoy por otros caminos y que sólo la figura de invención, no codificada, es sentida como poética"¹⁶²⁷.

Aunque "la literatura no se escribe "con figuras"" las figuras se consideran como modos de clasificar u ordenar los procedimientos de que se sirve la lengua literaria en su función artística"¹⁶²⁸.

No cabe duda alguna de que la metáfora es la figura más importante de las que caracterizan la razón poética y la señalan, dondequiera que se presente. Sin embargo, asegurar que la metáfora es "la figura más importante" no quiere decir, en principio, que sea la figura de que se derivan como modalidades o variedades todas las demás¹⁶²⁹.

Algunos autores como Matthews han llegado a considerar la metáfora como una especie de *Archifigura* afirmando que "prácticamente cualquier frase desviada puede ser interpretada como metafórica"¹⁶³⁰. También J. Cohen, al considerar la metáfora como "archifigura" afirma que "todas las figuras, y a cualquier nivel, se realizan y culminan en la metáfora"¹⁶³¹. En las antiguas teorías y normas sobre la elocuencia se encuentra la discusión minuciosa de todas las figuras. Desde la antigüedad ha existido un constante interés en confeccionar inventarios de esos procedimientos artísticos del lenguaje que permiten al poeta recurrir a un determinado término con el propósito de atraer la atención de sus lectores u oyentes hacia el mismo discurso. Estos recursos eran designados con el nombre de "Figuras rhetoricales" o dicho metafóricamente con el de "Flores rhetoricales". En la época de Quintiliano, la doctrina de las figuras era ya una tradición fija; encuéntrase casi sin ninguna modificación en las *Retóricas* y *Artes dicendi* de la Edad Media, del Humanismo y del Barroco. Se habían ya diferenciado los dos grandes grupos de *figuras de dicción* y *figuras de*

¹⁶²⁵ Véase: SEFERIS, Y., *Diálogo sobre la poesía*, op. cit., pp. 81-82; USCATESCU, J., *Estructuras de la imaginación*, Madrid, 1976, pp. 14-29 y ss; TODOROV, T., "Tropos y figuras", *Literatura y significación*, Barcelona: Planeta, 1977, pp. 203 y ss.

¹⁶²⁶ Véase: LAPESA, R., *Introducción a los estudios literarios*, Salamanca: Anaya, 1964, pp. 36-37; FERNÁNDEZ, P.H., *Estilística*, op. cit., pp. 26-27.

¹⁶²⁷ Cfr. MARTÍNEZ, J.A., *Propiedades del lenguaje poético*, op. cit.,

¹⁶²⁸ Cfr. POZUELO, J.M., *Teoría del lenguaje literario*, op. cit., p. 169.

¹⁶²⁹ Véase: VIANU, T., *Los problemas de la metáfora*, op. cit., p. 115; MAYORAL, J.A., *Figuras retóricas*, op. cit., p. 233.

¹⁶³⁰ Véase: MATTHEWS, P.H., (1974): *Morfología*, Madrid: Paraninfo, 1980, p. 54.

¹⁶³¹ Véase: COHEN, J., *Structure du langage poétique*, op. cit., pp. 15 y ss y "Théorie de la figure", en *Communications*, 16 (1970): 3-25; Cfr. También: *Estructura del lenguaje poético*, trad. M. Blanco Alvarez, Madrid: Gredos, 1970, pp. 113-117.

pensamiento o tropos.¹⁶³² El nombre *estilo florido* se toma de la metáfora de las "flores rhetoricales". En el siglo XIX los investigadores de temas de estilística acostumbraban a hacer sus observaciones lingüísticas según la lista de las figuras¹⁶³³. Cabe señalar aquí que el poeta romántico S.T. Coleridge estaba en contra del uso consciente de las figuras como adorno subrayando el peligro que subyacía en este uso para la poesía pura: "Figures and metaphors... escribía- converted into mere artifices of connection and ornament, constitute the characteristic falsity in the poetic style of moderns"¹⁶³⁴. Antes de la época de Nietzsche, Herder ya hablaba a este respecto de "la estatua muerta del estilo" que se alza sin defectos y sin belleza verdaderamente propia, "sin vida y sin carácter". En las teorías del siglo XX las figuras no ocupan una posición de preferencia. En el mejor de los casos, están en el mismo plano que los rasgos estilísticos¹⁶³⁵. Sin embargo, sus conocimiento es indispensable para los historiadores de la literatura que tienen que investigar obras poéticas como por ejemplo las obras de Dante, de F. de Quevedo, de G. de la Vega, de G.L. de Góngora, concebidas y saboreadas en la atmósfera de las "Flores rhetoricales". En la tradición retórica, con el paso del tiempo, se ha establecido una *taxonomía o clasificación* de las figuras basadas en las cuatro operaciones lógicas de modificación del uso normal: la *adiecto* (adición), la *destractio* (supresión), la *transmutatio* (variación del orden) y la *inmutatio* (sustitución). Esta última categoría se llamó *tropo* y se definió como *inmutatio verborum*; fue pronto diferenciada de las otras tres, como nos advierte R. Barthes, y así se estableció una distinción binaria en la que concurre la oposición *tropos/figuras*¹⁶³⁶.

Ya hemos dicho que los tropos afectan al sentido de las palabras, cosa que no ocurre con las figuras. En su obra inmortal Quintiliano estableció seis categorías de figuras. Su taxonomía o clasificación entre *figuras de pensamiento*, *figuras de significación o tropos*, *figuras de dicción*, *figuras de elocución*, *figuras de construcción* y *figuras de ritmo y melodía*-constituye la base de todas las clasificaciones posteriores¹⁶³⁷. La retórica tradicional estableció - a partir de la clasificación de Quintiliano- tres divisiones en el lenguaje figurado: *figuras de dicción*, *figuras de pensamiento y tropos*. Hay que complementar, esta revisión que hacemos aquí de las teorías sobre las figuras y los tropos refiriéndolos a las ideas y a la nueva tipología que introdujo en la tradición moderna de la retórica el llamado *Grupo μ*¹⁶³⁸. La voluntad, pues, de edificar una nueva tipología retórica fundamentada en criterios lingüísticos, ha llevado los investigadores del *Groupe u* a reunir las figuras consideradas como un efecto de transformación del lenguaje en cuatro grandes grupos por medio de cuatro operaciones

¹⁶³² Véase: FERNÁNDEZ, P.H., *Estilística...*, op. cit., pp. 31 y ss; MAYORAL, J.A., *Figuras retóricas*, op. cit., p. 32 y ss.

¹⁶³³ Véase: MAYORAL, J.A., *Figuras retóricas*, op. cit., pp. 11-39; FONTANIER, P., *Les figures du discours*, París: Flammarion, 1968, pp. 8-30 y ss.

¹⁶³⁴ Cfr. KAYSER, W., *Die Sprachliche Kunstwerk*, trad. Esp. *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid: Gredos, 1965, pp. 148-149.

¹⁶³⁵ *Ibidem*. Cfr. También: MAYORAL, J.A., *Figuras retóricas*, op. cit., pp. 34-35.

¹⁶³⁶ Véase: LAUSBERG, H., *Manual de retórica, Fundamentos de una ciencia de la literatura*, Madrid: Gredos, 1966, Vol. II, pp. 57 y 93. Cfr. También: BARTHES, R., "L'ancienne Rhétorique, aide-mémoire", *Communications*, 16 (1970): 36-54.

¹⁶³⁷ Las seis categorías establecidas por Quintiliano en su obra inmortal (*Inst. orat.* VII, 6 y IX) – figuras de pensamiento, figuras de significación o tropos, figuras de dicción, figuras de elocución, figuras de construcción y figuras de ritmo y melodía, constituyen la base de todas las clasificaciones posteriores. Véase al respecto: MAYORAL, J.A., *Figuras retóricas*, op. cit., pp. 16-17; GONZÁLEZ VÁZQUEZ, J., *Estudio sobre la imagen poética* (Universidad de Granada, 1986, pp. 60, 71, 74, 80, 96-97 y ss; Quintiliano- ya lo hemos dicho- ve la metáfora como una *traslación (traslatio)* de significados a nivel de palabra. "Por la metáfora- escribe- se traslada una voz de su significado propio a otro, donde, o falta el propio, o el traslado tiene más fuerza". Al clasificar los tropos en dos grupos (los que sirven para la significación y los que sirven para adorno) sitúa la metáfora entre los primeros diciendo: "No ignoro que aún en los tropos que se ponen por razón del significado hay también adorno". Cfr. *Instituciones Oratorias*, op.cit., (VIII, 6,1), p. 79.

¹⁶³⁸ Véase GRUPO μ (1970); *Retórica general*, Barcelona: Paidós, 1987, pp. 60 y ss.

lógicas: *la adición, la supresión-adición y la permutación*. La *supresión* puede ser parcial o total, la *adición* simple o repetitiva, y el procedimiento que se compone de ambas, esto es, la *supresión-adición* puede ser parcial, completa o negativa. Los procedimientos relacionales son los de *permutación* (genérica o por inversión)¹⁶³⁹. Como ya se ha observado, estas operaciones corresponden a las categorías modificativas clásicas; de ellas, sólo falta la *inmutatio* (sustitución) que es el resultado de las operaciones primarias y de adición y supresión. Los seis investigadores del Grupo u distinguen:

1. *Figuras de tipo A: metaplasmos*, que son figuras consistentes en operaciones morfológicas, es decir, figuras del plano de la expresión que "modifican el aspecto sonoro o gráfico de las palabras y de las unidades de orden inferior a las palabras: sílabas, fonemas y grafemas.
2. *Figuras de tipo B: metataxis*, interesadas por las operaciones sintácticas; son figuras de la expresión que modifica la estructura de la frase. Pertenecen, naturalmente, a la sintaxis.
3. *Figuras de tipo C: metasememas*, consistentes en operaciones semánticas. El neologismo metasemema, acuñado por simetría terminológica con el resto de los neologismos que designan los distintos tipos de *metábole*, es el equivalente del término clásico *tropo*. El estudio de metasememas se centra en hechos de significación. Un metasemema es "una figura que pone un sema *en lugar* de otro"; el mecanismo productor, sigue siendo (como se afirmaba de los *tropos*) la sustitución.
4. *Figuras de tipo D: metalogismos*, que implican operaciones lógicas. Los metalogismos cubren el ámbito de las figuras de pensamiento que "modifican el valor lógico de la frase y, por consiguiente, no están condicionadas por restricciones lingüísticas"¹⁶⁴⁰. El grado cero de estas *metáboles* es el orden "lógico" de presentación de los hechos o la progresión "lógica" del razonamiento. La presencia de sentidos metafóricos en la *hipérbole* demuestra que los *metasememas* y *metalogismos* pueden coexistir en la misma expresión. El *metasemema* ignora, o transgrede la lógica; el *metalogismo* "niega la verdad-identidad tan apreciada por algunos lógicos"¹⁶⁴¹.

Los autores del Grupo u apuntan, de modo bastante esquemático, los elementos diferenciales de los cuatro grupos de figuras ("metáboles") que la Retórica actual distingue:

- a. En los *metaplasmos* únicamente puede existir una conmutación de forma, mientras que en los segundos la conmutación de forma va acompañada de un cambio de significación. En los *metaplasmos* por conmutación total del significante existe un

¹⁶³⁹ Véase: GRUPO U, *op. cit.*, pp. 33-45 y ss.

¹⁶⁴⁰ Reseña P. Ricoeur al respecto: "El cuadro de las *metáboles*... se funda en una doble dicotomía: distinción entre significante y significado... y distinción entre entidades más pequeñas que la palabra (o iguales a ella) y entidades de grupo superior. Así se perfilan cuatro campos: el de los *metaplasmos* es de las figuras que actúan sobre el aspecto sonoro o gráfico de las palabras y de las unidades más pequeñas; el de la *metataxis* contiene figuras que actúan sobre la estructura de la frase... *El tercer campo es el que contiene la metáfora*; los autores de *Rhétorique générale* lo llaman campo de las *metasememas*... finalmente, existe el campo de los *metalogismos*... son las figuras que modifican el valor lógico de la frase... (Cfr. *La métaphore vive, op. cit.*, p. 202 y *La métaphore viva...*, *op. cit.*, p. 214).

¹⁶⁴¹ Véase: *Rhétorique générale, op. cit.*, pp. 93 y ss.

núcleo sémico que permanece intacto, mientras que en los *metasememas* se produce un cambio total o parcial del significado del término.

- b. *Metataxis y metasememas*: siempre de acuerdo con el esquema desarrollado en el citado tratado, las *metataxis* serían aquellas figuras que *alteran el grado cero sintáctico*, el cual es identificado por estos autores con la frase *minimale achevée*, definida con referencia a la lengua francesa. Así pues, *metataxis y metasememas* se opondrían en razón de las dos características específicas siguientes: por una parte, los *metataxis* tienen que ver con criterios de distribución, los *metasememas*, en cambio, se basan en criterios semánticos, por otra parte el campo de acción de los *metataxis* es el de la estructura lógica de la frase, intentando aislar, de modo operativo, dicha estructura de lo que constituiría el contenido y la expresión frásticas, mientras que el campo de acción de los *metasememas* sería el de la palabra, entendiéndola como un conjunto de semas sin orden interno y sin admitir la repetición.
- c. *Metalogismos y metasememas*. Respecto a las diferencias lingüísticas de estos dos grupos de figuras, los autores de R.G. señalan que en los *metasememas* la alteración se produce a nivel del código, mientras que los *metalogismos* transgreden la relación entre frase y contexto o referente extralingüísticos. Además *metasememas y metalogismos* son figuras de distinta extensión, que se caracterizan, respectivamente, por la presencia de un único término impertinente en el interior de un contexto determinado y una variedad en el número de palabras que los componen. No hay, entonces, posibilidad de confusión entre estos dos tipos de figuras, pues, aun en el caso de que el *metalogismo* se redujera a un solo lexema, se mantendría siempre la primera distinción antes indicada.

Cabe mencionar aquí la paradoja juanramoniana ejemplificada con el famoso:

"Yo no soy yo.
 Soy este
 Que va a mi lado sin yo verlo:
 Que, a veces, voy a ver,
 Y que a veces, olvido.

(A.P. de J.B., p. 295).

Es una paradoja que "anula" la realidad. Al contradecir una descripción fiel de la realidad, el metalogismo se mide con ella; al negarla, presupone su existencia.

También habría que señalar que el *éthos*, en la RG, corresponde aproximadamente a lo que Aristóteles y Y. Seferis llaman *Páthos*¹⁶⁴². Es la *reacción emotiva* que provoca el mensaje en el lector-receptor. La "respuesta" de éste a los "estímulos" que el poema ofrece es la valoración del texto poético mismo.

¹⁶⁴² Véase al respecto: ARISTÓTELES, *Poetics*. Traslated by I. Bywater. In W.D. Ross (ed.), *The Workd of Aristotle (vol. 11): Rhetorica, de rhetorica ad Alexandrum, Poética*. Oxford: Clarendon Press, 1952, pp. 34-40 y ss; SEFERIS, Y., *Diálogo sobre la poesía, op. cit.*, p. 81 y ss.

A partir de las distinciones anteriores, podríamos clasificar con criterios lingüísticos las figuras según sus niveles de descripción: *fónico*, *sintáctico*, *semántico*¹⁶⁴³. Debemos, no obstante, hacer observar que en la cadena del lenguaje todos los niveles se dan de forma simultánea y, por tanto, conviene valorar desde el principio que la clasificación que se propone por el *Grupo U* no está exenta de una cierta arbitrariedad puesto que todas las figuras inciden en mayor o menor medida en el sentido¹⁶⁴⁴. Estos criterios nos sirven para hacer la siguiente distinción:

- a. Figuras fónicas.
- b. Figuras sintácticas.
- c. Figuras semánticas.

Otros autores distinguen entre figuras (semio-) sintácticas, (semio-) semánticas y (semio -) pragmáticas partiendo de dos criterios de clasificación (que son el primero *semiótico* y el segundo el "desvio")¹⁶⁴⁵.

¹⁶⁴³ Véase: MAYORAL, J.A., *Figuras retóricas*, *op. cit.*, pp. 33-39.

¹⁶⁴⁴ Véase: GRUPO U (1970), *Retórica general*, *op. cit.*, p. 65 y ss.

¹⁶⁴⁵ Véase al respecto: MAYORAL, J.A., *Figuras retóricas*, *op. cit.*, pp. 15-39; PLETT, H.F., "Rhetoric", *op. cit.*, p. 65.

4.- *La sonoridad y las figuras fónicas*

Entre las formas de la sonoridad que nos interesan en primer lugar están la rima, la aliteración y la asonancia.

El sonido en la poesía juanramoniana impresiona de manera especial nuestro oído en las llamadas *onomatopeyas*. Entiéndase por "onomatopeya" la forma lingüística que imita un determinado sonido de la naturaleza: susurrar, murmurar, etc. En los siguientes versos de Juan Ramón Jiménez subyace por un lado una filosofía del lenguaje y, por otro lado, se nota su intención simbolista e impresionista¹⁶⁴⁶:

¡SÍ!

Delante, en el caso, el sí infinito
al que nunca se llega.

-¡ Síiiiiiiii ! -
y la luz

incolora,
se agudiza llamándome...
No era del mar... Llegados
A las bocas de luz que lo decían
Con largor infinito,
Vibra, otra vez, inmensamente débil
-¡ Síiiiiiiii ! -
en un lejos que el alma sabe alto
y quiere creer, lejos, sólo lejos,

(A.P. de J.B., p. 261).

Veamos también un ejemplo en que se nota que las palabras onomatopéyicas nunca reproducen exactamente los sonidos del exterior. Al oirlas las en una lengua desconocida, nadie comprende el significado de las onomatopeyas. Claro está que los poetas mediante estos recursos tampoco aspiran a la identidad, pues no aprovechan completamente las posibilidades de sus fonemas, sino que se contentan con vagas indicaciones. Sin embargo, la repetición de determinados sonidos es uno de los recursos que implican una manipulación deliberada de la materia del mensaje poético¹⁶⁴⁷:

III TODO PASA

Olvidamos nuestra heroica controversia con las Euménides,
Nos ganó el sueño, nos dieron por muertos y huyeron
Gritando:
"¡Yúuuuuuu! ¡Yúuuuuu! ¡Púummmm... pam!
Apostrofando a los dioses que nos protegen

(Y.S., P.C., p. 106).

¹⁶⁴⁶ Véase al respecto: ALVAR, M., "Simbolismo e impresionismo en el primer Juan Ramón", *art. cit.*, pp. 396-398; COKEENGUIDANOS, M., *Word and Work...*, *op. cit.*, p. 67 y ss.

¹⁶⁴⁷ Véase: LAUSBERG, H., *Manual de retórica...*, *op. cit.*, p. 616-618; MAYORAL, J.A., *Figuras retóricas*, *op. cit.*, pp. 109-110.

- II.- ¡En la curva, en la curva, otra vez en la curva!
 ¡Cuántas vueltas, cuántos giros sangrientos
 cuántas filas negras, las gentes que me miran!
 (Y.S., P.C., p. 74)
- III.- *Tres rocas, unos pinos quemados y una ermita y más arriba*
Idéntico paisaje se repite:
Tres rocas en formas de dintel, herrumbrosas,
Unos pinos quemados, negros y amarillos
Y sepultada en cal una casita cúbica.
Y más arriba aún, varias veces
Idéntico paisaje se repite en gradación
Hasta el horizonte, hasta el cielo crepuscular.
 (Y.S., P.C., p. 71).

c. Reduplicación

La reduplicación es una repetición inmediata, por aposición¹⁶⁵³. Ejemplos:

- I.- *La vida, la vida vida*
 De un ascua, sin consumirse!
 (Juan Ramón Jiménez)
- II.- ... el martil indemne
 Indemne y purificado.
 (Y.S., P.C., p. 149).

d. Concatenación

En la terminología sintáctica la concatenación es el lazo de unión que se establece entre los grupos o sintagmas de una frase (ejem: F= SNT SV; o también SN = det + N; la concatenación se indica mediante el signo +). En el ámbito de la retórica, la concatenación es una repetición en serie que pone de relieve la continuidad; es una forma de gradación que consiste en la continuación progresiva de la *anadiplosis*. Consiste en repetir al principio de un verso o de una frase, una palabra que estaba al final del verso o de la frase anterior. Es sustancialmente una forma de iteración. Generalmente, la última palabra de una frase o verso es la primera en la frase o verso que sigue¹⁶⁵⁴. Ejemplos:

- I.- El chamariz en el chopo
 -¿Y que más?
 El chopo en el cielo azul
 -¿Y qué más?
 El cielo azul en el agua
 -¿Y qué más?
 El agua en la hojita nueva
 -¿Y qué más?
 La hojita nueva en la rosa
 -¿Y qué más?
 La rosa en mi corazón

¹⁶⁵³ Véase: FERNÁNDEZ, P.H., *op. cit.*, p. 42.

¹⁶⁵⁴ Véase: FERNÁNDEZ, P.H., *op. cit.*, pp. 42-43.

-¿Y qué más?
¡Mi corazón en el tuyo!

II.- Si me pongo a cantar acabare gritando y si grito
Los agapantos me mandan callar
(Y.S., P.C., p. 165).

III.- Los días son piedras. Piedras de pedernal
Que chocaron al azar una con otra y soltaron dos o tres chispas;
Piedras de una ere halladas por herraduras y donde
A tantos han trillado
Guitarras, en el agua de efímeros
(Y.S., P.C., p. 243)

e. *Aliteración*

Es una figura retórica de tipo morfológico que consiste en combinar repetidamente ciertos sonidos iguales o afines a lo largo de una frase, de un verso o de una estrofa; puede tratarse de letras y de palabras. La aliteración constituye uno de los artificios más importantes para la construcción de versos en Jiménez y Seferis¹⁶⁵⁵.

El efecto de *paralelismo fónico* que se deriva de la aliteración puede tener efectos sobre el significado, bien por reproducción alusiva de un sonido.

... tus olas van, como mis pensamientos,
y vienen, van y vienen
(J.R.J., A.P., de J.B., p. 256).

No es infrecuente el uso por ambos poetas de diversas aliteraciones que se entrecruzan o se oponen para lograr efectos de musicación:

[Altares derribadas
y *amigos* olvidados
hojas de palma en el fango]
(Y.S., P.C., p. 76).

Aquí hay una aliteración que se pierde en la traducción:

[Vomí gremisméni
ki y *fili* xejasméni
fila tis finikiás sti láspi]; aliteración de *fi*.

Lo mismo sucede también en los siguientes versos: "I ángeli íne lefkí piromeni lefkí ké tó máti marénete pou thá tus antikkísi" (Los ángeles son blancos, radiantes al rojo vivo, los ojos se consumen cuando se miran de frente,)

(Y.S., P.C., p. 154).

¹⁶⁵⁵ Véase: FERNÁNDEZ, P.H., *Estilística*, op. cit., pp. 47-48; MAYORAL, J.A., *Figuras retóricas*, op. cit., pp. 63-68; VALESIO, P., *Strutture dell'alliterazione*, Bologna: Zanichels, 1967, p. 37. Según Valesio "en el verso se produce *Aliteración* (Aliteratio) siempre que palabras sucesivas, en grupos de dos o tres, comienzan o con las mismas consonantes, con cambio a veces de vocales o con las mismas sílabas, o con las mismas vocales".

f. *Paronomasia*.

Paronomasia es una figura morfológica que se produce al colocar próximas en el texto dos palabras fónicamente parecidas la una a la otra; estas palabras se denominan parónimos. La paronomasia obliga al oyente- o al lector- a un esfuerzo intelectual y subraya el contraste. Enlaza con el juego de palabras y se presta para el chiste y la sátira¹⁶⁵⁶. Ejemplos:

- I. Creemos los nombres.
Derivarán los hombres
(Juan Ramón Jiménez)

g. *Similicadencia*.

La semilicadencia consiste en usar dos o varias palabras en el mismo accidente gramatical- verbos en el mismo modo, tiempo y persona, sustantivos en el mismo caso, género y número, etc¹⁶⁵⁷. Ejemplos:

- I) Por la noche hablé el pasaje:

“Lo ataron de pies y manos” nos dice “lo arrojaron por tierra y lo desollaron a rastras lo apartaron, lo desgarraron sobre las espinas de los aspálatos, al final lo echaron al Tártaro, como un guiñapo”.

(Y.S., P.C., p. 258).

- II) “Con asombro de mirarte,
con admiración de oírte,
no sé que pueda decirte,
ni que pueda preguntarte”

(Calderón).

- III) “Contar, cantar, llorar, vivir acaso;”

(J.R.J. A.P. de J.B., p. 369).

- IV) “Ese no ser sucesivo/ que es este ser verdadero/ que nadie puede trocar/ que nadie puede quitar, que nadie puede evitar”.

(J.R.J., A. P. de J.B., p. 366).

¹⁶⁵⁶ Véase: LAUSBERG, H., *Manual de retórica...*, *op. cit.*, p. 638; MAYORAL, J.A., *Figuras retóricas*, *op. cit.*, p. 99,106; FERNÁNDEZ, P.H., *Estilística*, *op. cit.*, p. 51; ARISTÓTELES, *Retórica*, *op. cit.*, 1410b; CORREAS, G., *Arte de la lengua española castellana*, *op. cit.*, p. 415; NORDEN, E. (1909): *La prosa d'arte antica, dal VI secolo a. c. all'età de la Risnascenza*. Roma, Salerno, 1986.

¹⁶⁵⁷ Cfr. FERNÁNDEZ, P.H., *op. cit.*, p. 50; LAUSBERG, H., *Manual de retórica...*, *op. cit.*, pp. 725-731; MAYORAL, J.A., *op. cit.*, pp. 63-621.

h. *Derivación.*

La derivación es una figura etimológica; emplea en la misma cláusula palabras derivadas del mismo radical¹⁶⁵⁸. Ejemplos:

- I) “El Dios que es siempre, al fin,
el Dios creado y recreado y recreado
por gracia y sin esfuerzo

(Juan Ramón Jiménez).

I. *La rima calambur.*

Es un juego de palabras que se produce cuando un reagrupamiento y redistribución de una o más palabras producen un sentido distinto¹⁶⁵⁹. Ejemplos:

El calambur se combina con un riquísimo juego de diálogos.

- I) [Epigrama]

Un joven hubo en Antioquía
Que sólo decía: “¿Adiós? No,
Mañana ante el barco
En verdad te diré adios,
A ti que me enredaste en las redes del placer”.

(Y.S., P.C., pp. 272-273)

[Itan énas néos stín Antióxía
nov élege mónos “Ántío, “Oxi, a-
brio mprostá stó plío
thá sou pó st’ aleithia antio
séna pou m’emplexes stov idonismoútá broxia]

Por último señalaremos los *caligramas* de Seferis como ejemplos de manipulación fónica y gráfica. Veamos uno:

¿Qué has perdido, infeliz,
que dejas mojarse
a tus ojos y anegarse
como acuáticas flores
bajo la lluvia?
¿Buscas acaso la mar?
¿o eres acaso, infeliz,
la calma de la mar
4-10-1941

(Y.S., P.C., p. 294)

¹⁶⁵⁸ FERNÁNDEZ, P.H., *Estilística...*, *op cit.*, p. 52.

¹⁶⁵⁹ Véase: FERNÁNDEZ, P.H., *op. cit.*, p. 55.

5.- *Las figuras sintácticas*

El reino de la poesía
es el silencio misterioso
y expresivo. Creer que la
poesía puede ser dicha en
palabras exactas o científicas
es un absurdo. La mentira
está en la lengua redicha.
El amor más hondo se expresa
ya sólo con quejas, suspiros,
monosílabos¹⁶⁶⁰.

La tierna finalidad del
poeta no es describir los
objetos sino *crearlos al
nombrarlos*; es, creo yo, su
mayor alegría. Para ello
le hace falta una apli-
cación lo más perfecta
posible a los objetos, una
identificación; y esa identi-
ficación depende de la
tensión, *pero nunca de
la extensión o de la carga
léxica*¹⁶⁶¹.

Estas observaciones de Jiménez y Seferis pueden muy bien resumir la actitud demoledora de los movimientos vanguardistas y modernistas de los años 20 y 30 ante el lenguaje. La sintaxis y la preocupación por las formas nuevas de la poesía fue uno de los blancos preferidos de sus numerosos ataques en su lucha por la conquista de unas nuevas formas de expresión¹⁶⁶². La trayectoria personal y literaria de ambos poetas, así como la realidad histórica y cultural de sus países se encargarían, posteriormente, de modelar sustancialmente sus ímpetus destructivos y revalorizar las formas tradicionales y premodernistas de expresión- sintaxis incluida- puesto que éstas les permitían llegar al gran público. En sus poesías son abundantes las llamadas *anomalías sintácticas* que modifican el uso del discurso. Todas estas “anomalías” derivan de las tres primeras operaciones lógicas la *adectio*, la *detractio*, la *transmutatio* y la *inmutatio*; así nos lo recuerdan J. A. Mayoral, J. Molino, Gardés-Tamine y B. Mortara Garavelli. A partir de sus precisiones podremos distinguir los siguientes grupos de figuras sintácticas:

1. figuras de la supresión sintáctica o licencias por supresión de constituyentes (figuras de la *detractio*)
2. Figuras de la repetición sintáctica (figuras de la *adectio*).

¹⁶⁶⁰ Véase: JIMÉNEZ, J.R., *Ideología II*, *op.cit.*, p. 6.

¹⁶⁶¹ SEFERIS, Y., “Monólogo sobre la poesía”, en *Diálogo...*, *op. cit.*, pp. 77-78.

¹⁶⁶² Véase al respecto: KAPSOMENOS, E.Y., *I syntaktikí domí tis piitikís glosas tu Seferi*, *op. cit.*, pp. 14-27, 35-52 y ss. Cfr. también: WILCOX, J.C., “Etapa histórica y transformación estilística en Juan Ramón Jiménez”, *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, núm. 4, (1982): 189-198; FORREST, J. y JAFFE, C., “Figuring Modernity: Juan Ramón Jiménez and the Baudelairian tradition of the prose poem”, *Comparative Literature*, Vol. 48, núm. 3 (1996): 265-293.

3. Figuras de orden sintáctico (figuras de la *transmatio*)¹⁶⁶³.

Veamos a partir de estas distinciones algunos ejemplos de estas transgresiones:

- a. El *polipote* o *poliptoton* (gr. *Polyptoton*, “de muchos casos”, *metabolé*, “cambio”, *metáklisis*, “cambio de posición”, *paragómenon*, “derivación”, que en latín se traducen como figura *ex pluribus casibus variatio, declinatio, derivatio*).

Además de con el préstamo *polyptoton*; es una figura sintáctica que consiste en emplear una misma palabra en un enunciado breve en distintas funciones o formas. El poliptoton produce cambios morfológicos en las palabras que se repiten, cuyo significado (léxico), a diferencia que ocurre con la paronomasia, permanece inmutable a pesar del cambio de función sintáctica¹⁶⁶⁴. Ocupa cualquier posición: inicial, media, final, en los enunciados y grupo de enunciados.

Sin embargo, todo era blanco porque
Blanco es el gran sueño.

(Y.S., P.C., p. 153)

[Ki ómos ta pánta itan lefka yatí
o megálos ypnos ine lefkos...]

Luz angelical y negra

.....

Día angelical y negro

.....

mañana amaré quien nunca amó

(Y.S., P.C., pp. 187-188)

- b. La epanalepsis.

Como figura sintáctica, la epanalepsis consiste en la repetición de una o varias palabras para reforzar la idea que se quiere expresar. En la retórica antigua la epanalepsis es una de las clases de la *iteratio*, es decir, de la repetición de un elemento de la frase en cualquier lugar del enunciado (comienzo, medio, fin). Algunos autores como Morier y Preminger, hacen coincidir la definición de epanalepsis con la epanadiplosis. En Jiménez y Seferis un caso especial de epanalepsis es la utilización de las primeras palabras de un texto para dar título a un poema¹⁶⁶⁵. Ejemplos:

- I) ¡en la Curva, en la curva, otra vez en la curva!
 ¡cuántas filas negras, las gentes que me miran
 que me miraban....

¹⁶⁶³ Véase: MOLINO, J., y GARDES-TAMINE, J., *Introduction à l'analyse de la poésie, op. cit.*, t. I, pp. 131-132; MAYORAL, J.A., *Figuras retóricas, op. cit.*, pp. 159 y ss.

¹⁶⁶⁴ Véase: MAYORAL, J.A., *op.c it.*, p. 99-104.

¹⁶⁶⁵ Véase: MAYORAL, J.A., *Figuras retóricas, op. cit.*, p. 99 y ss.

(Y.S., P.C., p. 74)

II) Dame tus manos, dame tus manos, dame tus manos.

(Y.S., P.C., p. 82).

III) Ella se acerca con la mirada empañada. Aquella mano cincelada
La mano que empujó el timón
La mano que empujó la pluma
La mano que se tendió al viento
Todo amenaza su silencio.

(Y.S., P.C., p. 98).

IV) [FLORES DE LA ROCA]

Flores de la roca frente al verde mar

(Y.S., P.C., p. 132).

V) [EN LAS GRUTAS DEL MAR]

En las grutas del mar
Hay una sed, hay un amor

(Y.S., P.C., p. 133).

VI) BALADA TRISTE DEL PÁJARO DE AGUA

Pájaro de agua
¿Qué cantas, que cantas?

(A.P., de J.B., p. 401).

VII) TAL COMO ESTABAS

En el recuerdo estás tal como estabas

(A.P. de J.B., p. 401).

VIII) Acariciar el hombro
Acariciar la ola,
Acariciar la nube
Acariciar la roca

(A.P. de J.B., p. 351).

c. El Pleonasma.

El pleonasma, según J. A. Mayoral, es una licencia sintáctica *por adicción de constituyentes*. Se produce “cuando la oración se carga de palabras superfluas que estuvieran mejor por decir, aunque añade algunas veces encarecimiento de lo que se dice”. El pleonasma añade palabras innecesarias para la comprensión del pensamiento, pero valiosas para la riqueza expresiva¹⁶⁶⁶. Esta figura según Correas “es buena... si estriba en razón y uso, y si no, es mala y viciosa...”. Lo mismo leemos en *La Gramática de la Real Academia*: “Esta figura que vale lo mismo que *sobra* o *redundancia*, es viciosa cuando sin necesidad se usa de palabras que ni hacen falta en la locución ni le añaden belleza alguna; pero es útil cuando ciertos vocablos, al parecer superfluos se emplean para dar más fuerza y colorido a la expresión, y para que a las personas que nos oyen no quede duda alguna de lo que les queremos referir o asegurar”¹⁶⁶⁷. Ejemplos:

- I) Lo vi con mis ojos
- II) ¡... qué lejos siempre de ti mismo!

(Juan Ramón Jiménez)

d. La Enumeración.

Es una forma de organización del discurso afin a la *acumulación*, de la que se diferencia por ser un modo de definición propio de los conjuntos: consiste en reseñar los elementos que los componen. Según Lausberg los fenómenos de acumulación coordinativa integrados en la figura *Enumeración* representan, desde una perspectiva sintáctica, un tipo de artificios cuya realización discursiva responde al esquema de una serie de constituyentes categorial y funcionalmente homogéneos¹⁶⁶⁸. Tales series, cuya formulación general se propone en:

Enumeración: A1 + A2 + A3 + A4 + A5... + AN

Pueden estar formados por toda la gama de categorías (nominales, adjetivales, verbales, adverbiales) y funciones (sujetos, predicados, complementos). La enumeración es en alguna ocasión una descripción rápida y breve de objetos, ideas o partes de un todo, destacando sus cualidades individuales o no. En el caso de la enumeración, que es figura por sí misma, parece replantearse con mayor evidencia el problema de la extensión y de la constitución del dominio retórico. Según observa Lausberg (&669), en el ámbito de las categorías nominales es muy frecuente que los miembros de la *Enumeración* constituyan las que se suponen partes integrantes de un *todo* (representado por un nombre plural, abstracto colectivo, expreso o tácito)¹⁶⁶⁹.

En el ámbito de las categorías verbales pueden encontrarse realizaciones, bien llamativas por cierto, como las que refleja el siguiente “verso” de Juan Ramón:

¹⁶⁶⁶ Véase: MAYORAL, J.A., *Ibidem*, p. 127; LAUSBERG, H., *Manual de retórica...*, *op. cit.*, pp. 502-503; JIMÉNEZ PATÓN, B., (1604): *Elocuencia española en arte*, *op. cit.*, p. 105.

¹⁶⁶⁷ Véase: CORREAS, G., *Arte de la lengua española castellana*, *op. cit.*, p. 376; Citado por FERNÁNDEZ, P.H., *Estilística*, *op. cit.*, pp. 32-33.

¹⁶⁶⁸ Véase: LAUSBERG, H., *op. cit.*, pp. 669-674; FRÉDÉRIC, M., “Énumération, énumération homologique, énumération chaotique. Essai de caracterisation”, en *Actes du XVII Congrès International de Linguistique et Philologie Romances*. Aix-en Provence, Université de Provence, VIII, 1986, pp. 103-117.

¹⁶⁶⁹ Véase: *Manual de retórica*, *op.cit.*, p. 669.

- I) Contar, cantar, llorar, vivir a caso;

(A.P. de J.B., p. 396).

En el siguiente fragmento el *todo* (“sitio del seguir más verdadero”) se representa por las series nominales *Eden, Oasis, Paraiso, Cielo*:

- II) “*el sitio del seguir más verdadero,*
con nombre no inventado, diferente
de eso que es diferente e inventado
que llamamos en nuestro desconsuelo
Edén, Oasis, Paraíso, Cielo, pero no lo es,
Y que sabemos que no lo es, como los
Niños saben que no es lo que no es
Que anda con ellos”.

(A.P. de J.B., p. 369).

- III) Entre tanto Grecia sigue su viaje, su viaje sin cesar
Y “si vemos florecer de cadáveres el Egeo”,
Son aquellos que quisieran ganar a nado el gran barco,
Aquellos que se hartaron de aguardar los barcos que no zarpan
EL ELSA, EL SAMOTRACIA, EL AMBRÁCICO.

(Y.S., P.C., p. 101).

- IV) no sé ya hablar ni pensar: susurros
como el respirar del ciprés aquella noche,
como la voz humana del mar sobre las
piedras en la noche,
como el recuerdo de tu voz cuando decía “buena suerte”.

(Y.S., P.C., p. 130).

e. Polisíndeton.

Uso “marcado de las conjunciones entre dos o más términos o entre dos o más frases, con valor expresivo”. Según J.A. Mayoral “la conexión sintáctica” de los elementos integrados “en una serie enumerativa puede realizarse sindética o asindeticamente”, esto es, “con inserción o no de la conjunción copulativa *y*”. Lausberg observa que “la mucha ligadura de conjunciones” a que remite el propio término “suele quedar limitada en la práctica a la sola clase de las conjunciones copulativas *y* y *ni*. La norma retórica del polisíndeton es: A1 + A2 + A3+.... y AN. El polisíndeton repite más conjunciones de las necesarias; tiñendo de ese modo la frase de gran efectividad y dotando a la expresión poética de mayor lentitud y solemnidad¹⁶⁷⁰. Ejemplos:

- I) Ahora,
Con el plomo fundido del sortilegio
El resplandor de la mar estival,

¹⁶⁷⁰ Véase MAYORAL, J.A., *op.cit.*, p. 131-132; LAUSBERG, H., *Manual de retórica, op. cit.*, pp. 686-687; CORREAS, G., *op. cit.*, p. 381; FERNÁNDEZ, P.H., *Estilística, op. cit.*, pp. 43-44.

La desnudez entera de la vida;
 Y el pasar y el pasar y el reposo y el sobresalto
 Los labios el velo acariciado,
 Todo busca abarcarse.

(Y.S., P.C., p. 232).

II) Y llegó la gran soledad
 Y llegó la gran penuria
 Con esta primavera
 Que cayó y se extendió
 Como la escarcha de la aurora...

(Y.S., P.C., p. 149).

Y de seguir,
 De entrar y de seguir
 Y de salir...

(A.P. de J.B., p. 339).

f. El asíndeton.

Es una figura de tipo sintáctico que consiste en la eliminación de lazos formales entre dos términos o dos proposiciones. Especialmente importante, por su fuerte y variada carga expresiva, es el asíndeton en las enumeraciones o en las acumulaciones¹⁶⁷¹. En la tipología de Lausberg se distinguen los tipos siguientes de asíndeton: el *aditivo* (suma simple de los miembros), el *sumativo* (el primero y el último de los miembros funcionan respectivamente como introducción y recapitulación), el *disyuntivo* (los miembros se presentan como alternativas), el *adversativo* (miembros antitéticos), el *causal*, el *explicativo*, el *conclusivo* (según la relación que tienen los miembros entre sí). En lo que se refiere a sus manifestaciones discursivas, se pueden tener presentes las observaciones hechas a propósito de la figura *Polisíndeton* con la que siempre se contraponen. Por un lado la “ausencia de conjunciones” queda limitada en la práctica a la copulativa y, por otro, “frente a la condición de conjunto cerrado de las enumeraciones polisindéticas, las asindéticas por el contrario parecen responder a la voluntad de presentar un conjunto incompleto de elementos, abierto a la incorporación de nuevas unidades¹⁶⁷²”.

Norma retórica: A1 A2 A3 AN

Ejemplos:

I) Contar, cantar, llorar, vivir acaso;

(A.P. de J.B., p. 396)

II) En la curva, en la curva, otra vez en la curva
 Cuantas vueltas, cuantos giros sangrientos,

¹⁶⁷¹ Véase: FERNÁNDEZ, P.H., *op. cit.*, pp. 38-39; LAUSBERG, H., *op. cit.*, pp. 709-711; MAYORAL, J.A., *op. cit.*, pp. 132-133.

¹⁶⁷² Cfr. MAYORAL, J.A., *op. cit.*, p. 133.

Cuántas filas negras, las gentes que me miran

(Y.S., P.C., p. 74)

III) danzando, muriendo, danzando otra vez

(Y.S., P.C., p. 283)

6.- Las figuras semánticas

Según H.F. Plett los artificios retóricos integrados en la categoría de las llamadas *Licencias semánticas o Metasememas* “remiten en su conjunto a otros tantos fenómenos que constituyen diferentes grados de modificación del significado de las unidades léxicas, con la consiguiente alteración de su función denotada o referencial, en unas situaciones discursivas dadas”¹⁶⁷³. Entre los varios fenómenos enumerados por el citado autor en tal categoría, destacan los tipificados en la doctrina retórica bajo la denominación de *Tropos*, fenómenos que, dada su relevancia en dicha doctrina, serán los mercedores de nuestra atención en el siguiente apartado. Al respecto de las llamadas figuras semánticas, conviene tener presente que la retórica solo admite como tales figuras los tropos¹⁶⁷⁴ y las figuras de pensamiento. El Grupo μ formado por Dubois, Edeline, Klinkenberg, Minguet, Pire y Trinon, denominó a las primeras *Figuras de tipo C (metasememas, modificaciones de las palabras en cuanto a su significado)* y las segundas, *Figuras de Tipo D, (metalogismos, modificaciones del valor lógico de la frase)*¹⁶⁷⁵.

Como señala J.M. Pozuelo, estas figuras afectan “al modo de invención o presentación de una idea. O bien crean una relación inusual entre contenidos, o bien afectan a la relación entre signo y referente”¹⁶⁷⁶. La clasificación de las *figuras de tipo C* es la siguiente:

1. La *sinécdoque* y la *antonomasia* generalizadoras, *comparación, metáfora in praesentia* cuando la superación es parcial.
2. La *metáfora in absentia* cuando la supresión-adición es parcial; la *metonimia* cuando es completa; el *oxímoron* cuando es negativa.

Las *figuras del tipo D* (metalogismos: operaciones lógicas) son:

1. La *litote* cuando la supresión es parcial: la *reticencia, la suspensión, el silencio*, cuando la supresión es completa.
2. La *hipérbole* cuando la adición es simple: la *repetición, el pleonismo, la antítesis* cuando es repetitiva.
3. El *eufemismo* cuando la supresión-adición es parcial; la *alegoría, la parábola, la fábula moral* cuando es completa; la *ironía, la paradoja, la antífrasis* cuando es negativa.
4. La *inversión lógica o cronológica* cuando se produce por permutación¹⁶⁷⁷.

¹⁶⁷³ Véase: PLET, H.F., “Rhétorique et Stylistique”, *art. cit.*, p. 164 y “Rethoric”, *art. cit.*, p. 72; MAYORAL, J.A., *Figuras retóricas, op.cit.*, p. 243.

¹⁶⁷⁴ Los *Tropos* según observa Lausberg (Cfr. *Manual de Retórica, op.cit.*, p. 552) responden siempre a una finalidad ornamental: constituyen una clase de artificios al servicio del *Ornato* del discurso.

¹⁶⁷⁵ Cfr. GROUPE, μ , *Rhétorique Générale, op. cit.*, pp. 18-19, 33-42 y ss; *Rhétorique de la poesie, op. cit.*, pp. 21-37, 45-52 y ss. En la *Rhétorique Générale*, el término de “figura” tan restringido en la Retórica clásica, aparece sustituido ordinariamente por el de *metábole* (transcripción del griego *metáboli*) que pasa a denominar cualquier operación llevada a cabo en y sobre el lenguaje; la suma de las “metáboles” sería, en el sistema de estos autores, el conjunto de las operaciones retóricas. Los autores del *Groupe U* dividen el conjunto de las “metáboles” en otras tantas clases, denominadas, respectivamente con los siguientes términos: “metaplasmes”, “metataxes”, “méta-sememes” y “metalogismes”. Cfr. RICOEUR, P., *La métaphore..., op. cit.*, p. 202.

¹⁶⁷⁶ Véase: POZUELO, J.M., *Teoría del lenguaje literario, op. cit.*, p. 132.

7.- Consideraciones teóricas en torno a los tropos

Deja un vocablo su significación
propia y pasa en otra por siete
tropos o modos metafóricos,
los cuales hermocean a la
oración [=discurso] y le dan
luz de la manera que
un velo sutilísimo a una
imagen y una vidriera a
una candela
López Pinciano¹⁶⁷⁸.

... dicen que, lleno el rostro de colores,
en perlas convirtió sus esmeraldas
y dijo: “¡Ay, triste yo! ¡Perdí las flores!

Lope de Vega

La palabra *tropo* procede del término griego *tropos*, del que proviene el latín *tropus*¹⁶⁷⁹; significa “dirección”, “cambio”, “giro”, “vuelta”, “rodeo” y “alude por ello al cambio de una expresión, que “se desvia” de su contenido original para albergar otro contenido”¹⁶⁸⁰. Según P.H. Fernández “tropo es todo *cambio de significado* en la palabra o en la frase”. Designa “las cosas no por su nombre habitual, sino por otro que refleja la visión personal del autor”¹⁶⁸¹. Los tropos “se basan en una ley sociológica: la *asociación de ideas*, por lo cual vemos que éstas no brotan aisladas en la mente humana, sino entrelazadas unas con otras por medio de diversas relaciones”. Dicha ley sociológica “permite el *intercambio de sentido* y la *traslación*, que da origen a los tropos”¹⁶⁸². La definición tradicional de *tropo* reproduce la de Quintiliano: “sustitución (*mutatio o inmutatio*) de las expresiones propias por otras de sentido figurado (no recto)”¹⁶⁸³. *Tropo* y *traslación* son denominaciones distintas del mismo hecho retórico: la trasposición (o transferencia) de significado de una expresión a otra. El tropo –según una distinción clásica- *representa*, respecto del propio término, “una licencia; el error es la impropiedad injustificada”¹⁶⁸⁴. Para Jiménez Patón “el tropo, o palabra traslaticia, se halla en una palabra sencilla, mudándose de la propia significación en la ajena con virtud”¹⁶⁸⁵.

¹⁶⁷⁷ Véase: POZUELO, J.M., *Teoría del lenguaje literario*, op. cit., p. 132; MAYORAL, J.A., *Figuras retóricas*, op. cit., p. 227; MORTARA GARRAVELLI, B., *Manual de retórica*, op. cit., p.....; MOLINO, J., GARDÉS-TAMINE, J., *Introduction à l'analyse de la poésie*, op. cit., t. 1, pp. 131-132.

¹⁶⁷⁸ Véase:

¹⁶⁷⁹ Véase: FERNÁNDEZ, P.H., *Estilística*, op. cit., p. 99; MAYORAL, J.A., *Figuras retóricas*, op. cit., pp 27-31. Cfr. También: DUMARSAIS, C., *Traité des tropes*, Gèneve: Slátkine Reprints, 1967 (1ª ed. 1730), pp. 12-30 y ss.

¹⁶⁸⁰ Véase: MORTARA, GARRAVELLI, B., *Manual de retórica*, op. cit., p. 163.

¹⁶⁸¹ FERNÁNDEZ, H.P., *Estilística: Estilo-Figuras estilísticas-Tropos*, Madrid: Ed. José Porrúa Turanzas, S.A., 1981, p. 99.

¹⁶⁸² FERNÁNDEZ, H.P., *Ibidem*.

¹⁶⁸³ *Ibidem*,

¹⁶⁸⁴ Cfr. LAUSBERG, H., *Manual...*, op. cit., p. 57 y ss.

¹⁶⁸⁵ Véase: JIMÉNEZ PATÓN, B., *Elocuencia española en arte*. Madrid: El Crotalón, 1987, p. 80.

En formulación de Correas, en cambio, el tropo “es truco y traslado de la dicción [=palabra] y oración [discurso] de su propia significación en otra concerniente, metafórica y alegórica, hecho por elegancia o mayor expresión...”¹⁶⁸⁶. Observamos que el alcance del concepto de *Tropo* varía considerablemente de un autor a otro. Lausberg, por ejemplo, habla de “tropos de palabra” y “tropos de pensamiento”¹⁶⁸⁷. En la tradición retórica el número y la identidad de los tropos difieren. Los tropos responden siempre “a una finalidad: constituyen – según Lausberg- una clase de artificios al servicio del *Ornato* del discurso”¹⁶⁸⁸. Esa finalidad “que aparece vinculada de modo específico a determinados tipos de discurso (en especial, las modalidades del discurso poético), se encuentra claramente formulada por la mayoría de autores”¹⁶⁸⁹. La *Rhetorica ad Herennium* enumera diez “figuras de dicción” (*exornationes verborum*) que forman un grupo “por ser del mismo tipo” y porque tienen en común la propiedad de “alejarse del sentido usual de las palabras y dirigir el discurso por elegancia hacia un significado general distinto”: son la *onomatopeya*, la *antonomasia*, la *metonimia*, la *perífrasis*, el *hipérbaton* (inversión y transposición), la *hipérbole*, la *catacrexis*, la *metáfora*, la *alegoría*¹⁶⁹⁰.

Quintiliano¹⁶⁹¹ en su obra inmortal *Le istituzioni oratorie* cataloga trece tropos y entre los contemporáneos, Arbusow enumera dieciséis incluyendo la *personificación o prosopopeya*, la *alusión*, la *litote*, la *ironía* y la *antífrasis*, el *oxímoron*, la *antítesis* y la *permutación*. De las treinta diferentes especies de tropos catalogados por Du Marsais¹⁶⁹² pasamos a los dos de Jakobson, sin olvidarnos o mencionar- de los trece de Quintiliano, los tres de Beauzée y Fontanier¹⁶⁹³. Todo ello testimonia el interés epistemológico que han

¹⁶⁸⁶ Cfr. CORREAS, G., *Arte de la lengua española castellana*. Madrid: Selecciones gráficas, 1954, p. 395.

¹⁶⁸⁷ Cfr. *Manual de Retórica, op.cit.*, p. 552-558 y 893-910. En esa definición de tropo se alude a dos de sus características, que las sucesivas teorías de tropología han venido destacando con mayor o menor intensidad, a saber: I) El tropo sustituye en el interior del discurso a un *verbum proprium*; II) la presencia de una palabra extraña dentro de la frase suele traer como consecuencia una *incompatibilidad sémica* entre dicha palabra y el resto de los elementos que conforman la frase, razón por la que hará necesaria, por parte del lector u oyente, una modificación del significado de ese elemento ajeno, semánticamente, al contexto.

¹⁶⁸⁸ Cfr. *Manual de retórica, op. cit.*, p. 557.

¹⁶⁸⁹ Véase MAYORAL, J.A., *Figuras retóricas, op. cit.*, p. 225.

¹⁶⁹⁰ Véase: MORTARA GARAVELLI, B., *Manual de retórica, op.cit.*, p. También: CORREA, G., *Arte de la lengua española castellana, op. cit.*, p. 399-402.

¹⁶⁹¹ Véase: QUINTILIANO, *Instituciones Oratorias*, (VIII, 6,1), tomo II, Madrid: Editorial de Rollín, 1799, pp. 14-40 y 79-81. En Quintiliano la metáfora es una traslación de significados a nivel de palabra. Por la metáfora, según él, “se traslada una voz de su significado propio a otro, donde, o falta el propio, o el traslado tiene más fuerza”. En su obra los tropos se clasifican en dos grupos los que sirven para adorno y los que sirven para la significación. Quintiliano sitúa la metáfora entre los segundos diciendo “no ignoro que aún en los tropos que se ponen por razón del significado hay también adorno”. Comienza por “la metáfora, esto es traslación” de la que afirma “que entre todos es el más hermoso y frecuente. Es tan natural que lo usan hasta los ignorantes sin advertirlo [...] y hace que no falten palabras para expresar cualquier cosa”. Sin duda, Quintiliano desciende directamente al lenguaje popular, coloquial, se refiere a la *metáfora lingüística* y establece una distinción muy clara en los ejemplos que pone a continuación, entre las metáforas populares, lingüísticas, y las metáforas literarias, de ornato. Su clasificación de la metáfora está basada en la distinción entre *lo orgánico* y *lo inorgánico*. Después de él hablamos de “cuatro modos” de metáfora: a) Cuando en las cosas animadas se pone una por otra. B) Las cosas inanimadas se toman por otras del mismo género. C) Las cosas animadas por las inanimadas. D) Las cosas animadas por las inanimadas. En Quintiliano aparece claramente especificado lo que hoy se entiende por metáfora prosopopéyica: lo animado por lo inanimado.

¹⁶⁹² Véase: DU MARSAIS, C., *Traité des Tropes*, Leipsic, 1757. El *Tratado de los Tropos* constituye la culminación de la retórica tradicional y es considerado como una autoridad en la materia, por lo menos hasta Fontanier. Su obra se interesa ante todo por el papel que juegan los tropos en la constitución del vocabulario. Utilizando los dos conceptos aristotélicos básicos, el de *traslación* del significado propio de una palabra y el de semejante, al aclarar que esta semejanza reside en la mente (es subjetiva) dice de la metáfora (Cfr. *Traité...*, *op. cit.*, p. 118): “La metáfora es una figura por medio de la cual se transporta, por así decir, el significado propio de una palabra a otro significado que solamente se convierte en virtud de una comparación que reside en la mente.

¹⁶⁹³ Cfr. FONTANIER, P., *Les figures du Discours*, París: Flamamarión, 1977.

despertado estos procedimientos, que ocupan un lugar privilegiado en el lenguaje poético entre los teóricos, como por ejemplo Todorov, entre los poetas¹⁶⁹⁴.

Para Du Marsais los tropos son “figuras por medio de las cuales se hace que una palabra tome un significado que no es propiamente el significado preciso de la palabra”¹⁶⁹⁵; en otros términos, se modifica el sentido propio de una palabra para emplearlo en un sentido figurado. Según el modo de verificar la traslación o desplazamiento de sentido, se establece la especificidad de los distintos tropos.

En la tradición francesa anterior a los intentos innovadores de Fontanier¹⁶⁹⁶, el número de tropos estaba en torno a la decena. En la clasificación de Lamy se han quitado la onomatopeya, la perífrasis, el hipérbaton, y se han añadido la lítore, la ironía y la antífrasis. En *Les figures du discours*, Fontanier, después de formularse la siguiente pregunta: “de combien de manières différentes les Tropes en un seul mot ont-ils lieu?”, añade: “Ils ont lieu par un rapport entre la première idée attachée au mot, et l’idée nouvelé qu’on y attache, et ils ont lieu d’autant de manières différentes que le rapport lui-même peut varier, on qu’il peut y avoir de différents rapports entre les idées. Or, ces rapports se réduisent aux trois suivants: Rapport de corrélation, au, si l’on aime mieux, de correspondance; rapport de connexion, et rapport de ressemblance”¹⁶⁹⁷.

Queda claro que Fontanier habla de *metonimias* (tropos por correspondencia) de *sinécdoques* (tropos por conexión) y de *metáforas* (tropos por semejanza). Los tropos por correspondencia escribe “consistent dans la désignation d’un objet par le nom d’un autre objet qui fait comme lui un fut absolument à part, mais qui lui doit au á qui il doit luimême plus ou moins, ou par son existence, ou pour sa manière d’être. On les appelle *métonymies*, c’est-à-dire, changements de noms”¹⁶⁹⁸.

Los tropos por conexión “consistent dans la désignation d’un objet par le nom d’un autre objet avec lequel il forme un ensemble, un tout, on physique on métaphysique, l’existence on l’idée de l’un se trouvant comprise dans l’existence on dans l’idée d’l’autre. C’est là aussice que signifie, bien expliqué et bien entendu, leur nom commun de *synecdoque*, qui revient á celui de *compréhension*”¹⁶⁹⁹.

¹⁶⁹⁴ Véase: TODOROV, T., *Teorías del símbolo*, Caracas: Monte Avila Editores, 1981, pp. 12-30 y 130-135.

¹⁶⁹⁵ Véase: *Traité des tropes*, op.cit., p. 18. Cfr. También LE GUERN, M., *La metáfora y la metonimia*, op.cit., p. 13.

¹⁶⁹⁶ Fontanier en su *Manuel Clasique pour l’étude des Tropes* (1821), no aporta una definición específica de tropo ni tampoco considera el conjunto total de los tropos como una clase de las figuras, sino que opone, en su sistema, el “sens tropologique” a un “sens primitif” y, dentro del primero, distingue un “sens figure” propiamente dicho, y un sens extensif” habitual ya y casi tan propio como la significación primitiva; por otra parte, introduce una división de los tropos en función de su extensión.

¹⁶⁹⁷ Véase: *Les figures de discours*, op. cit., p. 77. El grupo de los tropos-figuras reúne para P. Fontanier las siguientes características: a) el tropo-figura está motivado por un cambio de la significación de una o varias palabras; b) el tropo-figura puede estar formado por una sola palabra, y sería un tropo propiamente dicho, o por varias, y tendríamos entonces un tropo impropiamene dicho; c) La nueva significación debe ser otorgada a la palabra o frase “librement et comme par jeu”, pues, de no ser así, no se podría hablar de tropo-figura, sino de tropo catacresis (“sens extensif”). Cfr. También: RICOEUR, P., *La Metáfora Viva*, op. cit., pp. 72 y ss.

¹⁶⁹⁸ *Op. cit.*, p. 79. Fontanier reduce todos los tropos basados en la semejanza, a uno solo, la metáfora; escribe: “Los tropos por semejanza consisten en presentar una idea bajo la forma de otra idea que resalte más o que sea más conocida y que, por otra parte, no esté unida a la primera más que por un vínculo de cierta semejanza o analogía.

¹⁶⁹⁹ FONTANIER, P., op. cit., p. 87.

Observamos que Fontanier habla de una *transferencia de significado de una palabra a otra* basada en una *relación de semejanza*¹⁷⁰⁰.

Los tropos propiamente dichos pueden tener un sentido *figurado* o un sentido meramente *extensivo*. En el primer caso, señala B.M: Garavelli, “se trata... de “figuras de significado”, porque son el resultado de una nueva manera de significar de la palabra”. En el segundo caso, “se trata de una *catacresis*, esto es, de una *extensión abusiva* del sentido”¹⁷⁰¹. Fontanier al distinguir entre *uso figurado* y *uso extensivo* “aplica una categorización que todavía perdura en la nomenclatura de las definiciones de los diccionarios de la lengua”¹⁷⁰². Por su parte la metáfora se define como una figura que consiste en “*presentar una idea bajo el signo de otra más incisiva o más conocida*”. Su definición, claro es, implica una transferencia de significado de una palabra a otra basada en una relación de semejanza. Realiza Fontanier un análisis de los tipos de metáfora, según afecte ésta al nombre, adjetivo, participio, verbo o adverbio, que es de gran interés para nuestro estudio. Según él “las clases de palabras susceptibles de ser empleadas metafóricamente a modo de figuras” son:

- a) El nombre, “como cuando se hace de un hombre feroz, un tigre”.
- b) El adjetivo, “como cuando se dice de una cosa lo que no se dice ordinariamente más que de una persona, o de alguna otra cosa: “vida tempestuosa...”
- c) El participio.... “helado de miedo, petrificado de asombro...”
- d) El verbo: “su cabeza fermenta, abrumba de rabia...” y
- e) El adverbio, “aunque bastante rudamente”; por ejemplo, “hablar, responder secamente, para hablar, responder de una manera fría y poco agradable”.

Hace también Fontanier otra clasificación de las metáforas atendiendo a la naturaleza de los objetos que pueden proveerla o a los que se le pueden aplicar, es decir, según el campo de préstamo y el campo de aplicación. Para ello, escoge el eje de lo animado-inanimado y resume todas las especies posibles en las cinco siguientes:

- a. “El traspaso a una cosa animada: este hombre es un zorro”. Todos los ejemplos que aporta aquí son *metáforas zoomórficas*, del mundo animal.
- b. “La metáfora de una cosa inanimada, pero física, a una cosa inanimada, a menudo puramente moral o abstracta: el cristal de las aguas [...] la nave del Estado...”.
- c. “La metáfora de una cosa inanimada a una cosa animada: los Escipiones, estos rayos de guerra”.
- d. “La metáfora física de una cosa inanimada a una cosa inanimada: [...] es presa de la tristeza”.
- e. “La metáfora moral de una cosa animada a una cosa inanimada, es decir, la metáfora por la cual se dice, lo moral, de una cosa inanimada, lo que no se dice

¹⁷⁰⁰ Véase: FONTANIER, P., *Les figures du Discours*, op. cit., pp. 99-104. Cfr. también: RICOEUR, P., *La metáfora viva*, op. cit., pp. 82 y ss.

¹⁷⁰¹ Cfr. MORTARA GARAVELLI, B., *Manual de retórica*, op. cit., pp. 57 y ss.

¹⁷⁰² Op. cit., p. 58.

propiamente más que de una cosa animada, inteligente y libre: el tiempo es un gran consolador: la experiencia es la maestra de las artes...”. “Para mayor sencillez” dice- es necesario reducir estas cinco clases de metáforas a solamente dos basándose en la distinción metafísica entre lo físico y lo moral; serían éstas: “*La metáfora física*” (aquella donde dos objetos físicos, animados o inanimados, son comparados entre ellos”) y “*la metáfora moral*” (aquella donde cualquier cosa del orden moral se encuentra comparada con cualquier cosa física y que afecta a los sentidos, ya sea que la transposición tenga lugar del primero al segundo o del segundo al primero”.

En resumidas cuentas: Fontanier atribuye unas “condiciones necesarias” a la metáfora: verdadera, justa, luminosa, noble, natural y coherente. Sin embargo, dice que todas estas condiciones sólo convierten a las *metáforas de invención* “que no hay recibido hasta ahora la sanción del uso” y que no se atreve a ver defectos en “aquellas que provienen del fondo de la lengua, ya se presenten como figuras o como catacrexis, puesto que estas tienen “un curso forzado”¹⁷⁰³.

La analogía “se da entre ideas; y la idea misma se concibe “no con relación a los objetos vistos por el espíritu” sino “con relación al espíritu que ve”. Sólo en este sentido puede considerarse “más incisiva o más conocida”¹⁷⁰⁴; aun en los casos de relaciones objetivas como base de la analogía “la transposición del hombre tiene lugar fuera de la especie, de una especie a otra”. Pero lo importante es que “la semejanza opera en el plano de la opinión recibida”¹⁷⁰⁵.

Ricoeur señala que al escoger Fontanier “con cierta arbitrariedad el eje de la diferencia entre lo animado y lo inanimado”, llega “a poder garantizar una antigua clasificación de Fontanier (con sus cinco clases “es más una concesión al pasado que una implicación necesaria de la definición de la metáfora por la semejanza”). Ricoeur observa que la división de Fontanier en clases “no procede en absoluto de la diversificación de la relación de semejanza, como en el caso de la metonimia y de la sinécdoque, y permanece perfectamente extrínseca a la definición”¹⁷⁰⁶. El filósofo francés habla de la “Familia de la metáfora” partiendo de la idea siguiente: “La noción de tropo –escribe- que *consta de una sola palabra* no sólo ahoga todo el potencial de sentido que contiene la admirable definición inicial de la metáfora, sino que, además, rompe la unidad de la problemática de la analogía entre ideas que, de este modo, queda dispersa en todas las clases de las figuras”¹⁷⁰⁷.

Al utilizar las palabras del mismo Fontanier podríamos hablar de la imaginación como “una de las causas generadoras de los tropos”. Juan Ramón Jiménez y Yorgos Seferis como Fontanier la ven (la imaginación) actuando “en todos los tropos que ofrecen, al espíritu alguna imagen o alguna pintura”¹⁷⁰⁸. Y si el lenguaje de sus poesías tiene “algo de encantador, de mágico” es porque ambos emplean “expresiones tan figuradas que todo [en ellos] es, por así decirlo, *imagen, siempre* que cuadre con el tema y el género”¹⁷⁰⁹. Este es el efecto de todos

¹⁷⁰³ FONTANIER, P., *op. cit.*, pp. 9-104- En la página 99 leemos que la metáfora es una figura que consiste en “a presentar une idee sous le signe d’une autre idée plus frappante on plus connue, qui d’ailleurs, ne tient á la premiere par auun antre lien que celui d’une certaine conformité ou analogie”.

¹⁷⁰⁴ Véase: *Les figures du Discours, op. cit.*, pp. 41 y 100; Cfr. También: RICOEUR, P., *La metáfora viva, op. cit.*, p. 84.

¹⁷⁰⁵ FONTANIER, P., *Ibidem*, p. 100.

¹⁷⁰⁶ Cfr. *La metáfora viva, op. cit.*, p. 85.

¹⁷⁰⁷ *Op.cit.*, p. 86.

¹⁷⁰⁸ Cfr. FONTANIER, P., *Les figures du Discours, op. cit.*, p. 162.

¹⁷⁰⁹ *Op. cit.*, p. 173

los tropos que utilizan ambos poetas: no contentos “con transmitir ideas y pensamientos, “los pintan con mayor o menor viveza y los visten de colores más o menos ricos; como otros tantos espejos, reflejan los objetos bajo diferentes aspectos y los muestran a una luz más intensa; les sirven de adorno, dándoles relieve y nuevo encanto; presentan ante nuestros ojos una serie de imágenes y cuadros en los que podemos reconocer la naturaleza y donde ella misma se nos muestra con nuevos encantos”¹⁷¹⁰. Eso hacen las figuras en Jiménez y Seferis: “mostrar el discurso proporcionándole, como en los cuerpos, contorno, rasgos, forma exterior”¹⁷¹¹. Todos los tropos son, pues, “como la poesía, hijos de la ficción”¹⁷¹²; pues la poesía de Jiménez y de Seferis, menos preocupada “por la verdad que por la semejanza”, se dedica a “figurar, a *colorear* su lenguaje, a ponerlo en imágenes, en cuadros, a hacer de él una pintura animada y elocuente”¹⁷¹³. En resumidas cuentas con la poesía “no fabriquemos armas para la guerra sino tesoros para la paz”¹⁷¹⁴. Sin embargo, “lo importante” en la poesía “Es la exactitud, la precisión”. La precisión conseguida mediante el uso de los tropos. Para que “la palabra no turbie, ni entorpezca, ni malogre” es necesario recurrir a “la expresión de la emoción” a la “metáfora” al “sentimiento”¹⁷¹⁵.

S. Ullmann en su *Semántica*, comparte, también, la idea del cambio de significación y distingue dos tipos de cambios semánticos: unos se originan en la semejanza y otros se originan en la contigüidad. Los primeros- como en Jakobson- incumben a la metáfora, los segundos a la metonimia¹⁷¹⁶.

Lausberg¹⁷¹⁷ enumera diez tropos, incluyendo en este número la *metalepsis*. Los otros nueve se subdividen en dos categorías mayores, dependiendo de si la “esfera semántica” a la que pertenece el término trasladado es o no limítrofe o tiene o no una relación directa con la del término propio al que sustituye. En la primera categoría, se obtienen tropos “por desplazamiento de límites” y en la segunda hay un “salto” o una “dislocación” de una esfera a otra; su clasificación se ve en la siguiente figura:

TROPOS

Por desplazamiento de límites

Por dislocación

Más allá del ámbito del contenido conceptual

¹⁷¹⁰ *Op. cit.*, p. 174.

¹⁷¹¹ *Op. cit.*, p. 63.

¹⁷¹² *Op. cit.*, p. 180.

¹⁷¹³ *Op. cit.*, p. 181.

¹⁷¹⁴ Cfr. JIMÉNEZ, J.R., *Ideología II*, *op. cit.*, p. 27.

¹⁷¹⁵ *Op. cit.*, p. 36.

¹⁷¹⁶ Véase: ULLMANN, S., *Semántica*, Madrid: Aguilar, 1976, pp. 238 y ss; JAKOBSON, R., “Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de trastornos afásicos”, en *Fundamentos del lenguaje*, Madrid: Ciencia Nueva, 1967, pp. 63-102.

¹⁷¹⁷ Lausberg comienza su presentación haciendo notar la dificultad de separar los tropos como *inmutatio uerborum* en una sola palabra, de las figuras de pensamiento trópicas, y, asimismo, considerando la oportunidad de incluir ciertas posibilidades de la *inmutatio* (caso de la sinecdoque, el énfasis, la hipérbole y la ironía) tanto en un dominio como en otro, en función de su menor (tropos) o mayor extensión (figuras de pensamiento trópicas).

Dentro del ámbito del contenido conceptual

Perífrasis	metonimia	metáfora ironía
sinécdoque		
antonomasia		
énfasis		
litotes		
hipérbole		

De la teoría de Lausberg nos interesan las siguientes consideraciones:

1. La distinción que establece entre distintos “grados de trivalización” de los tropos mediante el “criterio” de la “prioridad” inventiva.
2. Un tropo puede haber sido creado en el momento del discurso, y, por ello, se usa verdaderamente por primera vez; sin embargo “puede considerarse original simplemente porque es la primera vez que un determinado lector o auditorio lo recibe”¹⁷¹⁸.
3. La originalidad de una metáfora, como la de cualquier otro tropo o figura retórica, “se mide en relación con el contexto y la situación, además de en relación con el intertexto o conjunto de las producciones que tienen alguna conexión con el texto/discurso al que pertenece el tropo en cuestión”.
4. La fortuna de un tropo- de la que habló también Fr. Nietzsche- contribuye a su “trivalización”, a su difusión “en varios géneros y tipos de discurso, o en determinados grupos sociales”.
5. Las “transferencias de significado” que se operan en la metáfora y los otros tropos no constituyen fenómenos aleatorios y asistemáticos; por el contrario, suelen llevarse a cabo dentro de unas determinadas relaciones semánticas entre las unidades léxicas implicadas, por un lado, y de determinadas conexiones entre las entidades denotadas por tales unidades conexiones que responden a particulares modos de percibir las parcelas de la realidad representadas por el léxico de la lengua¹⁷¹⁹.

La palabra que un tropo materializa en el interior de un enunciado concreto se llama *término impropio* (Ti) y debe aportar mayor “carga significativa” o “expresiva” que la palabra sustituida en dicho enunciado, el considerado *término propio* (Tp), hecho al que remite la expresión “cambio de significaciones con virtud” frecuente, según Lausberg, en las definiciones¹⁷²⁰.

¹⁷¹⁸ Véase: LAUSBERG, H., *Manual de Retórica*, op. cit., p. 57-93 y ss.

¹⁷¹⁹ Véase: LAUSBERG, H., *Ibidem*, p. 555 y MAYORAL, J.A., *Figuras retóricas*, op.cit., p. 226. Algunos teóricos creen que sería mejor reducir el dominio de los tropos a tres de las nueve especies recogidos por Lausberg: *metáfora*, *metonimia* y *sinécdoque*. Esta reducción (de nueve a tres especies de tropos) fue ya propuesta por P. Fontanier, en la primera parte de su tratado antes citado.

¹⁷²⁰ Véase: LAUSBERG, H., *Manual de retórica*, op. cit., p. 552.

Según J. A. Mayoral el fenómeno de los tropos en su “materialización lingüística” comprende tres elementos:

1. “Una *palabra o expresión que reemplaza a otra*, Ti que representa el carácter específico del tropo”¹⁷²¹.
2. “Una palabra o expresión reemplazada por otra Tp”.
3. “El contexto-señal C que indica la presencia del tropo en un lugar preciso de la cadena del discurso”.

La relación que existe entre Ti y Tp representa “la dimensión paradigmática del tropo”; la relación entre Ti y C, “la dimensión sintagmática del mismo”¹⁷²².

En lo que sigue, dejando como fondo las obras y las clasificaciones tradicionales, se va a optar por una *ordenación* en la que, “tomando como punto de referencia la concepción *bipolar* de la *metáfora* y la *metonimia*, se produce una aglutinación de los tropos” en dos grandes clases, de acuerdo con dos operaciones fundamentales de sustitución de unas *unidades léxicas* por otras:

1. La basada en “relaciones de semejanza”.
2. La basada en “relaciones de contigüidad”, que “cabe atribuir a las entidades denotadas”¹⁷²³.

Jakobson, después de estudiar diversos casos de *afasia*, habla de metonimia o desarrollo metonímico de cierto tipo de discursos humanos en que los elementos de un *contexto* se encuentran en *situación de contigüidad* frente a otros discursos con *desarrollo metafórico* en los cuales se presentan como contiguos términos semejantes o equivalentes. Así, se hace una distinción entre *cambios semánticos* basados en las *relaciones de similitud* y aquellos que se basan en las *relaciones de contigüidad*. Los primeros corresponden a la metáfora y los segundos a la metonimia¹⁷²⁴.

En “Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de trastornos afásicos”, Jakobson afirma que: “Toda forma de trastorno afásico consiste en una alteración cualquiera más o menos grave, de la Facultad de selección y sustitución o de la facultad de combinación y contextura. En el primer caso se produce un deterioro de las operaciones metalingüísticas, mientras que el segundo perjudica la capacidad del sujeto para mantener la jerarquía de las unidades lingüísticas. El primer tipo de afasia suprime la relación de semejanza; el segundo, la de contigüidad. La metáfora es ajena al trastorno de la semejanza y la metonimia al de la contigüidad”. Vemos pues como el primer tipo de afasia, suprime la relación de semejanza, el uso de la metáfora, siendo propenso a la metonimia; el segundo tipo suprime la relación de contigüidad, siendo ajena a la metonimia y manifestándose propenso a la metáfora.

¹⁷²¹ Cfr. *Figuras retóricas*, *op. cit.*, p. 226.

¹⁷²² *Ibidem*; Cfr. También: PLETT, H.F., “Rhetoric et Stylistique”, p. 165 y “Rhetoric”, *art. cit.*, p. 72.

¹⁷²³ Véase: MAYORAL, J.A., *Figuras retóricas*, *op. cit.*, p. 227.

¹⁷²⁴ Véase: JAKOBSON, R., “Dos aspectos...”, *art. cit.*, p. 133 y *Ensayos...*, *op.cit.*, p. 382; DUCRAT, O y TODOROV, T., *Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje*, Buenos Aires: Siglo XXI, 1974, p. 134; RICOEUR, P., *La metáfora viva*, *op. cit.*, p. 239.

Jakobson relaciona esta dualidad propiamente retórica, metáfora-metonimia, no sólo con el uso figurado, sino con los procedimientos del lenguaje. Según observa Tz. Todorov “para Jakobson la interpretación de toda unidad lingüística pone en marcha en cada instante dos mecanismos intelectuales independientes: comparación con las unidades semejantes (= que podrían por consiguiente remplazarla, que pertenecen al mismo paradigma), relación con las unidades coexistentes (= que pertenecen al mismo sintagma). De este modo, el sentido de una palabra está determinado a la vez por la influencia de las que la rodean en el discurso, y por el recuerdo de las que podrían haber ocurrido en su lugar”. P. Ricoeur cree que la teoría de Jakobson reforzó el lazo de unión entre sustitución, semejanza y metáfora; su opinión “al generalizar la distinción entre lo metafórico y lo metonímico, más allá de la tropología y por lo mismo del cambio de sentido de las palabras” Jakobson “ha reforzado la idea de que sustitución y semejanza son dos conceptos inseparables, ya que juntos rigen algunos procesos que actúan en numerosos niveles del lenguaje”. El lingüista ruso, así, sigue situando la metáfora en el nivel de la palabra, como sustitución de un término por otro con el que guarda una relación de semejanza. Sin embargo, la metonimia también se considera una sustitución de nombre y las fronteras entre ambas, metáfora y metonimia, no son tan claras como pudiera parecer (Cfr. Ricoeur, P. P., *La metáfora viva*, op. cit., p. 239). Jakobson en otro lugar afirma: “En poesía, en la que la similaridad se sobrepone a la contigüidad, cualquier metonimia es ligeramente metafórica y toda metáfora tiene una tonalidad metonímica”.

Según H.F. Plett los “tropos metafóricos” o “por semejanza” son la *metáfora*, la *hipérbole*, la *sinestesia*, la *ironía* y la *Alegoría*. En los “tropos metonímicos” se agrupan la *metonimia*, el *símbolo*, la *sinécdoque*, la *antonomasia* y la *perífrasis*. Según observa este autor, las diversas realizaciones de los tropos de ambos grupos son susceptibles de ser analizadas en tres diferentes niveles lingüísticos: el nivel *morfológico*, el nivel *sintáctico* y el *nivel textual*. Al primer nivel pertenecen los tropos metafóricos o metonímicos (nominales, adjetivales o verbales); al segundo nivel pertenecen los tropos metafóricos metonímicos realizados mediante relaciones atributivas, predicativas, de complementación nominal, adjetival o verbal, etc; y al tercer nivel pertenecen tropos como la *alegoría* (metáfora textual) o la *perífrasis* (metonimia textual)¹⁷²⁵.

En su ensayo “Sémantique de la métaphore” U.Eco sostenía que la metáfora era una cadena de metonimias; posteriormente se adhiere a la distinción de Jakobson entre metáfora y metonimia¹⁷²⁶. También, el *Groupe μ* afirma que la metáfora es el producto de dos sinécodques y critica el binarismo jakobsoniano. Lo mismo P. Ricoeur cuando afirma que “el análisis de Jakobson, deja completamente de lado la distinción introducida por Benveniste entre la semiótica y la semántica, entre los signos y las frases¹⁷²⁷. Este monismo del signo es característico de una lingüística puramente semiótica; además, confirma la hipótesis de base de este trabajo, según la cual el modelo que ignora la diferencia entre lo semiótico y lo semántico, que toma la palabra y no la frase como unidad de base de la tropología, que no conoce de la palabra más que el doble carácter de combinación y de selección común a todos los signos, desde el rasgo distintivo hasta el texto, pasando por los fonemas, las palabras, las frases, los enunciados”¹⁷²⁸.

¹⁷²⁵ *Ibidem*

¹⁷²⁶ Véase: ECO, U., “Semantique de la métaphore”, *Tel Quel* 55, (1973): 37-98; “Metáfora y semiosis” en *Semiótica y Filosofía del lenguaje*, Barcelona: Lumen, 1990, pp. 167-228. Cfr. También: “The scandal of metaphor”, *Poetics Today*, 4, (1983): 217-258.

¹⁷²⁷ Véase: GROUPE μ, *Rhétorique générale*, París: Laurosse, 1970, pp. 50 y ss; *Rhétorique de la poesie*, Bruxelles: Complexe, 1977, p. 54; RICOEUR, P., *La metáfora viva*, op. cit., p. 236.

¹⁷²⁸ RICOEUR, P., *La metáfora viva*, op. cit., p. 236.

Irène Tomba-Mecz se refiere a los principios en los cuales se sustenta la concepción tropológica. Habla:

1. De “une analyse sémantique centrée sur l’unité de sens qu’est le mot”.
2. De “un sens “second”, dit *figuré*, tropologique ou *métaphorique*”. Este sentido figurado “est de “pur emprunt” car il repose sur une substitution de mot”¹⁷²⁹; “Cette substitution –afirma- est fondée sur certaines relations logiques unissant le sens propre au sens emprunté”¹⁷³⁰.

Si recordamos el modelo implícito de la *tropología* de P. Ricoeur es fácil ver que la idea tropológica nos sitúa siempre ante dos conceptos claves; el sentido propio y el sentido figurado del que hablaron Jiménez y Seferis en sus aforismos y ensayos.

Compartimos, pues, las ideas de P. Ricoeur y de I. Tamba-Mecz y creemos que existen “au moins” dos *sistemas de organización semántica* “réguliers d’où procedent deux modes d’expression”. El propio y el figurado, pero ya podemos (como Ricoeur) admitir la idea tradicional de que el sentido figurado deriva de la sustitución de una palabra por otra, y que éste se limita a su ámbito.

En los siguientes ejemplos hacemos una distinción, ya casi de forma intuitiva, cuales son las expresiones en sentido figurado:

1. Soy tesoro supremo, desasido
Con densa redondez de limpio iris

(A.P. de J.B., p. 341).

Estoy completo de naturaleza,
En plena tarde de aérea madurez,
Alto viento en lo verde traspasado

(A.P. de J.B., p. 341).

Las cosas dan a la luz. Yo
Las amo, y ellas, conmigo,
En arco iris de gracia
Me dan hijos, me dan hijos

(A.P. de J.B., p. 330)

Cuerpo, uva negra de sol ardiente
Cuerpo, bajel de mi riqueza, ¿adónde vas?

(Y.S., P.C., p. 45)

Libros llegué a escribir
En el cuerpo de la hermosa

¹⁷²⁹ *Ibidem*

¹⁷³⁰ *Ibidem.*

(Y.S., P.C., p. 45)

A pesar de tener estructuras distintas en estas expresiones en sentido figurado constatamos la presencia de dos unidades lexicales. Ello nos permite afirmar, compartiendo las ideas de Ricoeur y de Tamba-Mecz, que el sentido figurado no se circunscribe al ámbito de una palabra, puesto que:

“le sens figure” s’avère, done, être un sens relationnel synthétique, résultant de la combinaison d’au moins deux unités lexicales engagées dans un cadre syntaxique défini et se rattachant á une situation énnociative déterminée”.

De ahí nuestra afirmación de que en un enunciado metafórico (ya no hablaremos más de metáfora como palabra sino como frase) se produce una *interrelación* entre dos significados.

En el siguiente capítulo (y antes de entrar en el estudio detallado de la poética de la metáfora en Jiménez y Seferis) abordaremos la noción de la analogía puesto que desde la época de Aristóteles, hasta hoy, está estrechamente relacionada con la metáfora y la comparación. La analogía, pues, se halla en el centro de la creación poética de los modernistas y ha sido copiosamente empleada por Jiménez y Seferis hasta el punto de convertirla en una característica esencial de sus obras.

CAPITULO III:

EN TORNO A LA ANALOGÍA Y ALGUNOS DE SUS USOS POR JIMÉNEZ Y SEFERIS

1.- En torno a la analogía y algunos de sus usos por Jiménez y Seferis

Para abordar el concepto de analogía, las siguientes definiciones y explicaciones que el *Diccionario de la Lengua Española* y el *Gran Larousse* nos ofrecen en sus artículos sobre ella nos servirán como introducción a este apartado. Veamos primero tres criterios muy explícitos:

Analogía:

....5. *Gram.* Semejanza formal entre los elementos lingüísticos que desempeñan igual función o tienen entre sí alguna coincidencia significativa. //

6. *Gram.* Creación de nuevas formas lingüísticas o modificación de las existentes a semejanza de otras....//

7. *Gram.* Parte de la gramática que trata de los accidentes y propiedades de las palabras consideradas aisladamente. Corresponden en general a lo que hoy es más frecuente llamar morfología.

Según el *Gran Larousse* de la Lengua francesa la analogía interesa a la lingüística “comme facteur de conservation ou de changement tendent a maintenir ou à parfaire le parallélisme du système des signifiants et du système de signifiés”. Ella "est à l'origine de tous les paradigmes dont l'ensemble constitue la morphologie et elle colmate perpétuellement les brèches qu'y ouvrent les altérations d'origine externe, principalement phonétique".

Según F.M. Álvarez, Ch. Perelman y L. Olbrechts, analogía es una relación de semejanza entre *cosas, ideas, o situaciones distintas*. Esto se puede apreciar en el siguiente ejemplo que nos ofrece la poesía cervantina:

“Señor, yo digo una cosa:
que el amor y el cazador
siguen un mismo tenor
y condición rigurosa.
Hierne el cazador la Fiera
y, aunque va despavorida
huyendo a la carrera,
consigo lleva la herida
puesto que huya dondequiera;
hierne Amor el corazón
con el dorado arpón
y el que siente el paroxismo
aunque salga de sí mismo

lleva tras sí su pasión”.¹⁷³¹

Según la definición aristotélica de la metáfora, para que se dé la cuarta clase es necesario que existan cuatro términos, A, B, C y D, de tal modo que la relación de B a A sea proporcional o *análoga* a la que existe entre D y C. La notación habitual es $A/B = C/D$ que indica –como ya hemos señalado– esa proporcionalidad entre los términos (se lee A es a B como C es a D). Según el Estagirita la copa es a Dionisos lo que el escudo es a Ares, de tal modo que tenemos Dionisos/copa = Ares/escudo. Las posibilidades de metaforización tienen dos direcciones (según por donde empezamos la lectura de la fórmula). Podemos denominar a la copa *el escudo de Dionisos* o al escudo *la copa de Ares*.¹⁷³² La peculiar modalidad de metáfora que es la *catacrexis* (“impropiedad semántica de una palabra o grupo de palabras atendiendo a su significado estricto, pero en un contexto determinado, al que el lector le confiere un sentido traslaticio habitual y fijo por haberse lexicalizado el tropo originario”) cuando la metáfora provee de una denominación donde existe un *hueco léxico*, la ausencia de una palabra para nombrar una realidad, puede acomodarse a este esquema; precisamente como un lugar vacío que es preciso llenar. Por ejemplo en el esquema montaña/B = cuerpo/pie, donde no existe una denominación específica para la parte baja de una montaña, aquella sobre la cual se asienta, y de la que emerge, el esquema analógico nos provee de la metáfora *el pie de la montaña* para referirnos –en virtud de una relación analógica con el cuerpo humano y sus extremidades inferiores– a esa parte.

El problema con la “insuficiencia” de la explicación aristotélica sobre la cuestión de la metáfora, según algunos autores, surge cuando vamos a responder en qué consiste la relación que denominamos analógica. Entonces, si nos limitamos a afirmar que la relación analógica se da cuando se domina metafóricamente una realidad, nos encontramos con una definición esencialmente problemática: la metáfora se basará en una relación de analogía mientras que ésta será definible a través de la existencia de una metáfora. Ya hemos dicho que la solución que nos ha dejado Aristóteles consistió en *apelar a la similitud*. Según el Estagirita podemos afirmar que se establece una relación analógica entre dos objetos (o hechos) cuando existe alguna propiedad con respecto a la cual se puede decir que se parecen.¹⁷³³ Sin embargo, lo característico de una metáfora es según Ortega la naturaleza de las similitudes que pone de relieve que permite diferenciarla de la figura del símil. Muy interesantes nos parecen en este punto las observaciones de Brooke-Rose, quien señala que “Aristotles is not very perceptive in making metaphor by analogy into a *separate category* since analogy applies to *all metaphors*”.¹⁷³⁴

Eva Kittay –que estudió la fuerza cognitiva y la estructura lingüística de la metáfora– señala que Aristóteles evaluó más la metáfora que se basa en la analogía “because regarded analogy as important for reasoning”.¹⁷³⁵ Su opinión la relación entre pensamiento analógico y pensamiento metafórico es importante para todas las áreas del conocimiento. La misma importancia tiene su papel “en la formación de hipótesis “predicativas y explicativas”.

¹⁷³¹ Véase: ÁLVAREZ, F.M., *Diccionario práctico de recursos expresivos (Figuras y tropos)*, Madrid: Ed. “Manuales Unex”, nº 3, p. 18; PERELMAN, CH y OLBRECHTS-TYTECA, L., *Tratado de argumentación, op. cit.*, pp. 601-602.

¹⁷³² Véase: ARISTÓTELES, *Poética, op. cit.*, 1457b, 20; *Retórica, op. cit.*, III, p. 7; MARCHESE, A. y FORRADELLAS, J. *Diccionario de Retórica, op. cit.*, p. 257.

¹⁷³³ Véase: *Poética, op. cit.*, 1457b, 25-26; RICOEUR, P., *La metáfora viva, op. cit.*, p. 32.

¹⁷³⁴ Cfr. BROOKE-ROSE, CH., *A grammar of metaphor, op. cit.*, p. 206.

¹⁷³⁵ Véase KITTAY, E., *Metaphor*, Oxford: Clarendon Press, 1987, pp. 22 y ss; cfr. También: “The identification of Metaphor”, *Synthese*, 58, (1984): 153-202.

Entre otras aportaciones sobre el tema de la analogía¹⁷³⁶ es interesante para nuestro trabajo la de J. Lyons. Este autor afirma que “sobre la base de una interpretación intuitiva sobre el sentido de estas palabras [hombre, mujer, niño - toro, vaca, novillo] podemos establecer una serie de ecuaciones proporcionales como sigue:

“hombre: mujer: niño: toro: vaca: novillo”

Esta ecuación “expresa el hecho... de que, *desde el punto de vista semántico*, las palabras “hombre”, “mujer” y “niño” por una parte, y “toro”, “vaca” y “novillo” por otra, tienen todas algo en común; además de que “toro” y “hombre” tienen algo en común que no comparten ni “vaca” y “mujer”, ni “novillo” y “niño”; de que “vaca” y “mujer” tienen algo en común que no comparten ni “toro” y “hombre”, ni “novillo” y “niño”; y por último, de que “novillo” y “niño” tienen algo en común que no comparten ni “toro” y “hombre”, ni “vaca” y “mujer”.... En pocas palabras, según Lyons, sobre la base de una relación analógica podemos demostrar las relaciones de similitud que se dan entre significados¹⁷³⁷.

En todos los ejemplos escogidos de las dos obras poéticas hemos concebido la analogía como un factor de cohesión de formas morfológicas, semánticas y fónicas. Desde un punto de vista lógico, matemático y filosófico la analogía de la proporción es una comparación doble entre cuatro términos o cantidades (a, b, c y d) que expresa que hay la misma relación entre a y b (a/b) que entre c y d (c/d). Su fórmula es la siguiente:

a/b y c/d (1/2 y 20/40).

Los cuatro términos son distintos: $a \neq b \neq c \neq d$, pero la proporción matemática implica una igualdad de relaciones. La relación analógica, en cambio, implica una similitud de relaciones¹⁷³⁸. En el *Tratado de la argumentación* leemos: “Il nous semble que sa valeur argumentative sera le plus clairement mise en évidence si en envisage l’analogie comme une similitude de structures, dont la formule la plus general serait: A est à B ce que C est à D”.¹⁷³⁹

$A/B = C/D$

El primer término es al segundo como el tercero es al cuarto.

Este tipo de analogía, según los autores, dos relaciones. La primera es denominada “thème” y la segunda “phóre”. En la siguiente comparación de Aristóteles, en la que se expresa una analogía:

[De même que les yeux de la chauve-souris para la lumière du jour, ainsi l’intelligence de notre âme par les choses les plus naturellement évidentes. (Métaphisique, A, 993, b)]

Se establece la siguiente distinción:

Theme

A. L’intelligence de notre âme.

¹⁷³⁶ Véase ORTONY, A., *Metaphor and Thought*, op. cit., pp. 371-373 y ss.

¹⁷³⁷ LYONS, J., *Introducción en la lingüística teórica*, Barcelona : Ed. Teide, 1971, pp. 484-485.

¹⁷³⁸ Véase: FERRATER MORA, J., *Diccionario de filosofía de bolsillo*, op. cit., pp. 44-50; MORTARA GARAVELLI, B., *Manual de retórica*, op. cit., pp. 114-116.

¹⁷³⁹ Véase: *Traité de l’argumentation*, Paris, PUF, 1958, p. 500.

B. Les choses les plus évidentes.

Phore

C. Les yeux de la chauve-souris.

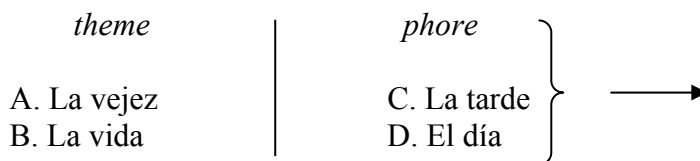
D. La lumière du jour.

Los autores dicen que "le theme" es "l'ensemble des termes A et B sur les quels parte la conclusion" y "le phore" es "l'ensemble des termes C et D, qui servent à étayer le raisonnement" ; generalmente "le phore est mieux connu que le theme dont il doit éclairer la structure, ou établit la valeur, soit valeur d'ensemble, soit valeur respective des termes"¹⁷⁴⁰, insisten en que "pour qu'il y ait analogie, thème et phore doivent appartenir á des domaines différents: lorsque les deux rapports que l'on confronte appartiennent á un même domaine, et peuvent être subsumés sous une structure commune, l'analogie fait place á un raisonnement par l'exemple ou l'illustration, thème et phore fournissant deux cas particuliers d'une même règle".¹⁷⁴¹

Como podemos ver se acentúa el hecho de que la analogía opera con realidades distintas si recurrimos a las palabras de Aristóteles en la *Poética*:

“El poeta dirá, pues, de la tarde,
como hace Empedocles
que es la *vejez de la vida*,
de la *vejez* que es la *tarde de*
la vida o el *crepúsculo de la*
vida

recordaremos la presencia de dos metáforas: *la tarde es la vejez del día* y *la vejez es la tarde de la vida*. Si analizamos esta última veremos la analogía que subyace en la siguiente frase: *la vejez es el fin de la vida, como la tarde es el fin del día*.¹⁷⁴² Aplicando la fórmula que nos ofrece el *Tratado* tenemos:



Vejez / vida □ tarde / día

Se advierte que en cada una de las dos metáforas se oculta un término. En la metáfora *la tarde de la vida* la ocultación alcanza dos términos: vejez y día.

¹⁷⁴⁰ *Op. cit.*, p. 501.

¹⁷⁴¹ *Op. cit.*, p. 502.

¹⁷⁴² ARISTÓTELES, *Poética*, *op. cit.*, 1457 b; *Retórica*, *op. cit.*, 407^a.

Véase HENRY, A., *Métonymie et métaphore*, *op. cit.*, p. 82 ; REBOUL, O., *Introduction à la rhétorique*, Paris : PUF, 1991, pp. 185-188.

Ello nos lleva a la siguiente observación “la métaphore est... une analogie condensée, que exprime certains éléments du thème et de *phore* en taissant les autres”¹⁷⁴³, Veamos cómo los siguientes versos seferianos giran en torno a una serie de analogías:

[METAMORFOSIS]

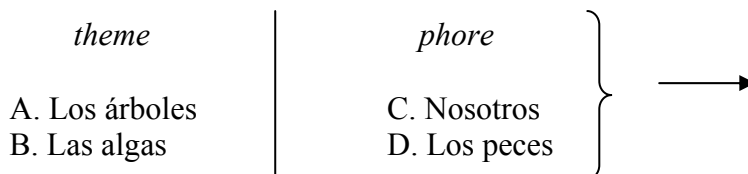
Deja ya de buscar la mar y los vellocinos
de las olas/
impulsando los barcos
bajo el cielo nosotros somos los peces
y los árboles/
las algas

Aquí según nos recuerda Aristóteles es evidente la presencia de dos metáforas:

- 1) bajo el cielo nosotros somos los peces
- 2) los árboles [con] las algas

(P.C., p. 134)

Si analizamos la segunda, observamos cómo subyace en ella la siguiente analogía: bajo el cielo *los árboles son las algas como nosotros somos los peces*.¹⁷⁴⁴ Aplicándola en la fórmula que nos ofrece el *Tratado* tendremos:



Árboles / algas □ nosotros / peces [A/B □ C/D]

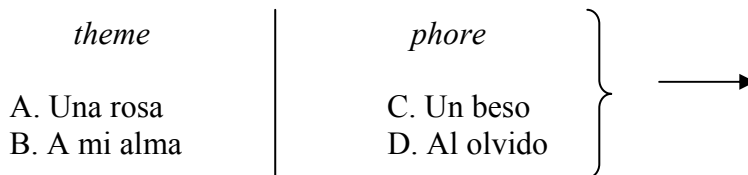
¹⁷⁴³ Cfr. REBOUL, O. *Op. cit.*, p. 186.

¹⁷⁴⁴ Cfr. DIMIRULIS, D., “*O Foverós paflasmós*”, *op. cit.*, p. 23.

También la poesía juanramoniana nos ofrece algunas analogías maravillosas. Así en las *Elegías* leemos:

“Una rosa a mi alma es un beso al olvido”.

[A es a B lo que C es a D]



Rosa/alma □ beso/olvido [A/B □ C/D]

Veamos otros ejemplos:

a) Jiménez

¡Ay!, como das la sombra entre tus
labios rojos,
mujer, mármol de tumba, lodo abierto
en abrazos?/
¡Tu que pones arriba el cielo de tus ojos,
mientras nos enloquece la tierra de tus brazos!

(A.P. de J.B., p. 187)

Observamos en primer lugar que en los dos últimos versos tenemos dos metáforas en un conjunto que llamaremos *metáforas* con atracción de contrarios:

¡Tu que pones arriba el cielo de tus ojos,
mientras nos enloquece la tierra de tus brazos!

También se notan las siguientes analogías:

Mujer / lodo □ mármol de tumba / abierto en brazos

Pones arriba / nos enloquece □ el cielo de tus ojos / la tierra de tus brazos!

Aquí tenemos una de las impresionantes figuras de la poesía juanramoniana [síntesis de dos metáforas con atracción de contrarios en una relación analógica].¹⁷⁴⁵

b) *Seferis*

“Qué extraño, estoy viendo aquí la
luz del sol: la red de oro / donde
los objetos coleean como peces /
que un ángel va halando
a la vez que las redes de los pescadores”.

En los dos primeros versos mediante dos metáforas (una nominal y otra verbal) Seferis sintetiza una relación analógica, que es concretamente la siguiente:

Luz del sol / red de oro □ objetos / peces

Aquí subyace la analogía: la luz del sol es como una red de oro donde los objetos coleean como peces.

La analogía, según Pitágoras, es una fórmula sintética que se caracteriza por una armonía interior y por una simetría.¹⁷⁴⁶ Nosotros quisiéramos aquí señalar el papel constructivo de la analogía en la poesía juanramoniana y seferiana. En algunos casos los dos poetas recurren conscientemente a estructuras poéticas que se caracterizan por una simetría y armonía total. Veamos esto, sin ir más lejos, en los dos siguientes ejemplos donde la analogía funciona: 1) como factor de la coherencia interna del poema; y 2) como factor constructivo. En *Baladas de Primavera* y en el poema *Balada del mar lejano*, el “impresionismo” se potencia “por la estructura misma del poema”.¹⁷⁴⁷ Una estructura totalmente armónica y simétrica:

BALADA DEL MAR LEJANO

La fuente aleja su sonata,
despiertan todos los caminos...
Mar de la aurora, mar de plata
¡qué limpio estás entre los pinos!

Viento del Sur, ¿Vienes sonoro

¹⁷⁴⁵ Véase DOMÍNGUEZ SIO, M.J., “La imagen de la mujer en la literatura española”, *art. cit.*, pp. 208-218; Cfr. También LITVAK, L., “La mujer serpiente y la novia de nieve: dos arquetipos femeninos en *Jardines Lejanos* de Juan Ramón Jiménez”, *art. cit.*, pp. 58-73.

¹⁷⁴⁶ El filósofo Pitágoras y sus alumnos entendieron la analogía “como una proporción, o razón de proporcionalidad en el sentido hoy todavía usual, cuando hablamos de “proporciones” o “razones” en matemática. Este tipo de analogía se refiere a cantidades, a magnitudes y a relaciones entre punto en el espacio”. Cfr. FERRATER MORA, J., *Diccionario de filosofía de bolsillo*, *op. cit.*, p. 44. Fundamentándose en la misma idea, pero aplicándola a ciertas realidades con el propósito de establecer comparaciones, Platón presentó su idea de la analogía en la *República*, VI, 508 (y también en *Timeo*, 31 B-32A), comparando el *Bien* con el *Sol* (lo mismo hace Seferis en *El Zorzal* y *Tres poemas secretos*) e indicando que el primero desempeña en el mundo inteligible el mismo papel que desempeña el segundo en el mundo sensible.

¹⁷⁴⁷ Sobre la presencia de técnicas impresionistas en Juan Ramón, véase ALVAR, M., “Simbolismo e impresionismo en el primer Juan Ramón”, *Boletín de la Real Academia Española*, tomo LXI, Cuad. CCXXIV (1981): 381-431.

de soles? Ciegan los caminos...
 Mar de la siesta, mar de oro,
 ¡qué alegre estás sobre los pinos!

Dice el verdón no sé que cosa...
 mi alma se va por los caminos...
 Mar de la tarde, mar de rosa,
 ¡qué dulce estás entre los pinos!

(A.P. de J.B., p. 173)

Aquí tenemos tres tiempos diferentes “dentro de un mismo cuadro” (el tiempo de la aurora, de la siesta y de la tarde). A estos tres tiempos corresponden tres variaciones cromáticas del mar pintadas con el instrumento de la metáfora; la imagen del mar cambia analógicamente (limpio / alegre / dulce), produciendo al poeta y al lector de sus poemas tres diversas sensaciones –correspondientes a tres circunstancias psíquicas diferentes del hombre contemplador u observador del mar-. La imagen del mar cambia analógicamente en los tres tiempos. Mediante tres metáforas cada una en cada cuarteto y ocho personificaciones (dos en cada cuarteto), Juan Ramón sintetiza una armonía formal impresionante. En la siguiente fórmula se ven las relaciones analógicas:

Mar de la aurora: mar de la siesta: mar de la tarde: mar de plata: mar de oro: mar de rosa.

Los cambios cromáticos en las dos parejas de los metaforizantes y los metaforizados siguen la siguiente línea:

color de plata / de oro / de rosa

que arranca hacia el color de la rosa o de la púrpura (tarde / crepúsculo).¹⁷⁴⁸

Otra serie de relaciones analógicas es la siguiente:

mar de la aurora o de plata / limpio
 [meditación, transparencia]

□ *mar de la siesta* o de oro / alegre
 [difusión, alegría]

□ *mar de la tarde* o de rosa / dulce
 [dulzura, ternura]

Analógicamente cambia la relación de los hombres con los caminos (la vida despierta / descansa, anda, meditándose).

En el siguiente poema de Seferis la estructura es conscientemente armónica y cíclica; aquí se describe poéticamente, mediante la misma técnica impresionista, un proceso que simboliza la corrupción humana.

¹⁷⁴⁸ Véase a este respecto: GULLON, R., “Escribiendo con colores”, en Juan Ramón Jiménez, ed. de Aurora de Albornoz, *op. cit.*, pp. 288-291; cfr. También : MILLAN CHIVITE, F., *Paleta cromática y simbolismo en “Platero y yo”*, *op. cit.*, pp. 12-35 y 120-130.

En el fuego se consumen las algas blancas.
 Greas emergidas de las aguas sin párpados
 formas que antes danzaban
 llamas petrificadas.
 La nieve ha cubierto el mundo.¹⁷⁴⁹

(P.C., p. 217)

Aquí subyace la siguiente relación analógica que potencia, mediante tres metáforas sucesivas, el proceso de la corrupción del hombre:

Algas blancas		Greas emergidas		sin párpados
llamas petrificadas	□	formas	□	que antes danzaban

En un poema de *Eternidades* que se titula “UNIVERSO” se establece una equivalencia entre los dos extremos del universo cielo y mar, y las dos partes del hombre alma y cuerpo (equivalentes y contrapuestas).

UNIVERSO

Tu cuerpo: celos del cielo
 Mi alma: celos del mar
 -Piensa mi alma otro cielo
 Tu cuerpo sueña otro mar-

(A.P. de J.B., p. 292)

Observamos que el poema se construye mediante cuatro metáforas que contienen elementos contradictorios o antitéticos. En ellas, una palabra atrae a otra, y el resultado parece o es totalmente contradictorio, como el *universo* (visto en su dialéctica interna como mundo construido con elementos y fuerzas contradictorias [cielo / mar, masculino / femenino, cuerpo / alma, etc.) En los dos últimos versos subyace una relación analógica entre el alma del poeta que piensa en el cielo y el cuerpo femenino que “sueña otro mar” (alma : cuerpo : cielo : mar). Sin embargo, el esquema o la figura del pensamiento que nos interesa aquí, es la antítesis o contraste que observamos, es decir, las asociaciones por contraste (o choque) que dan un mayor relieve a las ideas.¹⁷⁵⁰

En el siguiente fragmento del poema “*Salamida de Chipre*”, con las relaciones analógicas que subyacen en los ocho versos, se potencia la vivencia de una situación humana que es negativa, como el sufrimiento. Esto se realiza por medio del uso de metáforas verbales que expresan en una serie y de forma figurada, la situación del hombre que está debajo de las circunstancias del sufrimiento. El esquema de la analogía como factor constructivo se

¹⁷⁴⁹ Véase la interpretación del poema de D. Dimirulis en “*O Foveros paflasmós*”, *op. cit.*, pp. 44-47.

¹⁷⁵⁰ Véase al respecto: D’ORS, M., “Tiempo, muerte, salvación y poesía”, *art. cit.*, pp. 150 y ss; GÓMEZ REDONDO, F., *Juan Ramón Jiménez: Teoría de una poética*, *op. cit.*, pp. 105-106; AMIGO, M.L. *Poesía y filosofía en Juan Ramón Jiménez*, *op. cit.*, pp. 100-101

construye con verbos que expresan movimiento y acción en procesos que van a cumplirse (granar, hincharse, colmarse):

“No tarda en granar la espiga,
no requiere mucho tiempo
para hincharse de amargar la levadura,
no requiere mucho tiempo
para levantar cabeza el mal
y el alma enferma que va quedándose vacía
no requiere mucho tiempo
para colmarse de locura,
existe una isla....”

(P.C., p. 209)

La relación analógica entre los versos que expresan los procesos equivalentes que van a cumplirse (y los sustantivos equivalentes) se ve en la siguiente fórmula:

granar : hincharse de amargor : levantar cabeza : colmarse el alma : la espiga : la levadura : el mal : de locura.

En el mismo poema y en el siguiente fragmento se utiliza también la figura de analogía:

“Cuerpos juveniles han pasado por aquí, enamorados;
latidos de sus pechos, conchas rosáceas y tobillos
.....
y brazos abiertos para unir su pasión.

Cuerpos juveniles : latidos de sus pechos : brazos abiertos :
enamorados : conchas rosáceas : para unir su pasión.¹⁷⁵¹

En el poema *Rosa última* de Juan Ramón la cadena de las metáforas de *la rosa* dividida en dos partes por el verso:

¡Qué no, que es el sol!

forma dos bloques (de tres metáforas nominales cada uno). La relación analógica es clara como la estructura antisimétrica de las dos partes del poema que giran en torno al eje –verso– ¡Qué no, que es el sol!:

ROSA ÚLTIMA

- Cojela, coje la rosa!
-Que no, que es el sol!

La rosa de llama
la rosa de oro,

¹⁷⁵¹ Véase el estudio de Y. Georgís: *O Seferis perí ton tin jóran kypron skaión*, op. cit., pp. 59-63.

la rosa ideal

-¡Qué no, que es el sol!
 - La rosa de gloria,
 la rosa de sueño,
 la rosa final.
 -¡Qué no, que es el sol!
 ¡Cójela, coje la rosa!

La rosa de llama : la rosa de oro : la rosa ideal ::
 la rosa de gloria : la rosa de sueño : la rosa final.

Cómo señala Javier Blasco, “a través del diálogo” el poeta “contrasta las maneras diferentes de mirar el mundo y, en definitiva, contrasta la superioridad de la realidad mágica [rosa ideal, rosa final], sobre la realidad visible [rosa de llama, rosa de gloria].¹⁷⁵²

Hay que señalar aquí antes de pasar a examinar el problema de la *comparación* y sus expresiones en las dos poesías, que en el último Seferis de los *Tres poemas secretos*, la analogía se usa conscientemente muchas veces como recurso estilístico y figura que sintetiza imágenes y expresiones metafóricas que pueden relacionarse.

Veamos algunos ejemplos:

1) Son hijas de muchos hombres nuestras palabras

.....
 Como los pinos
 retienen la figura del viento
 cuando el viento ha huido y ya no está,
 lo mismo las palabras,
 guardan la figura del hombre
 cuando el hombre ha huido y ya no está.

(P.C., p. 225)

[pinos : palabras : retienen la figura del viento: guardan la figura del hombre]¹⁷⁵³

2) Y sin embargo allí, en la otra orilla
 bajo la negra mirada de la gruta
 soles en los ojos, aves en los hombros.

¹⁷⁵² Sabine R. Ulibarri, Ceferino Santos-Escudero y Paul R. Olson han estudiado ampliamente el símbolo de la rosa en Juan Ramón Jiménez y muchos de los múltiples y “misteriosos sentidos” que conlleva; véase al respecto: SANTOS-ESCUADERO, C., *Símbolos y dios en el último Juan Ramón Jiménez*, op. cit., pp. 437-460; ULIBARRI, S.R., *El mundo poético de Juan Ramón*, op. cit., pags. 131-145; OLSON, P.R., *Circle of Paradox*, op. cit., pp. 39-65 y 67-108, cfr. También sus artículos: “Time and Esence in a Symbol of J.R. Jiménez”, *Modern Language Notes* 78 (1963) : 169-193 y “Structure and Symbol in a Poem of J.R. Jiménez”, *Modern Language Notes*, 76 (1961): 636-646.

¹⁷⁵³ Véase el comentario de D. Dimirulis sobre el poema en “*O Foveros paflasmós*”, op. cit., pp. 281-282, y la carta de Seferis a Kl. Parasjos (en *Nea Estía*, num. 30, 1.2.1962) en que el poeta habla de sus influencias francesas (Mallarmé, Rimbaud).

en la otra orilla	□	bajo la negra mirada de la gruta
soles en los ojos		aves en los hombros

- 3) Y sin embargo en este sueño
el ensueño degenera fácilmente
en pesadilla.
Como el pez que destelló bajo las olas
y se hundió en el légamo del fondo
o como el camaleón cuando muda de color.

(P.C., p. 226)

el ensueño : el pez : el camaleón :: degenera fácilmente en pesadilla : destelló bajo las olas y se hundió en el légamo del fondo : cuando muda de color.

- 4) El momento último del alma del hombre que está antes del hecho de su muerte se expresa mediante una metáfora maravillosa construida con la forma de una analogía:

Las almas
presurosas por dejar el cuerpo
andan sedientas y en ningún sitio
encuentran agua;
el azar aquí y allí: los pajarillos
quedan atrapados en las varetas
inútilmente se debaten
tanto que sus alas ya no se levantan.

(P.C., p. 227)

Las almas

Los pajarillos [que] quedan atrapados en las varetas

Presurosos por dejar el cuerpo andan sedientos	□	Inútilmente se debaten ... no se levantan
--	---	---

Para cerrar este apartado vemos el siguiente poema de J.R. Jiménez:

Quando te enciendes *faro de mi alma*
torre de ensueño,
 y prendes en tu luz toda la vida
 -este doble silencio, mar y playa-
 ¡qué hermoso eres!

Luego, ¡qué triste
 Cuando estás apagado
 Faro en el día torre de ladrillo!

El poema “exalta *la plenitud* del yo como conciencia iluminadora [el yo lírico como “faro de alma”] del universo”. Juan Ramón, que considera su obra y la poesía como un proceso metamorfoseador que se cumple mediante un *trabajo gustoso* cada día o como “un venir a ser” el yo lírico “cada día en una nueva visión y una nueva expresión”¹⁷⁵⁴ de sí mismo, utiliza aquí el esquema de analogía para expresar la doble situación del yo lírico (“encendido” y apagado : yo superior y yo vulgar o cotidiano).

[faro de mi alma] : [faro en el día] : [torre de ensueño] : [torre de ladrillo]

En pocas palabras, y como podemos observar en los ejemplos anteriores, *la analogía* está estrechamente relacionada con la comparación y la metáfora. La cuestión que gira en torno a la esencia, las afinidades y las diferencias de la primera con la segunda se examinarán en las páginas que siguen.¹⁷⁵⁵

¹⁷⁵⁴ Véase: JIMÉNEZ, J.R., *El trabajo gustoso*, op. cit., p. 126; *Antología poética*, ed. de J. Blasco, op. cit., pp. 288-293; cfr. también: GARCÍA DE LA CONCHA, V., “La forja poética de Juan Ramón Jiménez, *Papeles de San Armadans*, Año XXIII, Tomo LXXXVIII, num. CCLXII, (1978): 5-35.

¹⁷⁵⁵ El uso de la analogía en la argumentación está relacionado “con las posibilidades de “prolongación” de cada caso concreto. Son armas de doble filo, porque la prolongación de la analogía puede ofrecer más flancos a la confutación del adversario”. Se observa (cfr. *Tratado de la argumentación*, op. cit., III § 85) que a menudo “para confutar una analogía se tiende a enmendarla, a, por así decir, invertirla, describiendo cómo sería el foro si el tema se hubiera concebido de manera más adecuada”. La ecuación que sostiene la estructura de la analogía permite describir la metáfora como “una analogía condensada que nace de la fusión de un elemento del *foro* con un elemento del *tema*” (cfr. *Tratado de la argumentación*, op. cit., III, § 87).

En la mayoría de los casos, la metáfora no nace de las analogías presentes en el texto, sino que, antes bien, sugiera posibilidades de integración analógica: “De este modo –leemos en el *Tratado...*, III § 87- la metáfora “océano de falsa doctrina” sugerirá puntos de vista y actitudes distintas si los términos B y D se entienden respectivamente como un “narrador” y “un científico”, como un “arroyo” y “la verdad”, o como “la tierra firme” y “la verdad”.

2. La comparación

2.1. Cuestiones en torno a la relación comparación / metáfora.

La retórica tradicional e incluso una determinada estilística han definido la metáfora como una comparación abreviada o elíptica.¹⁷⁵⁶ Littré define la metáfora como “figura para la que significación natural de una palabra se cambia de otra; *comparación abreviada*”: El origen de esta idea tiene que ver con la definición quintiliana de la metáfora.

La enseñanza tradicional presentó habitualmente a la metáfora “como *una similitud* en la que se hubiera hecho *elipsis del instrumento de comparación*, y en la mayor parte de los casos, del término que se compara; de hecho, esta elipsis es muy difícil de explicar”.¹⁷⁵⁷ En la obra *Institutia Oratoria* de Quintiliano leemos “In totum autem metaphora brevior est similitudo”, es decir, de una manera general, la metáfora es una similitud abreviada. Sin embargo, no es absolutamente cierto que Quintiliano haya escrito: *brevior similitudo*, a pesar de que éste sea el texto de la mayoría de las ediciones”. En efecto, la edición de 1527 (de París) dice *brevio quam similitudo*, que en la versión española significa que “[la metáfora es un todo] más breve que la semejanza”.¹⁷⁵⁸

En su *Manual de retórica literaria* (1960), H. Lausberg afirma que la explicación a través de la comparación es sólo una explicación de la equiparación mágica primitiva entre la designación y lo designado, “una reliquia primitiva de la posibilidad mágica de identificación que ha quedado despojada de un carácter religioso y mágico y se ha convertido en un juego poético”.¹⁷⁵⁹ Esto es lo que hace que adquiera un valor especial, de resonancias mágicas, que el poeta utiliza. La palabra *comparación* en la terminología gramatical reemplaza a dos palabras latinas que corresponden a nociones bien distintas, la *comparativa* y la *similitudo*.¹⁷⁶⁰ Debajo de la categoría de *comparatio* “se agrupan todos los medios que sirven para expresar las nociones de comparación de superioridad, de inferioridad y de igualdad”.¹⁷⁶¹ Cuando se habla de *comparatio*, esto significa que se hace referencia a un elemento de apreciación cuantitativa. En cambio, *la similitudo* “sirve para expresar un juicio cualitativo, haciendo intervenir en el desarrollo del enunciado a un ser, objeto, acción o estado que eleva a un grado eminente, o al menos notable, la calidad o la característica que interesa resaltar”.¹⁷⁶² La confusión que existe hasta hoy en torno a la esencia de la comparación en relación con la metáfora se justifica porque bajo un solo nombre se englobaron dos realidades diferentes. Rémy intentó explicar las diferencias que existen entre *comparación* y *metáfora* partiendo de un punto de vista histórico-evolutivo y a la vez psicológico. En su opinión, Homero nos ofrece comparaciones y no metáforas. “La comparación –escribe en su obra *Le problème du style* (1909), muy estimada por Seferis– es *la forma elemental de la imaginación visual*”, precede a la metáfora “esa *comparación* en la cual *falta uno de los términos cuando ambos no están fundidos en uno solo*. No existe la metáfora en Homero, incontestable signo de primitivismo. Los poemas homéricos pertenecen a una civilización más joven que la de los poemas védicos, sin tener en cuenta los datos narrados de ellos... Sobre el antiguo fondo de las comparaciones, más libres y un tanto menos paralelas que en Homero, vemos ampliarse el

¹⁷⁵⁶ Véase LE GUERN, M., *La metáfora y la metonimia*, op. cit., p. 60.

¹⁷⁵⁷ Op. cit., pags. 62-63; MORTARA GARAVELLI, B., *Manual de retórica*, op. cit., p. 181.

¹⁷⁵⁸ Cfr. LE GUERN, M., *Ibidem*, pp. 62-63.

¹⁷⁵⁹ LAUSBERG, H., *Manual de retórica literaria*, op. cit., I, pp. 355-358 y II, p. 252.

¹⁷⁶⁰ Véase: MORTARA GARAVELLI, B., *Manual de retórica*, op. cit., pp. 286-287.

¹⁷⁶¹ Cfr. LE GUERN, M., *La metáfora y la metonimia*, op. cit., p. 60.

¹⁷⁶² *Ibidem*.

campo moderno de la metáfora".¹⁷⁶³ Leyendo a Seferis, comprendemos que, al desarrollar o multiplicar, como hizo Homero, el segundo término de las comparaciones, lo que se propuso hacer fue cultivar el placer superior artístico de las variaciones sobre el mismo tema.

Veamos los siguientes ejemplos:

- 1) El hombre es blando y siente
sed *como* la yerba, /
insaciable *como* la yerba
sus nervios raíces que se extienden".

(P.C., p. 176)

Aquí tenemos una combinación de una comparación (con el segundo término duplicado) y de una metáfora.

- 2) Un eco estacado y seco, *como*
nuestra soledad, / como nuestro
cariño, *como* nuestros cuerpos.

(P.C., p. 70)

Se nota que Seferis utiliza conscientemente desde la década de los '30 la técnica homérica desarrollando o multiplicando el segundo término de las comparaciones para producir un placer artístico superior mediante las variaciones sobre el mismo tema.

La misma técnica utiliza Juan Ramón Jiménez en el poema *Espacio*, donde encontramos una serie de metáforas sinestéticas que esencialmente son comparaciones.

Pasan vientos como pájaros,
pájaros *igual* que flores,
flores soles y lunas,
lunas soles *como* yo,
como almas, *como* cuerpos
cuerpos *como* la muerte y
la resurrección; como dioses.

(A.P. de J.B., p. 368)

La presencia de esta técnica es menos frecuente en su poesía que en la poesía de Seferis, apareciendo desde muy pronto y en otras comparaciones, como la siguiente de *Elegías*:

Dolor, estás en mí, y estoy en ti,
como algo frío y mustio, *como* un
jardín negro de invierno....;

¹⁷⁶³ Véase: VIANU, T., *Los problemas de la metáfora*, op. cit., p. 28; BALLY, CH., *Traité de stylistique française*, Paris : Klincksieck, 1951, p. 187.

(A.P. de J.B., p. 183)

El crítico del simbolismo (teórico de las “sinestesias” y de las “correspondencias”) Rémy de Gurmont reconocía en la metáfora el producto de una etapa más reciente de la evolución psicológica del hombre, en la cual la percepción es más amplia y más rápida. Aunque la metáfora parece que sea una comparación abreviada o sobreentendida desde un punto de vista psicológico y teniendo en cuenta sus orígenes, no puede en modo alguno asimilársela a la comparación. Como veremos en las siguientes líneas, se podría afirmar incluso que el papel de la metáfora es evitar la comparación. De las tradicionales definiciones de la metáfora la más satisfactoria porque la de Du Marsais: “la metáfora –dice- es una *figura* en la que,... se traslada la significación propia de una *palabra* a otra distinta que no le conviene sino en virtud de una *comparación que se da en la mente*”.¹⁷⁶⁴

Si “comparación” significa aquí “similitud”, es necesario señalar que ésta según Du Marsais interviene solo “en la mente”.¹⁷⁶⁵ También lo que se traslada es una palabra, es decir no se traslada una frase. Para apreciar las relaciones que existen entre la similitud y la metáfora conviene, en primer lugar, resaltar algunas diferencias evidentes. Teniendo en cuenta la definición del tropo (según Du Marsais el tropo es la figura “por la que se otorga a una palabra una significación que no es precisamente la significación propia de la palabra”¹⁷⁶⁶) constatamos que la similitud *no forma parte de los tropos* porque el término introducido por la similitud *conserva su sentido propio*. Cuando Seferis escribe:

Ahora puedes contemplar en la
Calma los cisnes: / míralos, son
Inmaculados *como* el sueño de la
noche,...

(P.C., p. 154)

la frase “sueño de la noche” no significa *otra cosa* que la representación del sueño de la noche. En breve conclusión podemos decir que la similitud –contrariamente a la metáfora- *no impone una transferencia de significación*. Incluso a nivel de la simple información, las palabras empleadas para expresar una similitud: 1) no pierden ninguno de los elementos de sus significación propia y 2) la imagen que introducen no puede considerarse como una imagen asociada.¹⁷⁶⁷

Desde el punto de vista del receptor del mensaje la similitud se distingue de la metáfora en que no se percibe en ella ninguna incompatibilidad semántica.¹⁷⁶⁸

En “No soy presente solo, sino *fuga* raudal de cabo a fin”, la incompatibilidad semántica se revela desde la palabra “fuga”, ya que sabemos que el yo lírico no es una fuga raudal, en el sentido con que se emplea corrientemente esta frase. Por el contrario, en “A veces, siento / como la rosa / que seré un día, como el ala / que seré un día,” (A.P. de J.B., p. 315), la distinción establecida por *como* permite conservar una coherencia lógica, entendiendo

¹⁷⁶⁴ Véase: LE GUERN, M., *La metáfora y la metonimia*, op. cit., p.63

¹⁷⁶⁵ LE GUERN, M., *Ibidem*.

¹⁷⁶⁶ *Ibidem*.

¹⁷⁶⁷ LE GUERN, M., *Op. cit.*, p. 64.

¹⁷⁶⁸ La diferencia entre metáfora y comparación se ha explicado, durante largo tiempo, por medio de la mayor o menor extensión de cada forma: frente a la *similitudo* (la comparación según los latinos) la metáfora tiene la *virtus brevitatis*. Véase también: KONRAD, H., *Étude sur la métaphore*, op. cit., p. 150..

“rosa” y “ala”, en sus sentidos propios, a pesar del carácter un poco fantasioso de cada imagen. Dada la semejanza que existe entre la estructura gramatical de la llamada metáfora *in praesentia* y la estructura gramatical de la semejanza, alguien podría afirmar que es justo establecer un paralelo entre ellas. Esto, sin embargo, resultaría exagerado, puesto que tanto en la metáfora *in praesentia* (fórmula en la que los dos términos son expresados y ligados por una relación atribuida o apositiva), como en la metáfora *in absentia* (en la que aparece sólo el término metafórico) la incompatibilidad es la misma. Nada de esto se da en la comparación.

“La ausencia de desvío es un rasgo característico de la similitud”; esta ausencia tiene como resultado –con respecto a la lógica habitual del lenguaje– el rechazo de la similitud por la crítica racionalista. Es más fácil, apoyándose en criterios racionales –como hicieron los empiristas ingleses– rechazar una similitud que una metáfora. Pero, en realidad, no hay aquí contradicción: el mecanismo de la metáfora –en el que intervienen según L. Bousoño elementos ilógicos y visionarios– impone una ruptura con la lógica habitual¹⁷⁶⁹ y por eso hace más difícil un examen lógico de la oración que lo utilice, como se nota en el siguiente verso seferiano:

En fuego se consumen las algas blancas
Greas sin párpados emergidas de las
aguas

(P.C., p. 217)

Aquí, según C. Bousoño, tenemos una *imagen visionaria* que no es posible ni justo someter a un examen lógico. Puesto que la manifestación metafórica que se expresa en los dos versos es conforme a la lógica poética surrealista y modernista, decimos que tienen valor en el ámbito de la poesía, de la poética y de la estética, y no la examinamos desde un punto de vista puramente racional. En cambio, la similitud, puesto que es conforme a la lógica más racional, se ve sometida a la crítica racional.

Cabe aquí hacer un comentario crítico sobre las ideas expresadas por C. Bousoño en este tema. Aunque “los tratadistas han diferenciado siempre a la imagen de la metáfora, y ambas, de la comparación o símil” el autor de la *Teoría de la expresión poética* usa “esos términos como sinónimos” porque cree que “entre la metáfora, la imagen y el símil ha de mediar alguna *coincidencia fundamental*”.¹⁷⁷⁰ Partiendo de la idea que la *comparatio* es lo que “tienen en común” esas tres posibilidades, dice que “todas ellas suponen una comparación”, hecho que hace distinguirse a las metáforas de sus “equivalentes”. El argumento de Bousoño es el siguiente: “La estructura de la metáfora resulta de entreverar o superponer dos planos, A y B...; ocurre que este fenómeno (la superposición) lo comparte la imagen con otra familia de recursos...; que no son ya metáfora, pero que no hay más remedio que comprender como próximos parientes suyos: serán los que llamaremos “superposiciones temporales”, “espaciales”, “significaciones” y “situaciones”. Su conclusión es la siguiente: “justamente lo que diferencia y separa a la metáfora, imagen y símil de esas otras “superposiciones” es, insisto, que en estas últimas no hay comparación entre los dos objetos superpuestos, mientras en aquellos hay”¹⁷⁷¹ Según Bousoño, metáfora, imagen y símil suponen siempre una comparación, y surgen de una “superposición” de dos *planos* u objetos:

¹⁷⁶⁹ Véase al respecto: LE GUERN, M., *Metáfora y metonimia*, op. cit., p. 63; cfr. También: *Teoría de la expresión poética*, op. cit., pp. 104 y ss, y *El irracionalismo poético*, op. cit., pp. 293 y ss.; *Superrealismo poético y simbolización*, op. cit., p. 71, nota 9.

¹⁷⁷⁰ Cfr. *Teoría de la expresión poética*, op. cit., pp. 190-191.

¹⁷⁷¹ Op. cit., p. 191.

el *real* (A) y el *irreal* (B) o imaginario. Para Bousoño “imagen visionaria”, “visión” y “símbolo” son tres “imágenes contemporáneas” y podemos afirmar “su radical discrepancia con las que llamaremos –dice- tradicionales”¹⁷⁷², olvidando el hecho de que existen en la poesía de Quevedo *imágenes contemporáneas* y en la poesía de Juan Ramón Jiménez imágenes tradicionales. También en los textos de Seferis (contemporáneos), así como en los textos tradicionales de D. Solomos pueden aparecer tanto figuras poéticas como “figuras” de uso (parcialmente fijadas, automatizadas). Lo que, sin embargo, deja fuera de su razonamiento Bousoño es que la metáfora tiene relaciones de significación con la similitud y no con la comparación en sentido restringido. La similitud “tiene de común con la metáfora el hacer intervenir una representación mental ajena al objeto de la información que motiva el enunciado, es decir, una imagen”.¹⁷⁷³ En cambio, “la comparación en sentido restringido no es una imagen, porque queda en la *isotopía* del contexto”.¹⁷⁷⁴ En todas las fórmulas [*más + adjetivo + que, menos + adjetivo + que, tan + adjetivo + como*, etc.], cuantitativamente no se comparan más que realidades comparables. Pasando por alto las diferencias que existen entre metáfora y similitud, Bousoño sobreestima lo que hay de común entre los dos mecanismos. Cuando Du Marsais dice que la metáfora se produce “en virtud de una comparación que está en la mente humana”, hay que entender “en virtud de una analogía”.¹⁷⁷⁵ La analogía, como ya hemos señalado, desempeña también un papel constructivo en el mecanismo de la metáfora, lo mismo que en el de la similitud, o en el del símbolo.¹⁷⁷⁶ La similitud, como la metáfora, expresa una analogía poniendo de relieve un atributo dominante. En una frase del tipo “Es fuerte como Hércules”, el atributo dominante que expresa la similitud es la fuerza. La analogía, expresada en la similitud por el mecanismo de *comparatio*, se impone en la metáfora constituyendo el único medio de suprimir la incompatibilidad semántica; “se establece entre dos elementos: un elemento que pertenece a la isotopía del contexto y otro, ajeno a esa isotopía, y por esta razón forma imagen”¹⁷⁷⁷. La superioridad de las imágenes introducidas por el camino de la metáfora (por su riqueza de sugestión poética) es incuestionable. Desarrollar una metáfora juanramoniana en una comparación sería como explicar una frase o una palabra ingeniosa del poeta de Moguer: todo su *encanto metamorfoseador* se comprometería. Cabe, pues decir aquí, que la metáfora es el producto de una operación mental y sentimental más rápida que la comparación¹⁷⁷⁸.

¹⁷⁷² *Ibidem*.

¹⁷⁷³ LE GUERN, M., *Metáfora y metonimia*, op. cit. pp. 61-62.

¹⁷⁷⁴ *Ibidem*.

¹⁷⁷⁵ *Ibidem*.

¹⁷⁷⁶ Si no hubiese inconveniente en excluir la metonimia se podría, según observa, Stephen Ullmann definir la imagen como “la expresión lingüística de una analogía”; esta definición “da cuenta de lo que hay de común en la similitud, en la metáfora y en el símbolo”; Véase al respecto: ULLMAN, S., “L’image littéraire. Quelques questions de méthode”, *Langue et littérature*, Actas del VIII Congreso de la Federación Internacional de Lenguas y Literatura Modernas, Paris, Belles – Lettres, 1961, pp. 43.

¹⁷⁷⁷ Cfr. LE GUERN, M., *Op. cit.*, p. 66.

¹⁷⁷⁸ Véase BOUSOÑO, C., *Teoría de la expresión poética*, op. cit., pp. 190-191; GENETTE, G., *Communications*, 16, 1970, pag. 165. La teoría de Genette nos incita a considerar la comparación como una forma explicitada o motivada de metáfora, más bien que considerar la metáfora como una *comparación abreviada*. Interesante es también la propuesta de Bouverot que distingue los siguientes cuatro tipos de *imágenes analógicas*: 1) *la comparaison*; 2) *l’identification atténuée*; 3) *l’identification* y 4) *La métaphore*. Cfr. BOUVERTOR, D., “Comparaison et métaphore”, *Le Français moderne*, 37 (1969): 132-147 y 224-238.

De lo anteriormente expuesto parece deducirse claramente que la manifestación más antigua del lenguaje figurado debió ser la metáfora, como “más primitiva, más audaz y más poética”; mientras que la comparación “queda más reflexiva, más clara, más fácil de comprender y, por lo mismo, menos poética”. Cfr. GONZÁLEZ VÁZQUEZ, J., *Estudios sobre la imagen poética*, op. cit., p. 89.

Cuando el poeta griego en el poema *El rey de Asinis* dice:

“*El poeta un vacío*”.

Comprendemos que ha establecido la comparación entre “poeta” –sin nombrar o describir sus sentimientos- y “vacío” y nosotros rehacemos la comparación sin reproducir el proceso lógico de las aproximaciones. El hecho de que la poesía del último Jiménez y del último Seferis emplee, por lo general, muchas más metáforas que comparaciones, significa que los procesos mentales y sentimentales del hombre después de la década de los '20 son más rápidos. El gusto moderno siente la comparación como una figura bastante fastidiosa y prefiere, por supuesto, las metáforas. Sin embargo, la existencia de algunas comparaciones explícitas o implícitas en la poesía seferiana sobre todo, no puede ser interpretada como síntoma de la antigüedad de su estilo, sino de su modernidad, como veremos inmediatamente.

Es significativo que en el ámbito de la nueva retórica la comparación como medio de *amplificatio* esté tratada con la perífrasis, la apóstrofe o la descripción, mientras que la metáfora se considera el más importante de los tropos, examinada e interpretada como *difficultas ornata*.¹⁷⁷⁹

2.2.- Estructura y semántica de la comparación en Jiménez y Seferis.

La comparación es un recurso poético que ha sido profusamente utilizado por los poetas en los dos últimos siglos. Juan Ramón Jiménez y Yorgos Seferis, así como F. García Lorca y C. Palamas no podían ser excepciones. Las comparaciones aparecen en todas sus obras y son la prueba de que la poesía española y la neogriega del siglo XX no desdeñaron nunca esta forma, primer grado y punto de partida del lenguaje figurado y metafórico.¹⁷⁸⁰

Aunque predominen, desde luego, las metáforas e imágenes, hallamos comparaciones también en sus obras póstumas, como *Espacio* y *Tres poemas Secretos* respectivamente. Tampoco faltan las comparaciones en sus obras en prosa como *Platero y yo*, o en *Seis noches en la Acrópolis*, obras en que se reconocen:

- 1) la voluntaria ruptura de lo discursivo.
- 2) La búsqueda poética de visiones cuya coherencia reside en la emoción y en el sentimiento, y nunca en la lógica.

¹⁷⁷⁹ Véase: BADIA I CARDUS, M., *Estudi lingüístic de la metàfora en Màrins Torres*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1983, p. 136; BROOKE-ROSE, C., *A grammar of metaphor*, op. cit., pp. 13-15.

¹⁷⁸⁰ La poética tradicional se encargó en España y Grecia de resaltar suficientemente los efectos estéticos, en cuanto *ornatus*, de la comparación en todas sus modalidades. La poética moderna también ha considerado la comparación como un procedimiento cómodo de poetización, por transferencia al objeto comparado del valor poético propio del comparante.

La comparación es uno de los recursos más eficaces en manos de poetas modernos, como Eliot, Pound, Jiménez y Seferis, para despertar toda una constelación de sugerencias alrededor del término o noción que se quiere poner especialmente de relieve, es decir, un extraordinario medio de potenciación impresiva. En pocas palabras: creemos que el estudio de las comparaciones de un poeta puede sernos muy útil a la hora de analizar e interpretar determinados pasajes de la obra de ese poeta, y de toda la obra del mismo.

He aquí una serie de ejemplos tomados al azar que contienen comparaciones preciosas:

a) *Jiménez*

Dios en conciencia, caes sobre el mundo,
Como un beso completo de una cara entera
 En pleno contentas de todos los deseos.

(A.P. de J.B., p. 402)

Continúa aquí el poeta cantando la presencia de Dios, que es a la vez “Dios en conciencia” y conciencia de Dios, presencia absoluta, “pleno contentar de todos los deseos” humanos. El existir en Dios se compara con un beso entero, con una bendición. La influencia de las ideas krausistas es obvia en este poema. En el poema *Tal como estabas*, el poeta recurre a las comparaciones para poder concretar la definición de ese dios que es su conciencia, es decir, “la esencia sin todos los añadidos que le superpone la existencia individual”; la conciencia es anterior a la existencia -como parte que es, de una conciencia universal-. El poeta intenta llegar a ser plena conciencia en Dios, intenta pues, lograr el “hombre último”:¹⁷⁸¹

En el recuerdo estás tal *como* estabas

 El sol, el azul, el oro eran,
como la luna y las estrellas,
 tu chispear y tu coloración completa,
 pero yo no podía cojerte con tu esencia,
 la esencia se me iba
 (*como* la mariposa de la forma)
 porque la forma estaba en mí
 y al correr tras lo otro lo dejaba;

(A.P. de J.B., p. 401)

En la misma obra, la conciencia en Dios rodea al poeta como halo, aura, atmósfera vital de su ser humano. Aquí el recurso a la comparación sirve al poeta para expresar el proceso dialéctico, mediante la “flor” del *yo temporal* se convierte en “fruto” de conciencia y sigue una “total identificación de esta conciencia con la conciencia eterna y universal”:

Esta conciencia que me rodeó
 en toda mi vida
como halo, aura, atmósfera de
 mi ser mío, /
 se me ha metido ahora dentro.

En el siguiente fragmento el proceso psíquico interior que consiste en el encuentro y la *fusión* de la conciencia individual (dios deseante) con la conciencia universal (dios deseado), pasa de una fase en la que el yo poético se intensifica metafóricamente con un mar interior el

¹⁷⁸¹ Véase SÁNCHEZ ROMELADO, A., “En torno a la obra última de Juan Ramón Jiménez”, *Actas...*, *op. cit.*, p. 77; AZAM, G., *La obra de Juan Ramón*, *op. cit.*, p. 232.

“mar paralizado” del ser poético.¹⁷⁸² El movimiento de la *conciencia individual* “hacia arriba”, hacia la conciencia última, *la conciencia universal*, se expresa en primer lugar, mediante una comparación preciosa, expresión del proceso metamorfoseador del *yo-llama* al *yo-ascua* roja:

Ahora puedo yo detener ya mi movimiento /
como la llama se detiene en ascua
 roja /
 con resplandor de aire inflamado azul,
 en el ascua de mi perpetuo estar y ser;
 ahora yo soy ya mi mar paralizado,
 el mar que yo decía, mas no duro,
 paralizado en alas de conciencia en luz
 y vivas hacia arriba todas, hacia arriba.

(A.P. de J.B., p. 393)

En otro fragmento el panteísmo de influencia krausista y el pesimismo del yo lírico¹⁷⁸³ ante “la nada” hace resonancias con las ideas de los filósofos presocráticos. La dialéctica de las contradicciones que subyace en el binomio nada/todo está expresada con dos comparaciones sucesivas y en contraposición:

Y los pájaros más solos
 cantan *como* para nadie,
 bajan *como* para todos
 al nadie que está en todo
 al uno que está en la nada.
 La felicidad completa:
 El ser de no ser supremo
 El no ser de ser supremo

(A.P. de J.B., p. 365)

Las dos comparaciones en contraposición sirven al poeta para expresar su idea sobre el destino de un ser mortal que no es “ser supremo” antes del “ser supremo”, sino mortal, fugitivo, errante.

En otros versos de poética, o de *poesía dentro de la poesía*, la comparación sirve al poeta para expresar las analogías que subyacen en dos procesos paralelos como son: la creación poética y la creación de la naturaleza (utilización aquí de la metáfora de la planta / árbol / flora que expresa el nacimiento y el crecimiento de la obra poética).¹⁷⁸⁴ En los siguientes versos el poeta nos dice que su estrofa y su estilo sobrevivirán en las obras de las generaciones posteriores. Su obra será inmortal como expresión de una norma análoga con “la norma de una rosa / que ha llegado a sí mismo, / para todas las rosas venideras...”:

¹⁷⁸² Véase al respecto: SANTOS-ESCUADERO, C., *Símbolos y dios en el último Juan Ramón Jiménez*, op. cit., pp. 102-127; GÓMEZ REDONDO, F., *Juan Ramón Jiménez: Teoría de una poética*, op. cit., p. 104.

¹⁷⁸³ Cfr. DOMÍNGUEZ SÍO, M.J., *La institución Libre de Enseñanza y Juan Ramón Jiménez*, op. cit., pp. 1220-1235.

¹⁷⁸⁴ Véase: LÓPEZ BUSTOS, C., *La naturaleza en la obra de Juan Ramón Jiménez*, op. cit., pp. 175-183.

No se perderá. Lo que yo he dicho
 bien, está ya en la vida
 para siempre.
 Como la norma de una rosa
 que ha llegado a sí misma,
 para todas las rosas venideras...
 Perdidas las palabras
 al viento del olvido,
 un día, de otra lira
 florecerá la estrofa
 idéntica a la mía deshojada...

(A.P. de J.B., p. 338)

En una variedad de poemas de poética, Juan Ramón, así como Seferis, interpretan todo su trabajo en la consecución de la plenitud del *yo* como triunfo sobre la muerte.¹⁷⁸⁵ Vivir poéticamente significa “poner en pie, sobre la limitación de lo corporal, un *yo eterno* – “mariposa única de luz sólo”- contra el que la muerte nada puede; morir es sólo abandonar los límites para formar parte de lo infinito”. La *muerte corporal* que expresan con el uso de las comparaciones en los versos:

¿Nada todo? Pues ¿y este gusto entero
 de entrar a la tierra, terminado
igual que un libro bello?
 ¿Y esta delicia plena
 de jaberse desprendido de la vida
como un fruto perfecto de su
 rama?

se contrapone con la *eternidad* del alma poética que siente *la alegría* de haber dejado en lo invisible la realidad completa de su *anhelo* “*como* un río que pasa hacia la mar su perenne estructura”.¹⁷⁸⁶

A veces el poeta siente “*como* la rosa” o “*como* el ala” que será “un día”. Cree que un poeta puede serlo todo: “naturaleza, amor, libros”. Refiriéndose a su *yo lírico* dice:

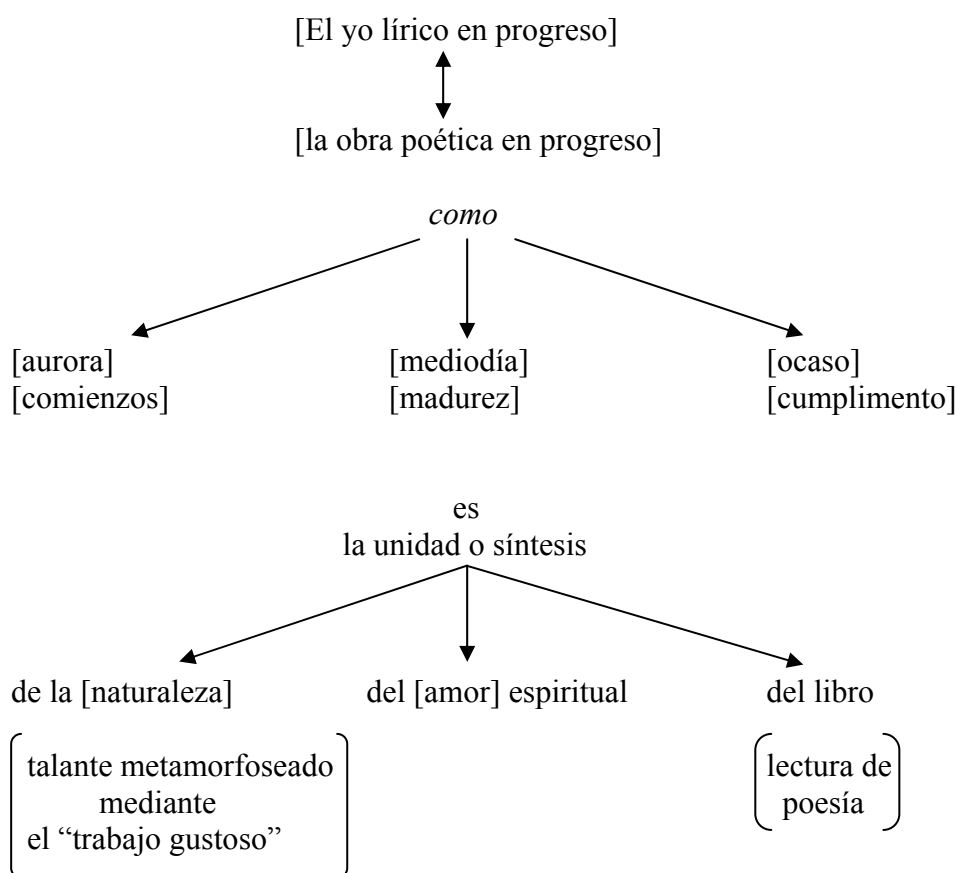
Como la aurora, siempre,
 comenzaba de un modo previsto
 ¡tan distante de todo lo soñado!
 Siempre, *como* las doce,
 llegaba a su cenit, de una manera
 no sospechada,
 ¡tan distante de todo lo contado!

¹⁷⁸⁵ Véase al respecto: GARCÍA GUTIÉRREZ, J., “La metafísica de Juan Ramón Jiménez”, *art. cit.*, pp. 156-164; D’ORS, M., “Tiempo, muerte, salvación...”, *art. cit.*, pp. 140-170; PAGE DE LA VEGA, J.V., “El fluir de la vida y la muerte en Juan Ramón”, *art. cit.*, pp. 17-39.

¹⁷⁸⁶ Según observa F. Gómez Redondo (Cfr. *Juan Ramón Jiménez: Teoría de una poética, op. cit.*, p. 124), “Juan Ramón dispone una cosmovisión religiosa muy peculiar con el objetivo preciso de “vaciar” a la muerte de sus contradictorios significados, para poder integrarla en el sistema del pensamiento con que la poesía acabará convirtiéndose a su “hacedor” en imagen de “dios”. Pero para ello “el poeta tiene que vencer las limitaciones de su muerte física”; saber en suma que no morirá como indica el poema “Otoño corporal”: “Nada me importa esta muerte / que es la caída del cuerpo. / No me moriré al morirme / de esta manera de aquí”.

Como el ocaso, siempre,
se callaba de un modo inesperable
¡tan distante de todo lo pensado!

Algunos críticos, como Sánchez Romelado, han afirmado que el poeta trata de velar u ocultar su mensaje. Nosotros creemos, como J. Blasco, que la dificultad que poemas como este pueden ofrecer al lector viene dada, exclusivamente por la multiplicidad de niveles – “naturaleza, amor, libro”-¹⁷⁸⁷ hacia los que el poema apunta y en los que puede ser descodificado”. Resulta claro que el siguiente esquema expresa en tres tiempos el proceso¹⁷⁸⁸ metamorfoseador del yo lírico (los tiempos que señalan los comienzos, la madurez y el fin de la obra).



Analógicamente cambia y el estilo poético [en los comienzos el estilo y el resultado es “tan distante de todo lo soñado”;¹⁷⁸⁹ en el medio camino de la obra “tan distante de todo lo contado” y en “el fin”, “tan distante de todo lo pensado”].

¹⁷⁸⁷ Cfr. JIMÉNEZ, J.R., *Antología poética*, ed. de J. Blasco, *op. cit.*, p. 314.

¹⁷⁸⁸ Véase VÁZQUEZ MEDEL, M.A., “Claves estilístico-textuales para el estudio del proceso creativo juanramoniano” y “*Dios deseado y deseante*, o la inversión de la mística”, en *Actas...*, *op. cit.*, pp. 589-617 y 630-640.

¹⁷⁸⁹ Véase: VALBUENA, PRAT, A., “La poesía de Juan Ramón Jiménez: su primera época” y “El segundo estilo de Juan Ramón Jiménez”, en *Historia de la Literatura española*, tomo III, Barcelona: Ed. G. Gili, 1968, pp. 531-596.

En su unidad interna y en su desarrollo, *la poesía*, como proceso metamorfoseador, es totalmente un proceso “no previsto”¹⁷⁹⁰. La dialéctica de lo alcanzado (y no alcanzado) para la obra juanramoniana se expresa en los últimos cinco versos:

¡Qué lejos y qué cerca
de mí su cuerpo; su alma,
¡qué lejos y qué cerca
de mí!
....
naturaleza, amor y libro!

(A.P. de J.B., p. 314)

Otras veces el alma del poeta se representa mediante una visión figurativa como *mujer desnuda*.¹⁷⁹¹ El impresionismo poético encuentra su instante feliz en las dos comparaciones que construyen el poema:

Me andas por dentro, / mujer desnuda, /
como mi alma.
Y es mi cuerpo, contigo, / *como* una larga
galería mágica, / que sale a un soleado
mar sin nadie.

Muy frecuente en la poesía juanramoniana es el uso de la comparación que sirve para vivificar la expresión poética que representa motivos amorosos o propiedades de la *mujer amada*.¹⁷⁹²

En *Recuerdos sentimentales* el encanto de la mujer y su misterio lo expresan las comparaciones:

El manto negro envolvía
el misterio de su cuerpo
de nardo y de nieve, enterrado
como si ya hubiera muerto.

Y entre la sombra divina
que arrojaba el manto negro,
brillaban sus vagos ojos
como dos negro luceros;

Temblaban sus negros ojos

¹⁷⁹⁰ Véase VALENTE, J.A., “Juan Ramón Jiménez en la tradición del medio siglo”, en *Las palabras de la tribu*, Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1971, pp. 89-101; DE LA TORRE, G., “Etapas de Juan Ramón Jiménez”, en *El fiel de la balanza*, Madrid: Taurus, 1961, pp. 82-93.

¹⁷⁹¹ Véase: SENABRE, R., “Juan Ramón Jiménez o la sublimación del erotismo”, *art. cit.*, pags. 203-220; DOMÍNGUEZ SÍO, M.J., “La imagen de la mujer en la literatura”, *art. cit.*, pp. 108-218.

¹⁷⁹² Véase en los siguientes artículos: THOMAS, R., *El tema del amor en la poesía de Juan Ramón Jiménez*, Newark (Delaware), University of Delaware, 1969, pp. 8-17 y ss; DEL REY DA ROSA, E., *La mujer, símbolo y realidad en la poesía de Juan Ramón Jiménez*, Davis. University of California, 1979, pp. 421-432.

como dos tristes luceros,
iluminando la nieve
de sus mejillas sin besos

(A.P. de J.B., p. 157)

La mujer algunas veces se indentifica con la Anima que se contrapone al *Animus*, en una “defensa del sentimiento como forma más valiosa que la razón, y diferente a ella”.¹⁷⁹³ El ideal poético de un modernista auténtico consiste pues, en:

Dar toda la vida al alma,
hacerse el gris... y sentirlo
todo *como* una mujer
triste y frágil *como* un lirio.

(A.P. de J.B., p. 149)

Diciendo que la comparación como recurso estilístico le sirve a Juan Ramón para hacer más preciosa la expresión poética, cometeríamos un error grave. Si los nombres y las palabras son una forma de revelación del ser, la comparación sirve como medio que nos conduce al hueco del ser, que es sinónimo de la “Nada”:

¡Nada! La palabra, aquí, encuentra
hoy, para mí, su sitio,
como un cadáver de palabra
que se tendiera en su sepulcro
natural.
¡Nada!

El dualismo entre cuerpo y alma que acepta el poeta –excepto en el caso de J. Blasco– ha sido por lo general mal interpretado.

El alma, en el siguiente poema, se indentifica con el yo eterno, el yo lírico:¹⁷⁹⁴

Sales de ti misma
como un surtidor
de una fuente
.....
-Eres ignorada,
eres infinita,
como el mundo y yo.

(A.P. de J.B., pp. 241-242)

¹⁷⁹³ Véase: MOLINA FOIX, V., “El credo estético de un simbolista”, en AA.VV., *El simbolismo*, op. cit., pp. 48-49.

¹⁷⁹⁴ Véase NICOLÁS, C., “Algunas claves de la obra poética de Juan Ramón Jiménez”, en *Juan Ramón Jiménez en su centenario*, op. cit., pp. 76 y ss.

En los casos que se expresa el carácter *irracionalista* del lenguaje poético “las palabras se ocultan *como* en bolsas de niebla de secretos tesoros” y con un gesto surrealista miran al poeta y al lector “extrañadas, con los ojos atónitos”.¹⁷⁹⁵

Las siguientes expresiones poéticas que contienen comparaciones nos demuestran la múltiple fuerza de la comparación, en expresiones relativas a la belleza de la mujer y de la naturaleza, así como a los sentimientos y emociones del alma del poeta:

- 1) ¡dórame todo con tu esplendor de oro,
 mujer, *abierta lo mismo que* un palacio.
(A.P. de J.B., p. 178)

- 2) Al irse del campo, el sol
 poner en los árboles verdes
 un oro en lágrimas, trémulo
 como un llanto de mujeres
(A.P. de J.B., p. 154)

- 3) La ilusión tornará, *como* las
 mariposas, /
 y me perfumaré mi lúgubre belleza!
(A.P. de J.B., p. 182)

- 4) Hoy ha estado en mi alma la perfumada
 brisa / de aquesta rosada y dulce prima-
 vera; / fue *como* en un ciprés un pájaro
 de risa, *como* una mariposa en una
 calavera.
(A.P. de J.B., p. 182)

- 5) ¡Dolor, estás en mí y estoy en ti, *como* algo
 frío y mustio, *como* un jardín negro de
 invierno...;
(A.P. de J.B., p. 183)

- 6) Lo eterno, en mí, está abierto *como*
 un tibio tesoro...

 La luz inaccesible que llevo dentro arde
 Como una primavera de sueños de colores....
(A.P. de J.B., p. 185)

¹⁷⁹⁵ Véase: JIMÉNEZ, J.R., *Antología poética*, ed. de J.Blasco, *op. cit.*, p. 222; BOUSOÑO, C., *El irracionalismo poético*, *op. cit.*, pp. 36 y ss;

- 7) Cuando tornan las rosas sobre el mar,
amanezco, / *como* un náufrago triste, arrojado
a la vida....

(A.P. de J.B., p. 199)
- 8) Tu voz distante reía, / *como* si fuera
de plata;
.....
.... desnuda, tú estabas / ante mí,
como la luna / del día.

(A.P. de J.B., p. 208)
- 9) Y entra la noche, *como*
un entierro; enlutado
y triste todo, sin estrella, blanca
y negra, *como* el día negro y
blanco....

(A.P. de J.B., p. 210)
- 10) Música de cariños que llora con mi alma;
que destila en mi vida *como* cándilas
mieles, / hasta que la adormece
en una suave calma, / abierta
igual que el alba, a no sé qué
verjeles....

(A.P. de J.B., p. 215)
- 11) ¡Oh, que torna el encanto
fugitivo del sueño, / *cual* la resu-
rección de una apagada....
.....
Mi vida es *cual un* roce de sedas
que cantaran / *como* pájaros tristes
de pálidos colores...;
.....
Mi vida canta *igual que* un parque
que ha callado, /
.....
una memoria detenida y deshojada
lo mismo que una de esas estampas
interiores...

(A.P. de J.B., pp. 216-217)
- 12) corazón *que es lo mismo* que
un abril que no viene

(A.P. de J.B., p. 218)

Como en un río quieto, en el
 Papel, la fuente refleja, triste,
 Las palabras, / que vibran en sus cielos,
 Cual las notas de oro / de un laberinto
 De campanas...

.....
 Algo más allá, que llega hasta la vida
 Por una senda de nostalgia,
 Cual una estrella errante...

(A.P. de J.B., p. 229)

En este último fragmento (del poema *sentimientos musicales*) Juan Ramón, desde la reflexión sobre la escritura, da profundidad al discurso poético.¹⁷⁹⁶ En el poema se expresa mediante una serie de comparaciones y metáforas una concepción de la poesía modernista “como camino para hacer llegar a la vida algo del más allá”.¹⁷⁹⁷

Como la lista de comparaciones juanramonianas sería muy extensa, preferimos dar sólo un elemento estadístico como prueba concluyente de su continua persistencia en la obra del poeta de Moguer. En todo el corpus de los poemas incluidos en *Antología Poética* de Javier Blasco (más de 280 poemas), hemos encontrado aproximadamente 80 comparaciones, mientras que el número de las metáforas es múltiple. También en el volumen de Pedro Bardenas de la Peña, que contiene la poesía completa de Yorgos Seferis, en 246 poemas, hemos encontrado aproximadamente 70 comparaciones, mientras que las metáforas son múltiples. Estos elementos nos demuestran que las obras primerizas de los dos poetas, sobre todo encierran gran número de comparaciones, lógico punto de partida en el progresivo crecimiento lírico y metafórico de sus razones poéticas.

b) Seferis

Analizando en seguida las comparaciones seferianas vemos que la comparación es el punto de apoyo que unía al poeta neogriego a los juegos metafóricos más simples. Con esta segura base a sus “plantas” –base que es obvia en sus poemas escogidos y escritos antes de la aparición de *Leyenda* (que contiene 18 comparaciones que son muchas más de las de *Leyenda*)- podría lanzarse después de la década de los '30 a la búsqueda de las más audaces y originales metáforas. Si examinamos los *Tres poemas secretos* (su última colección de poemas) notamos que son paupérrimos, en cuanto a comparaciones –en 21 poemas encontramos sólo 4 comparaciones-; ocurre esto, según nuestra opinión, conscientemente y a causa del *sustantivismo expresivo* utilizado en ellas por el poeta. La expresión elíptica, por otro lado, recurre a las metáforas. La aparición de analogías, comparaciones y metáforas en todo el corpus de la poesía seferiana indica que él, como Jiménez, enraizaba su razón poética en el firme suelo de la tradición simbolista, que es sobre todo una tradición metafórica¹⁷⁹⁸, al mismo tiempo que su imaginación emprendía vuelos altísimos a la búsqueda de las más originales y preciosas metáforas. Antes de la publicación de *Leyenda* (1935), Seferis recurre

¹⁷⁹⁶ Véase: JIMÉNEZ, J.R., *Antología poética*, ed. de J. Blasco, *op. cit.*, pp. 223-230.

¹⁷⁹⁷ Véase al respecto: SÁNCHEZ TRIGUEROS, A., *El modernismo en la poesía andaluza*, *op. cit.*, pp. 12 y ss; URBINA, P.A., *Actitud modernista de Juan Ramón Jiménez*, *op. cit.*, pp. 307-316.

¹⁷⁹⁸ Véase al respecto: VAYENAS, N., *O piittís ke o jereutis*, *op. cit.*, pp. 16-17, 110 y ss.

a la comparación frecuentemente. Sus primeras comparaciones le sirven para describir poéticamente:

- 1) Aspectos de la naturaleza y del paisaje mediterráneo.¹⁷⁹⁹
- 2) Aspectos de la mujer amada (aspectos amorosos).
- 3) Aspectos internos que afectan al yo lírico.

Veámoslas clasificadas en estos tres grupos:

1) *Comparaciones - descripciones de paisajes.*

Por la carretera, *como* la doble
mano de un compás,
dedos del viento en el cabello
y millas en la panza.

(P.C., p. 39)

En la playa escondida
y blanca *como* paloma
tuvimos sed un mediodía
pero el agua era salada

(P.C., p. 39)

Un calor extendido *como* un vellón
sereno, *como* la bestia dormida
que en silencio escapa de la
angustia / y a la puerta del sueño
ha llamado buscando / el jardín
dónde destila la plata.

(P.C., p. 57)

2) *Comparaciones que expresan aspectos del amor.*

Instante, venido de una mano
que tanto había amado
me diste precioso alcance al oscurecer
como una paloma negra.

(P.C., p. 37)

Cuerpo, negro en el sol ardiente, *como*

¹⁷⁹⁹ Véase al respecto: LYJNARÁ, L, *To mesogiacó topío ston Seferi ke ton Elyti*, op. cit., pp. 29 y ss.

la uva / cuerpo, bajel de mi riqueza,
¿adónde vas?

(P.C., p. 45)

Eras el silencio divino
y *blanca* como el arroz.

(P.C., p. 45)

y era tu sonrisa *como* una espada
desnuda.

(“canto del amor”, P.C., p. 47)

y ojalá profundo se meciera tu deseo
como sombra de nogal / y en la
lujuria de tus cabellos nos inunde /
con el terciopelo del beso en el fondo
del corazón.

(P.C., p. 48)

Y un cuerpo escondido, un bronco grito
arrancado del cubil de la muerte
como el agua vivificante en el surco
como el agua que brilla solitaria
En el prado y habla a las raíces oscuras

[*La cisterna*, (P.C., p. 57)]

¡Amor inmenso en immaculado, paz!
Dentro de la fiebre viva te sometiste
con humildad una tarde, curva desnuda,
ala blanca por encima del rebaño
como mano delicada por la sien.

[*La cisterna*, (P.C., pp. 57-58)]

“¡Perecemos! ¡Mueren nuestros dioses!”
Bien lo saben los mármoles que miran
como una aurora blanca cubre la víctima
despojos extraños, cubiertos de párpados
mientras pasan las masas de la muerte.

[*La cisterna*, (P.C., p. 58)]

Mas la noche no cree en la alborada,
vive el amor tejiendo la muerte
así, a semejanza de un alma libre

una cisterna de lecciones de silencio
en medio de una ciudad que es pura llama.

[*La cisterna*, (P.C., p. 59)]

3) *Comparaciones – expresiones de procesos interiores, anímicos.*

¿Dónde está el amor que de un solo tajo
corta en dos / el tiempo y lo trastoca?
Palabras tan sólo y gestos. Monótono solilo-
quio ante una arruga en el espejo
como mancha de tinta en un pañuelo se
extiende la tristeza.

(P.C., p. 43)

Cuerpo, negro en el sol ardiente, *como*
La uva, cuerpo, bajel de mi riqueza
¿Dónde vas?

(P.C., p. 45)

Tras esta clasificación, las siguientes observaciones nos servirán para ver la importancia que tiene el cambio del lenguaje poético de Seferis después de *La cisterna*, para su formación como poeta modernista.

a) Después del desastre nacional (1922), el poeta que está en una situación de plena *crisis* (psicológica, ideológica, crisis religiosa) cree que su pasión más fuerte, la pasión de la escritura, se le ha revelado *como una inagotable fuente* de desgracias. En esta época de crisis de todos los valores europeos el poeta sufre un pesimismo cultural, característico de la atmósfera pesimista que reina en el ámbito del arte tras la I Guerra Mundial.¹⁸⁰⁰ En 1926, escribe:

“En este país el sentido
del arte es hoy inexistente, y al
que intenta algo más que
cosquillear lagrimales u
otras glándulas lo tachan
de saltimbanqui o farsante”¹⁸⁰¹

[“Días”, 1925-1968, p. 38]

Lo “importante”, para él, no es intentar “cambiar la vida” sino “llegar al umbral de la autodestrucción” y “*hacer hablar a esta vida*” –tal y como nos ha sido dada, cotidiana, humilde, humana-, en la que por fuerza ha de hallarse todo lo que pudiéramos buscar. En esta vida nuestra, inalienable y única (puesto que no pertenece a nadie más), que nutre nuestras obras haciéndolas semejantes a nosotros, tenemos que aprender a ver “*el milagro*”.

¹⁸⁰⁰ Véase: AVYERIS, M. “I píisi tu Seferis”, *art. cit.*, pp. 35-50; ANAGNOSTAKIS, M., “O Seferis tis mnimis ke tis lismoniás », *art. cit.*, pp. 231 y ss.; DALLAS, Y., “To istorikó synészima tu Seferi”, *art. cit.*, pp. 50-60.

¹⁸⁰¹ Cfr. *Días* de 1925-1931, Atenas: Ed. Ikaros, 1975, p. 38.

El desastre nacional que ha producido en su conciencia esta profunda crisis sigue siendo la causa de su pesimismo poético.¹⁸⁰² El día 7 de septiembre de 1926 escribe en su diario: “Escribo como alguien que se abre las venas. Escribo para aplazar una confesión; toda escritura ha debido de ser para mí, como la suspensión de una sentencia... Las *cosas inanimadas irrumpen por voluntad propia* en mi vida”.¹⁸⁰³ (“Días”, 1925-1968, pp. 39-40)

Esto se nota en las siguientes animaciones:

“Bien lo saben *los mármoles*
que miran / *como* una aurora
blanca cubre la víctima /
despojos extraños, cubiertos de
párpados / mientras pasan
las masas de la muerte.

(Y.S., P.C., p.)

Las “masas de la muerte” simbolizan aquí el pueblo griego de Asia Menor que, después de 1922, ha intentado sobrevivir en una Grecia muy atrasada económicamente y en condiciones infrahumanas. El pesimismo es la característica constante de esta poesía simbolista que imita el estilo poético de P. Valery y el simbolismo francés de P. Valery, Racine o Laforgue¹⁸⁰⁴: “así, a semejanza de un alma libre, *una cisterna* da lecciones de silencio en medio de una ciudad que es pura llama”.¹⁸⁰⁵ El plano simbólico de *la cisterna* “nos conduce inevitablemente a los principios y a la teoría general de la *poesía pura* de Valery”.¹⁸⁰⁶

El amigo de Seferis, A. Karantonis, considera en su crítica, que existen en el poema ciertos reflejos filosóficos y dramáticos “que quedaron fuera del “Canto del amor”¹⁸⁰⁷. En la misma dirección T. Malanos definió el poema como poema *simbólico* “con color filosófico”.¹⁸⁰⁸ La relación directa de *La cisterna* con la poesía de P. Valery ha sido señalada por N. Vayenas, M. Kitti y G. Spyridakis.¹⁸⁰⁹

Otro crítico y poeta, Z. Frankópulos, se atrevió a definir los temas básicos que la componen, a pesar del riesgo que implicaba objetivar los símbolos utilizados por el poeta. Afirma Frankópulos que “tres son los temas básicos que se describen en *La cisterna*:

¹⁸⁰² Cfr. MIRAMBEL, A., *Georges Seferis*, Paris: Les Belles Lettres, 1964, p. 64.

¹⁸⁰³ *Op. cit.*, pp. 39-40.

¹⁸⁰⁴ Véase: MORENO JURADO, J.A., *Yorgos Seferis, op. cit.*, pp. 78-79; los símbolos y las metáforas que Seferis “emplea con enorme plurivalencia semántica” (los mensajeros, el mar, las islas, la luz, etc.), “encierran claras referencias a la muerte, a la destrucción y a la desesperanza”. Para un lector moderno, “todos estos símbolos esconden algo más”. Tal vez, “un deseo, leído entre líneas, de superación del destino y del sufrimiento”. A este respecto señala A. Mirambel (cfr. *Georges Seferis, op. cit.*, p. 64): “Espérance, car si Seferis exprime souvent le regret, s’il souffre de nostalgie, si *le pessimisme l’atteint, ce n’est pas au point d’être désabusé. Au contraire, il a soif de connaître et de trouver la plénitude dans la révélation des lois mystérieuses de l’univers que lui procure la connaissance*”.

¹⁸⁰⁵ Véase: SEFERIS, Y., *Poesía completa, op. cit.*, p. 59.

¹⁸⁰⁶ Véase: MORENO JURADO, J.A., *Yorgos Seferis, op. cit.*, p. 51; VITTI, M., *Fzorá ke lógos, op. cit.*, pp. 47-49.

¹⁸⁰⁷ Véase: KARANDONIS, A., *O píitis Yorgos Seferis, op. cit.*, pp. 106-109.

¹⁸⁰⁸ Cfr. MALANOS, T., *I píisi tu Seferi ke i kritiki mu, op. cit.*, pp. 12 y ss.

¹⁸⁰⁹ Véase al respecto: VAYENAS, N., *O píitis ke ojorevtis, op. cit.*, pp. 114 y ss; VITTI, M. *Fzorá ke lógos, op. cit.*, pp. 27 y ss; SPYRIDAKIS, G., *La Grèce et la poésie moderne*, Paris : Les Belles Lettres, 1954, pp. 25-26.

- a) El camino de los hombres, por la sombra hacia un amanecer que no llega.
- b) La amargura originada por el descubrimiento de la vanidad de cuanto nos rodea.
- c) La nostalgia por el pasado”.¹⁸¹⁰

Pese a la validez de estas consideraciones el poeta neogriego con la *Strofi* o Estrofa, demostró “su intención de dar una nueva orientación” a la lírica neogriega, señalando con el título simbólico del poema [*Estrofa*] su creencia poética en la necesidad de este cambio. Se expresa en *La Estrofa*, mediante sus recursos estilísticos, la creencia básica del poeta de que la vida es “angustia”, “tragedia sin sentido” y la idea de que la razón poética es una razón insuficiente (para interpretar el sentido trágico de la vida humana).¹⁸¹¹ También en el *canto de amor*, el poeta trata el tema del amor perdido, del amor irrecuperable, soñado ya desde la distancia y de la ruptura. Sus comparaciones y metáforas nos revelan un Seferis sensual, erótico, vehemente, muy distinto del Seferis de la madurez que transformará en pensamiento sereno el ímpetu de su hedonismo:¹⁸¹²

y era tu sonrisa *como* una espada
desnuda
.....
y ojalá profundo se meciera tu deseo
como sombra de nogal
.....

Poema “cerrado”, según Sinópulos, *La Leyenda* se construyó “a la sombra” de Valery y de Eliot, con “fórmulas expresivas” que “no son las que ayudan y mantienen la comunicación”.¹⁸¹³ Su símbolos, como las estatuas, que Seferis emplea con enorme plurivalencia semántica: el mar, las islas, las sombras, las blancas alas de los cisnes, los pozos-cuevas, fuentes, los mármoles rotos que señalan un pasado glorioso en ruinas, las columnas antiguas, los mensajeros que no conocemos qué mensajes nos traen, los amigos que se perdieron, naufragios que sintetizan la tragedia de la vida humana, el fonógrafo, etc...; encierran claras referencias a la muerte y a la tragedia de la vida en Grecia después del desastre nacional de 1922, que hacen imposible para el lector moderno un entendimiento y una interpretación suficiente del poema. Tal vez en este poema maravilloso “se esconde un deseo de superación del destino del hombre y del sufrimiento”.¹⁸¹⁴ El amor del poeta por la cultura clásica de los griegos se mezcla con un pesimismo romántico respecto a su posición en el mundo contemporáneo. Según Kapsomenos, con *La Leyenda* la sintaxis de Seferis entra en una fase constante definitiva.¹⁸¹⁵ Las figuras se utilizan con una maestría artística. Distinguiendo las simples descripciones de las metáforas y las expresiones metonímicas, podemos ver el modo en que funcionan las representaciones equivalentes en la lengua poética. Por un lado, tenemos descripciones “exactas” de los paisajes, como la siguiente:

¹⁸¹⁰ Cfr. FRANKOPULOS, Z.D., “La Cisterna: límite y demarcación”, en *Ya ton Seferi*, *op. cit.*, pp. 204-214.

¹⁸¹¹ Cfr. VITTI, M. *Fzorá ke lógos*, *op. cit.*, p. 28.

¹⁸¹² Véase: POLITIS, L., “O dekapentasyllavos tu Erotikú Logu”, en *Ya ton Seferi*, *op. cit.*, pp. 195-203.

¹⁸¹³ Cfr. SINÓPULOS, T., “To klistó ke to anijitó píima ston Seferi”, *art. cit.*, pp. 42-55.

¹⁸¹⁴ Cfr. MORENO JURADO, J.A. *Yorgos Seferis*, *op. cit.*, p. 79.

¹⁸¹⁵ KAPSOMENOS, E.Y., *I syntaktikí domí tis pitikís glosás tu Seferi*, *op. cit.*, pp. 528-529.

Tres rocas, unos pinos quemados y
 una ermita /
 y más arriba
 idéntico paisaje se repite
 tres rocas en forma de dintel, herrumbrosas,
 unos pinos quemados, negros y amarillos
 y sepultada en cal una casita cúbica
 y más arriba aún, varias veces
 idéntico paisaje se repite en gradación,
 hasta el horizonte, hasta el cielo
 crepuscular

(P.C., p. 71)

que cumplen una función descriptiva, y por otro lado, monólogos dramáticos como los de *Oreste* y *Andrómeda*, que nos recuerdan el método que utilizaron antes de Seferis, los poetas ingleses, T.S. Eliot y W.B. Yeats.¹⁸¹⁶

En una segunda categoría podríamos agrupar todas aquellas expresiones que son comparaciones, metáforas y metonimias. Lo importante que quisiéramos señalar aquí es que en Seferis, al contrario que ocurre en Juan Ramón Jiménez, predomina el uso de la comparación, en relación con el uso de la metáfora. Según X. Kokolis, la palabra *como* aparece 205 veces en la poesía seferiana.¹⁸¹⁷ Frecuente es también el uso de *más*, como vínculo en las comparaciones, como vemos en los siguientes versos:

Lucero del alba, cuando bajaste tu
 mirada / fueron, nuestras horas
 más dulces que el bálsamo
 en la herida, *más* serenas que el
 plumaje del cisne.

(P.C., p. 68)

Observamos que, en la comparación anterior, el segundo término se refiere a experiencias concretas “haciendo concreta sensualmente la naturaleza del primer término, que es el sustantivo abstracto “horas””.¹⁸¹⁸

Una de las comparaciones más típicas que utiliza el poeta —como ya hemos señalado— es la comparación en la que el primer término es breve y el segundo extendido. En estas comparaciones mediante el segundo término (descriptivo y explicativo muchas veces) se hace concreto el sentido del primer término con una técnica que varía. En los siguientes versos, por ejemplo, en el segundo término de la comparación se esconde una metáfora:

¹⁸¹⁶ Véase: KEELEY, E., “Seferis and the Mythical Method”, *art. cit.*, pp. 109 y ss.; “T.S. Eliot and the Poetry of George Seferis”, *art. cit.*, pp. 214 y ss; DANIL, Y. “George Seferis Thrush and the Poetry of Ezra Pound”, *art. cit.*, pp. 326-336.

¹⁸¹⁷ Véase: KOKOLIS, X., *Léxis á paz stijió ýfus*, Atenas : Ed. Exandas, 1975, pp. 14 y ss.; *Seferiká, I, op. cit.*, pp. 25 y ss.

¹⁸¹⁸ Cfr. VITTI, M., *Fzorá ke lógos*, *op. cit.*, p. 97.

Nuestros pensamientos /
como las acículas de pino del aguacero
 de ayer / se agolpan a la puerta
 de casa y en vano se obstinan *en*
alzar una torre que se hunde
 (las cursivas subrayan la metáfora)

En la sección (section) X la sensación de una “suffocating” enclosura reaparece¹⁸¹⁹. La voz que habla en la primera persona del plural está esperando la aparición de un milagro (o de un ángel / mensajero como en la sección I). La ausencia de agua, las cisternas vacías y el paisaje cerrado (“todo montañas, con un cielo bajo por techo y noche”), son los elementos descriptivos que tienen como resultado el dibujo de una tierra análoga con la *Tierra Baldía* de T.S. Eliot (las influencias son obvias, y ya señaladas por la crítica).

Nacimiento y muerte “son partes de un mismo círculo natural”.¹⁸²⁰ La esterilidad de una tierra cerrada sin agua en contraposición con la tierra griega, señala la esterilidad de una vida descendente y la alienación de los hombres en una época de profunda crisis nacional (política y cultural).¹⁸²¹

El eco de la esterilidad de las cisternas (reaparece aquí el símbolo de la cisterna) es parecido al eco de la soledad humana que es una *soledad sonora* (como es la soledad en la poesía de San Juan de la Cruz y de Juan Ramón Jiménez). El pesimismo y la desesperación ante un futuro cerrado (“En las puertas, [entendidas como salida de la crisis existencial], cuando bajamos a respirar, / vemos iluminarse en el crepúsculo maderos rotos de viajes inconclusos, / cuerpos que ya no saben como amar”), así como la idea de la vida humana es un naufragio –resultado final de un viaje inconcluso- completan y amplían el sentido del pesimismo poético de las décadas de los ‘20 y los ‘30, expresado también en la poesía pesimista de K. Varnalis y de K. Karyotakis –que se suicidó en 1928-.¹⁸²² Sin embargo, en el contexto global de la desesperación mediante una salida oscura y ambigua, aparece la posibilidad de una salvación mediante el amor –abandonado ya como última posibilidad para una salvación por los hombres-. La atmósfera de una *Tierra Baldía* griega¹⁸²³ (que es la expresión de un proceso trágico de deshumanización y de desvitalización general) se expresan mediante una comparación en los siguientes versos:

Un eco estancado y seco, *como* nuestra
 soledad, / *como* nuestro cariño,
 como nuestros cuerpos.
 Nos extraña que hayamos podido
 antes levantar nuestras casas,
 nuestras chozas y majadas.

(P.C., p. 70)

¹⁸¹⁹ Véase: BEATON, R., *George Seferis, op. cit.*, p. 99.

¹⁸²⁰ *Ibidem.*

¹⁸²¹ Véase: KAKAVA, M., “Seferis and the Homeland”, *Journal of Modern Hellenism*, 1, (April, 1984): 55-62; SAVIDIS, Y.P. “O Eliot europeo ke ellinikós”, *I Lexi*, 43 (1985): 186-193; VAYENAS, N., *O piitis ke o jorevtis, op. cit.*, pp. 137 y ss.

¹⁸²² Véase: VAYENAS, N., *O piitis ke o jorevtis, op. cit.*, pp. 119-120; VITTI, M., *Fzora ke logos, op. cit.*, pp. 38-39; SEFERIS, Y., *Dokimés, A!, op. cit.*, pp. 167-168; y *Dokimés, B!, p. 355.*

¹⁸²³ Cfr. VAYENAS, N., *Op. cit.*, p. 137.

La desesperación expresada en el poema (“Nuestra tierra es cerrada. La cierran dos simplégadas negras”) es la expresión metafórica de una idea muy clara de Seferis, que se repite en toda su poesía. Una idea parecida a la idea orteguiana sobre el pasado: el pasado mal interpretado, según los dos intelectuales, pesa mucho sobre el presente y lo importante que tenemos que ver nosotros en la época del crepúsculo de los ídolos del racionalismo europeo, *es la influencia negativa* que ha ejercido el pasado histórico sobre el presente.¹⁸²⁴ Esta influencia, según Seferis, es tan fuerte que la compara con un “telón blanco” que borra todas las representaciones y las ilusiones de los hombres sobre el pasado histórico:

Han pasado tantas y tantas cosas ante
nuestros ojos /
que nuestros ojos nada han visto, pero
más allá / y detrás, el recuerdo,
como un telón blanco una noche
en un cercado
donde vimos imágenes extrañas, más
aún que tú, /
pasar y perderse en la fronda inmóvil
de un turbinto;

(P.C., p. 77)

En *Gimnopedia*, el tono de la pérdida de la antigua grandeza, la proximidad de la disolución y el pesimismo controlado de la percepción del vacío, son los núcleos temáticos del poema.¹⁸²⁵

En “Mikines” (“Micenas”) mediante un diálogo interno con las ruinas el poeta nos hace oír con nitidez las voces extrañas que surgen del antiguo recuerdo, “voces de la piedra, del suelo”; parece que oímos la propia voz del rey Agamenón, asesinado por Egisto (el amante de Clitemnestra) y por su propia esposa. Agamenón, aunque no se nombra, es fácilmente identificable en los versos que se refieren a su asesinato. Como un *personaje mitológico* se confunde mediante el mecanismo de la “mítica equivalencia” con cualquier neogriego que sufra la injusticia. Por un lado, tenemos el poeta que sufre la injusticia que tiraniza la vida política de su país, y por otro, el rey Agamenón que la sufrió también en un tiempo pasado y remoto.¹⁸²⁶ El efecto es una *tensión* y una fusión de los dos mundos en una fructífera simbiosis que mediante los recursos figurativos no nos da una sensación y una idea clara de hasta dónde expresa el poeta sus propios sentimientos o meditaciones poéticas y hasta dónde los del rey Agamenón.

La *tensión*¹⁸²⁷ se nota desde los primeros versos:

He visto en la noche

¹⁸²⁴ Cfr. AUVERIS, M., “I píisi tu Seferi”, *art. cit.*, pags. 35 y ss.; DALLAS, Y., “To istorikó synészima tu Seferi”, *art. cit.*, pp. 50-60.

¹⁸²⁵ Cfr. KARAGIANNIS, S., *O simenon lógos*, *op. cit.*, p. 94 y ss.

¹⁸²⁶ Véase al respecto: ORFANIDIS, N., *I politikí diástasi tis priisis tu Seferi*, *op. cit.*, pp. 12 y ss.; XIDIS, A., “O politikós Seferis”, *art. cit.*, pp. 105-123; KARAGIANNIS, S., *Op. cit.*, pp. 104-111.

¹⁸²⁷ Ph. Wheelwright (cfr. *Metáfora y realidad*, *op. cit.*, pp. 47-69), habla del lenguaje tensivo, señalando que la música de un poema moderno “puede contribuir a engendrar tensiones expresivas, lo que equivale a decir que son posibles diversos tipos de relaciones vitalizadoras entre sonido y sentido”.

la cima afilada del monte
 he visto a lo lejos la llanura inundada
 con la luz de una luna invisible
 al volver la cabeza he visto
 el cúmulo de piedras negras
 y *tensa* mi vida *como* una cuerda,
 principio y fin
 el instante supremo;
 mis manos

(P.C., pp. 82-83)

En la colección *cuaderno de Ejercicios, I, (1928-1937)*, el número de comparaciones que usa Seferis son 38 en un corpus de 40 poemas. Las hemos clasificado en deshumanizaciones, humanizaciones, personificaciones, vivificaciones y dinimizaciones de formas estáticas¹⁸²⁸, siendo las más importantes las siguientes:

a) *Deshumanizaciones*

Y también que estás solo, inmenso en
 la tiniebla de la / noche a la deriva
como la parva en la era.

(P.C., p. 92)

Sin embargo, me angustio todavía porque
 Tampoco yo he sido –como hubiera deseado–
como la yerba que oí crecer
 una noche junto a un pino

(P.C., p. 92)

Años *como* alas

.....

Tenían sus manos el color de la manzana madura que cae

(P.C., p. 131)

Los navegantes miran las velas y las estrellas
 escuchando el viento, escuchan, más
 allá del viento /
 otro mar

¹⁸²⁸ Las características más evidentes de la técnica poética de Yorgos Seferis, resumidas, son las siguientes: a) *Vivificación* del paisaje; b) *vitalización y dinamización* de las formas estéticas; c) *Sustantivismo* (ni metáfora, ni clausura explicativa); d) Desdoblamiento de la realidad; e) Uso de la metáfora y la comparación que justifica por sí mismo el poema; f) Transformación de los seres inanimados en fuerzas dinámicas; g) Vivificaciones que alcanzan a todas las formas de la naturaleza; h) *Humanizaciones y personificaciones* de las formas estáticas; i) *Deshumanizaciones* (los humanos –o partes de su ser– se vuelven –o quieren volverse– cosas, metales, elementos, animales, frutas; y j) *Desdivinizaciones* (en la poesía seferiana, así como en la poesía de Juan Ramón, no sólo desciende lo divino a lo humano, sino que se pone en contacto con el mundo de las cosas y materias humildes, con las flores y los vegetales, llegando incluso a una perfecta materialización (tendencia panteísta).

como una concha cerrada cerca de ellos,

(P.C., p. 131)

Inmóvil queda ese cuervo pasado
En lo alto de mis horas *como* el
Alma de una estatua sin mirada

(P.C., p.131)

Aquí tenemos también un proceso metamorfoseador con el hombre de la época de Seferis (plenamente desesperado) que asume características que no le son propias, que no pertenecen al mundo de lo humano.¹⁸²⁹

b) *Humanizaciones y personificaciones.*

La amargura de la desnudez humana
hecha pedazos / más tirada aún *que*
lentiscos en calle polvorientas.

(P.C., p. 99)

mientras subía la pendiente y me
seguía el mar / subiendo él también
como el mercurio en un termómetro.

(P.C., p. 100)

Manda *como* las ramas muertas
que se quiebran cuando anochece y se desata
el viento en los valles,
manda las sombras de los hombres.

(P.C., p. 102)

susurros *como* el respirar del ciprés aquella
noche, / *como* la voz humana del mar
sobre las piedras.

(P.C., p. 130)

¡Que si pudiéramos amar
al menos *como* las abejas
no *como* las palomas
al menos *como* las caracolas
no *como* las sirenas,
al menos *como* hormigas,

¹⁸²⁹ Véase: LIJNARÁ, L., *To mesogiakó topío ston Seferi ke ton Elyti, op. cit.*, pp. 179 y ss.

no *como* plátanos...*

(P.C., p. 125)

[* seis comparaciones en contraposición, según es el esquema:]
 [A como B]
 [C como no D]

Seferis, como Jiménez, humaniza y personifica las formas estáticas: los árboles, los animales, las plantas, los paisajes adquieren cualidades o estados psicológicos como se nota en este último ejemplo. La humanización de objetos inertes, será el proceso inverso a este proceso de deshumanización.

c) *Vivificaciones.*

Como un pájaro con el ala quebrada
 que hubiera años viajado por
 el aire, / *como* un pájaro
 que no pudo aguantar / el viento y
 la tormenta, va cayendo la tarde.

(P.C., p. 105)

...y escucho su lejano bramido *como* el
 fragor del mar mezclado con la
 borrasca inexplicable*

(P.C., p. 91)

[* animación]

La vivificación como veremos analizando algunas metáforas, no ocurre sólo en el paisaje, sino que alcanza a todas las formas de la naturaleza (cuerpos humanos, cosas, minerales y vegetales actúan y se vivifican). La vivificación seferiana tiene lugar de dos modos:

- 1) El paisaje se anima y vivifica (véase el primer ejemplo).
- 2) Lo inmediato realiza acciones animales (segundo ejemplo).

d) *Dinamización de formas estáticas.*

Otras veces lo estático se anima y se mueve, aunque ejecute acciones inusuales, en un ansia de romper los límites propios y de alcanzar otras metas y mundos¹⁸³⁰:

¹⁸³⁰ Cfr. DANIIL, Y., “Ángeli, orámata ke apokryfismós ston Seferi”, *To Dentro*, 55 (1990): 67-70.

columna de metal en el filo del dolor
 el instante se alza *como* un cuchillo
 suspendido en el aire /

(P.C., p. 89)

Dichoso si al marchar sintió firme la
 coraza de un amor /

.....
 De un amor con cadencia sin fin invisible
como la música y eterno.

(P.C., p. 91)

Al alba yo era un ser nuevo, *como* si
 en ese mismo instante me hubieran
 arrancado de la cantera

(P.C. p. 117)

Al día siguiente un viaje se abrió
 en mi pensamiento y, *como* un libro
 ilustrado, volvió a cerrarse.

(P.C., p. 112)

A este cuerpo que esperaba florecer
Como el esqueje y dar fruto y
 Tornarse flauta con los fríos

(P.C., p. 97)

Del mismo modo podríamos analizar, clasificar e interpretar las comparaciones seferianas en las colecciones *Diario de a bordo I y II* y el “*Zorzal*”.

Veámoslas:

a) *Personificaciones y humanizaciones*

Me gusta también ese búfalo del
 campo macedónico, *tan* sumiso,
tan manso, *como* si supiera que nadie
 llega a ninguna parte,
me recuerda la cabeza altiva
 del belicoso Vercingetórix.

(P.C., p. 139)

Huyeron *como* estatuas

Y llegó la gran soledad
y llegó la gran penuria
con esta primavera
que cayó y se extendió
como la escarcha de la aurora.

(P.C., p. 149)

Nos hemos hecho a él, educado y tranquilo,
tan solo que siempre va llorando
como los sauces que a vera de un río
se divisan / desde el tren.

(P.C., p. 151)

.... o si acaso no queda más nada, sino
solo el peso, / la nostalgia de una
existencia viva, / allí donde ahora
estamos sin raíces, abatidos *como*
ramas de un sauce helado, arrumbadas
en continua desesperanza,

(P.C., p. 157)

Indiferente todo lo demás y esta
Venusberg burocrática con dobles
torres y dobles relojes dorados:
profundamente aletargada *como*
un hipopótamo en el azul de las aguas.

(P.C., p. 164)

los agapantos clavados *como* flechas
del destino en la tierra sedienta
sacudidos por espasmos...

(P.C., p. 165)

b) *Deshumanizaciones*

ahora sabes que
la vela negra no se despliega /
en el sueño ni en el agua /
ni cuando caen los párpados rugosos
y se hunden al sesgo *como* caracolas

(P.C., p. 179)

y el lugar, *como* inmensa hoja de
plátano que arrastra el torrente del sol

(P.C., p. 157)

El hombre se desgasta fácilmente
el hombre es blando *como* una paca
de heno.

(P.C., p. 176)

Igual que brillaban de improviso
en la noche, al volver por el camino
desierto, los ojos de un animal
y al instante desaparecen, así sientes
tus ojos.

(P.C., p. 187)

Ya ha perdido este mundo su color /
como las algas del año anterior
en la playa, / secas, grises y
a merced del viento.

(P.C., p. 146)

c) *Dinamización de formas estáticas y vivificaciones.*

Un mar inmenso, dos ojos
vivaces o inmutables *como* el viento

(P.C., p. 146)

Tiene unos ojos *como* dos amapolas,
como amapolas de primavera
recién cortadas

(P.C., p. 150)

Viajábamos entre islas de orillas
descarnadas *como* extraña osamenta
de un pez en la arena

(P.C., p. 153)

Ahora puedes contemplar en la calma los
cisnes: / míralos son immaculados
como sueño de la noche

(P.C., p. 154)

Pero ayer tarde aquí, en nuestra última escala
donde aguardábamos que rayara el momento del regreso,

como una vieja deuda, dinero esperando años
en las arcas de un avaro....

(P.C., p. 175)

-“Escucha esto. Bajo la luna
las estatuas a veces se cimbrean como la
caña
entre frutos vivientes-
..... sin embargo las estatuas
a veces se cimbrean, partiendo en
dos / el deseo como un durazno;

(P.C., p. 183)

En la últimas obras de Seferis tenemos los mismos procesos; lo estático se anima y se mueve, las vivificaciones no ocurren solo en los paisajes sino que alcanzan a todas las formas de la naturaleza y las formas estáticas se humanizan y se personifican; también el hombre asume características que no le son propias, que no pertenecen al mundo de lo humano.¹⁸³¹ Veamos algunos ejemplos cogidos de *Diario de a bordo, III*, y de *Tres poemas secretos*:

a) *Personificaciones, humanizaciones, animaciones y divinizaciones.*

“Qué extraño, estoy viendo aquí la luz del
sol: la red de oro / donde los objetos
colean *como* peces que un ángel
va halando / a la vez que las redes
de los pescadores”.¹⁸³²

(P.C., p. 191)

[Animación situada mediante dos metáforas]

La luna ha surgido del mar *como*
Afrodita

(P.C., p. 195)

[Divinización de la luna]

el dolor, un cadáver, *como* el Patroclo

Él ha cruzado el río del sol *como* un
barquero divino

[Divinización]

¹⁸³¹ Véase: LIJNARÁ, L., *Op. cit.*, pp. 192 y ss.

¹⁸³² Cfr. KAPSOMÉNO, E.Y., “I mitología tu fotós stin písi tu Seferi”, *art. cit.*, pp. 28-43.

Era una ciudad antigua: sacaban a
la luz / murallas, calles y casas *como*
músculos minerales de Cíclopes,

(P.C., p. 211)

Son hijas de muchos hombre nuestras
palabras. / Se siembran y nacen *como*
criaturas, echan raíces se nutren de sangre.

(P.C., p. 223)

Como el pino al mediodía
embargado de resina
se apresura a engendrar la llama
y no soporta ya el tormento-
y grita a los chiquillos que junten la
ceniza y la siembren

(P.C. p. 232)

b) *Dinamizaciones de formas estáticas*

Los estribos de oro en sus ijares,
sus carnes insaciables en la silla,
aquellos pechos trémulos en su trote,
llenos, *como* granadas, de muerte

(P.C., p. 257)

Sin embargo, la voz, grave *como* la
pisada de un buey,

(P.C., p. 209)

Vio las venas de los hombres
como una red donde los dioses nos
atrapan *como* a alimañas;

(P.C., p. 210)

Sin embargo, ese día que acaba de
comenzar
puede que aún no se haya extinguido
con un fuego en un barranco *como*
una rosa...

(P.C., p. 218)

La llama cura a la llama

no con un goteo de instantes
 sino con súbito fulgor;
como la pasión que se funde con otra pasión
 y perduran clavadas
 o *como* una melodía que quedara
 allí, en el centro *como* una estatua
 inmovible.

(P.C., p. 219)

El mayor sol por un lado
 y por el otro la luna nueva
 lejos en el recuerdo *como* aquellos pechos

(P.C., p. 225)

Y sin embargo en este sueño
 el ensueño degenera fácilmente
 en pesadilla
como el pez que destelló bajo las
 olas / y se hundió en el légamo
 del fondo / o *como* el camaleón
 cuando muda de color

(P.C., p. 295)

c) *Deshumanizaciones*

Tanto cuerpos...
 tantas almas entregadas a las
 muelas *como* el trigo en el
 molino

(P.C., p. 196)

A pesar de las legítimas advertencias de A. Breton, y de otros escritores¹⁸³³, ante la tentación de la crítica de recurrir a paráfrasis para explicar lo que se esconde algunas veces en los versos, es evidente que para comprender cómo funciona el mecanismo de las comparaciones¹⁸³⁴, debemos transgredir tales recomendaciones. Veamos en las líneas que siguen, con dos ejemplos, el mecanismo de la comparación y después su semántica.

El mecanismo de la comparación a partir de los versos “Viajábamos entre islas de orillas descarnadas como extraña osamenta de un pez en la arena”. (P.C., p. 168)

¹⁸³³ Véase: BRETON, A., *Manifestes du surréalisme*, Paris : Ed. Jean-Jacques Pauvet, 1972, pp. 114 y ss.; cfr. también DESSONS, G., *Introduction à l'analyse du poème*, Paris, Brodas, 1991, pp. 66-68.

¹⁸³⁴ Cfr. BACRY, P., *Les figures de style*, Paris : Ed. Berlín, 1992, p. 32.

Podemos establecer la siguiente relación:

Viajábamos entre islas de orillas descarnadas como extraña osamenta de un pez en la arena

Islas de orillas	□	osamenta de un pez
Descarnadas		descarnada

y cuyo esquema sería: $\frac{a}{b} \square \frac{c}{d}$

En el segundo ejemplo (de la poesía juanramoniana)

“toda mi alma
-vaciada ya por mí en la Obra plena-
segura para siempre, *como* un árbol grande”.

(A.P. de J.B., p. 317)

la comparación que se establece: *toda mi alma...*, *segura para siempre como un árbol grande*, mantiene la misma relación:

mi alma	□	árbol grande
segura		seguro

En ambos casos, el término *como* representa “la inscripción de gesto analógico”.

En los siguientes ejemplos

*Al placer ignoto... es una Diadema
de duros resplandores*

(A.P. de J.B., p. 113)

*es el silencio patena de plata donde
caen los instantes*

(P.C., p. 50)

Observamos que no existe ninguna comparación; no se compara el placer ignoto con la Diadema..., ni el silencio con una patena de plata. Ya no se trata de comparaciones sino de metáforas.

Hay que mencionar que la metáfora ha sido considerada como una comparación abreviada, al considerar que se sustituye *es como* por *es*.¹⁸³⁵ Este argumento, aunque a primera vista convincente, pierde su fuerza, según Le Guern y otros autores, cuando se establece una comparación entre dos realidades homogéneas, como en los siguientes ejemplos: *Miguel es [alto como] un gigante, Juan es [bajito como] un enano*. Es claro, que la comparación en ambos casos no da lugar a una metáfora. Sin embargo, *mutatis mutandis*, podemos hacer la distinción entre dos tipos de comparaciones: la comparación explícita y la comparación implícita. La primera (cualitativa o cuantitativa) consta de una correlación gramatical comparativa. La segunda se configura en torno al semantismo de un verbo o de un adjetivo (parecido) o de un sufijo. Cada una de ellas tiene una estructura distinta; la comparación explícita consta de cuatro elementos¹⁸³⁶:

El beso se ha encendido en cada punta
como un recto brote dulce de oro

(A.P. de J.B., p. 269)

- (1) El beso (término comparado)
- (2) se ha encendido.... (predicado)
- (3) *como* (correlación gramatical comparativa)
- (4) un recto brote dulce de oro (el término que compara).

La comparación implícita consta de tres elementos:

- (1) [Tu]
- (2) pareces
- (3) un jazmín

A esta consideración formal debemos añadirle otra de tipo semántico. Ya hemos visto en los ejemplos anteriores que en la comparación se establece una aproximación entre dos realidades; éstas pueden ser muy próximas, próximas o muy lejanas.¹⁸³⁷ Veamos algunos ejemplos:

“...blanca y negra, como el día negro y blanco.”

(A.P. de J.B., p. 210)

subes de ti misma *como* un surtidor
de una fuente

(A.P. de J.B., p. 241)

corazón que es lo mismo que un abril
que no nieve

¹⁸³⁵ Véase: HENRY, A., *Métonymie et métaphore*, op. cit., pp. 69 y 117-118.

¹⁸³⁶ Véase: GENETE, G., “La rhétorique restreinte”, *Communications*, 16 (1970): 164-165. Cfr. también BOUNEROT, D., “Comparaison et métaphore”, *Le français moderne*, 2 y 4, (1969): 132-17 y 224-238.

¹⁸³⁷ Cfr. BACRY, P., *Les figures de style*, op. cit., p. 32.

(A.P. de J.B., p. 218)

susurras *como* la voz humana del
mar

(P.C., p. 130)

Mi vida canta igual que un parque que
ha callado, sin pájaros

(A.P. de J.B., p. 217)

y aparecías entre las palabras...
como en breves lagunas repetidas

(A.P. de J.B., p. 253)

¡Oh, si pudiéramos amar al menos
como las abejas...

(P.C., p. 195)

El dolor, un cadáver como Patroclo

(P.C., p. 198)

Descartando la tautología del primer ejemplo, observamos que en las comparaciones poéticas de Jiménez y Seferis, el término comparado y el término que compara pertenecen a campos semánticos distintos.

Al estudiar la metáfora algunos autores señalan que las relaciones entre la metáfora y la comparación no son simples, y menos aún se dejan reducir a las dimensiones de los enunciados o a la presencia / ausencia del signo explícito de la comparación, la conjunción *como*.¹⁸³⁸ Según Pier Marco Bertinetto “la diferencia entre la comparación y la metáfora [...] no se rige por presupuestos formales, sino pragmático-cognitivos en sentido estricto”.¹⁸³⁹ La comparación “se funda en la *percepción estática* de las afinidades (y de las diferencias) que unen dos entidades, mientras que la metáfora se basa en un mecanismo de la naturaleza eminentemente dinámica, que produce una forma de fusión, o mejor, de co-presencia, entre las entidades comparadas”.¹⁸⁴⁰ Pese a los ejemplos de comparaciones de Jiménez y Seferis, que nos demuestran que esta figura en su poesía se funda casi siempre en percepciones dinámicas de las afinidades (que existen entre los dos términos de la comparación), podríamos afirmar con Bertinetto que, en su naturaleza, el mecanismo de la metáfora es más

¹⁸³⁸ Véase al respecto: BROOKE-ROSE, CH., *A grammar of metaphor*, op. cit., p. 15; VIANU, T., *Los problemas de la metáfora*, op. cit., pp. 28-29; BOUSOÑO, C., *Teoría de la expresión poética*, op. cit., pp. 190-191; COHEN, J., “La comparaison poétique: essai de systématique”, *Languages*, 12 (1968): 51 y ss; MASSON, J., “Les comparaisons dans le II livre de l’Eneide”, *Etudes classiques*, 1935, pp. 635-636.

¹⁸³⁹ Véase : BERTINETTO, P.M., “Come vi pure. La ambiguetá di come e I rapporti tra paragone e metáfora”, en ALBANO LEONI, F. y PIGLIASCO, M.R. (Eds.), *Retorica e scienze del linguaggio*, Atti del X Congresso internazionale di studi della Società di Linguistica Italiana, Pisa, (1976), Roma : Bulzoni, 1979, p. 160.

¹⁸⁴⁰ Op. cit., p. 160.

dinámico.¹⁸⁴¹ Además, como ha demostrado suficientemente Albert Henry, existen varios tipos de comparación que no pueden condensarse en metáforas.¹⁸⁴²

Analizando *Las figuras del estilo*, P. Bacry afirma que “pouvoir qu’il soit possible de comparer deux réalités appartenant à des champs sémantiques différents, il suffit que leurs signifiés respectifs possèdent ne serair –ce qu’un seme commun”.¹⁸⁴³ Efectivamente en el verso: "lo eterno, en mí, está abierto como un tibio tesoro", las dos realidades que se comparan pertenecen a campos semánticos distintos. A partir de las siguientes definiciones ofrecidas por el diccionario de la Real Academia podemos establecer los siguientes matrices de:

eterno: 1. Se aplica a lo que no tiene principio ni fin, o a lo que no se acabará nunca.

tesoro: 1. Conjunto de oro, joyas, dinero o cosas de mucho valor, reunido o guardado en algún lugar.

y de sus correspondientes matrices semánticas:

“eterno”:

[- material] [- físico] [- animado] [- humano] [+ no tiene principio ni fin] [+ inacabado] [+ inmortal] [+ representa una duración sin fin]

¹⁸⁴¹ *Ibidem*.

¹⁸⁴² Cfr. HENRY, A., *Metonymie et metaphore*, op. cit. p. 59 y ss.

¹⁸⁴³ Véase: BACRY, P., *Les Figures de style*, op. cit., p. 32.

“tesoro”:

[[+ material] [+ físico] [- animado] [- humano] [+ conjunto de oro, joyas, dinero o cosas de mucho valor reunido o guardado en algún lugar]]
---	---	---

“eterno”:

[[- material] [- físico] [- animado] [- humano] [+ no tiene principio ni fin] [+ inacabado] [+ inmortal] [+ de inmenso valor]]
---	---	---

“tesoro”

[[+ material] [+ físico] [- animado] [- humano] [+ conjunto de oro, joyas dinero o cosas de valor reunido o guardado en algún lugar] [+ de inmenso valor]]
---	--	---

La comparación, según M. Badia Cardus, despierta, desde una óptica semántica, otra consideración, la distinción entre comparación *poética* y *no poética*.

Veamos los siguientes ejemplos:

Ellos lloraban como nosotros

Tus olas van como mis pensamientos

(A.P. de J.B., p. 256)

Bien lo saben los mármoles que
Miran como una aurora blanca

(P.C., p. 58)

El primer ejemplo se distingue de los otros dos en que no presenta ninguna incompatibilidad semántica, no sólo en lo que respecta al término comparado *él* y el término que compara *nosotros*, sino también en la relación que se establece entre éstos y el predicado común. Veamos esquematizada así esta compatibilidad:

Ellos lloraban como nosotros

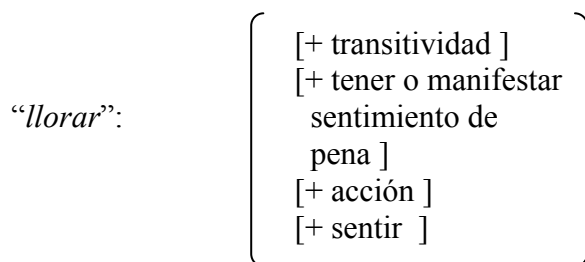
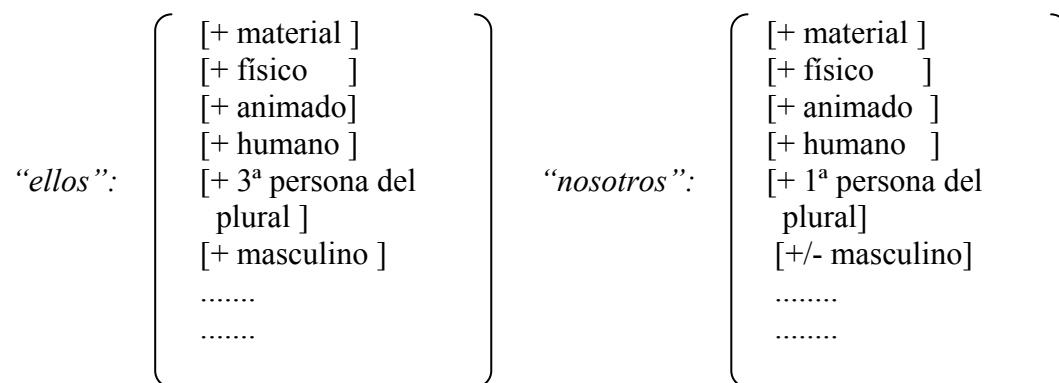


A partir de las definiciones de:

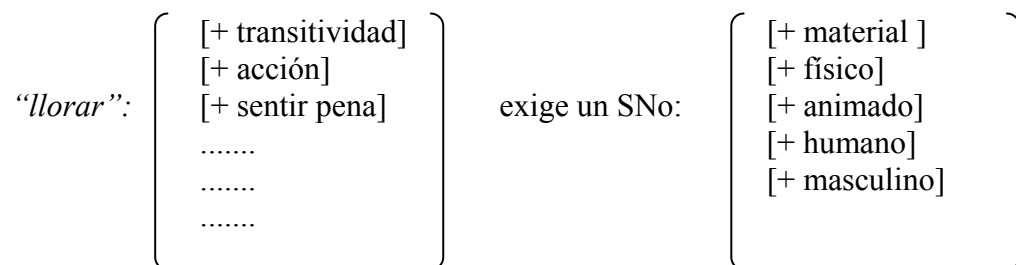
él, ellos: 1. Él, Pronombre personal masculino, representa un nombre masculino. 2. Ellos, designa un número indeterminado de personas que alguien prefiere que no se mencionen.

nosotros: 1. Pronombre personal de la primera persona del plural (representa la persona que habla y uno/a o muchas más personas).

Podemos establecer las siguientes matrices:



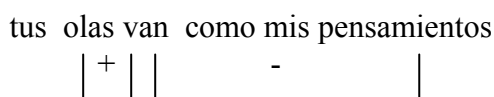
y decir que



Como podemos observar, los términos *ellos* y *nosotros* cumplen las exigencias de *llorar*, puesto que ambos tienen los rasgos genéricos y específicos exigidos: [+ material], [+ físico], [+animado], [+/- humano]. Como veremos en los otros dos ejemplos, el significado del predicado choca con uno o bien con ambos significados comparados, puesto que existe una incompatibilidad semántica. En la comparación existente en estos versos:

“tus olas van *como* mis pensamientos”
 subyace la siguiente estructura:

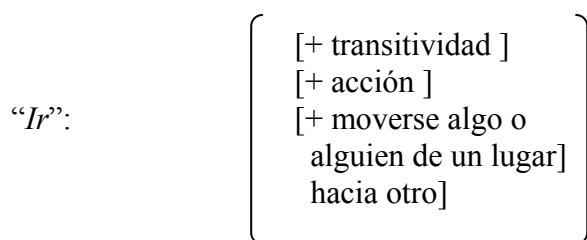
Mis pensamientos van como [van] tus olas
 que nos revela la no adecuación del predicado con uno de los sustantivos comparados.
 Veámoslo representado así:



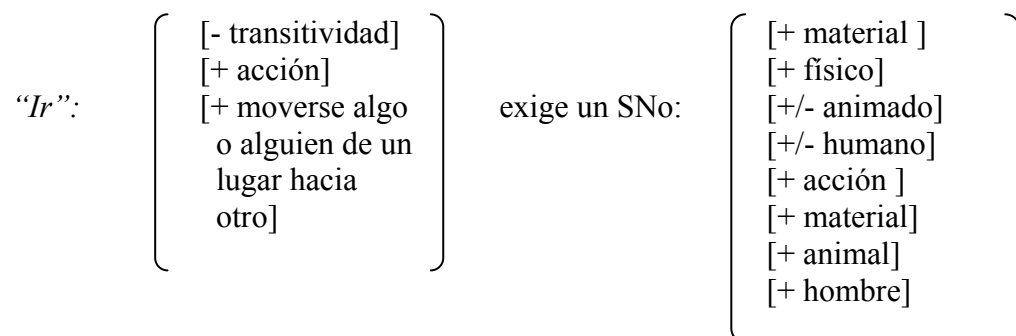
Si consideramos, exclusivamente, la primera acepción (el sentido propio) registrada en el:

Ir: 1. verb/intr. 1. Moverse alguien o algo de un lugar hacia otro.

podemos establecer la siguiente matriz



y decir que:

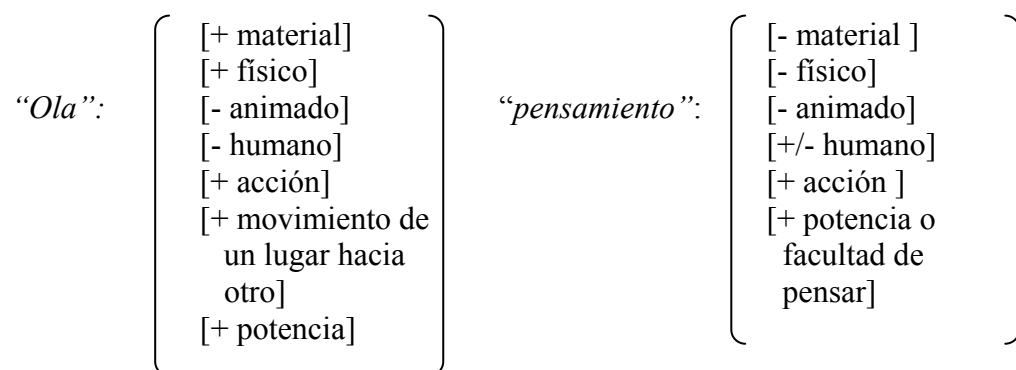


A partir de las definiciones de:

Ola: 1. Onda de gran amplitud que se forma en la superficie de las aguas del mar, de los lagos, que da movimiento a su superficie y a sus orillas. 2. Fig. Aparición momentánea de gran cantidad de algo.

Pensamiento: 1. Potencia o facultad de pensar. 2. Acción y efecto de pensar. 4. Cada una de las ideas de un hombre o cada una de las ideas o sentencias de un escrito o poema.

Proponemos las siguientes matrices:



Éstas nos permiten decir que existe una adecuación semántica entre el significado “ola” e “ir”, y una no adecuación semántica entre “ir” y “pensamiento”.

En la siguiente podemos ver cómo el significado del predicado colisiona con los dos significados comparados:

“Bien lo saben los mármoles que miran como una aurora blanca”



A partir de las definiciones del:

mármol: Piedra caliza metamórfica, blanca o mezclada con colores que le dan diversos colores.

aurora: Luz, y también, momento que precede a la salida del sol.

mirar: verb/trans. 1. Fijar la vista o atención en un objeto para verlo.

podemos establecer las siguientes matrices:

$$\begin{array}{ccc}
 \text{"mármol":} & \left(\begin{array}{l} [+ \text{ material}] \\ [+ \text{ físico}] \\ [- \text{ animado}] \\ [+ \text{ piedra caliza} \\ \text{ metamórfica,} \\ \text{ blanca o con} \\ \text{ colores}] \end{array} \right) & \text{"mirar":} & \left(\begin{array}{l} [+ \text{ transitividad}] \\ [+ \text{ acción}] \\ [+ \text{ fijar la vista} \\ \text{ o atención a} \\ \text{ un objeto} \\ \text{ para verlo}] \end{array} \right)
 \end{array}$$

$$\text{"Aurora":} & \left(\begin{array}{l} [- \text{ material}] \\ [+ \text{ físico}] \\ [- \text{ animado}] \\ [- \text{ humano}] \\ [+ \text{ luz, y también} \\ \text{ momento que precede} \\ \text{ a la salida del sol}] \end{array} \right)$$

y afirmar que:

$$\begin{array}{ccc}
 \text{"mirar":} & \left(\begin{array}{l} [+ \text{ transitividad}] \\ [+ \text{ acción}] \\ [+ \text{ fijar la vista o} \\ \text{ atención a un} \\ \text{ objeto para verlo}] \end{array} \right) & \text{exige un SNo:} & \left(\begin{array}{l} [+ \text{ material}] \\ [+ \text{ físico}] \\ [+ \text{ animado}] \\ [+ \text{ humano}] \\ [+ \text{ fijar la vista o} \\ \text{ atención a un} \\ \text{ objeto para verlo}] \end{array} \right)
 \end{array}$$

Tanto el significado "mármol" como el significado "aurora" son incompatibles semánticamente con el de "mirar".

Basándonos en la presencia o ausencia de la categoría de *incompatibilidad semántica* podemos afirmar que se establece una clara distinción entre comparación poética y comparación no poética. Los tres ejemplos anteriormente escogidos nos revelan los dos tipos diferentes de comparaciones, aunque la denominación nos puede llevar a decir que en un texto poético coexisten comparaciones poéticas y no poéticas, y otras no tan poéticas. La no adecuación semántica de los significados comparados convierte a la comparación en una imagen imprevisible que en numerosos casos, hablando de las poesías de J.R. Jiménez y de Y. Seferis, forma parte de una expresión metafórica en la que convive con otras figuras o recursos formales, como en los siguientes ejemplos:

- a) Que extraño estoy viendo aquí la
luz del sol: la red de oro [metáfora]
donde los objetos coleean *como* peces [comparación]

(P.C., p. 191)

- b) Música de cariños que llora
con mi alma; [metáfora] que destila
en mi vida *como* cándidas mieles [comparación]

(A.P. de J.B., p. 215)

- c) Pasan vientos *como* pájaros, pájaros *igual*
que flores, flores soles y lunas, lunas
soles *como* yo, *como* almas, *como* cueros,
cuerpos *como* la muerte y la resurrección;
[comparaciones y metáforas sucesivas
que forman una cadena metonímica]

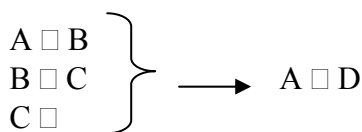
El verbo *pasan* sitúa al poeta y sus lectores “en un ámbito impreciso del presente donde observa lo que acontece alrededor”.¹⁸⁴⁴ Los “pájaros” se igualan a las “flores”. Las “flores” son resplandecientes como los “astros”. Las “lunas” y los “soles” se asemejan al “yo” lírico, cuyo espacio comparten. “La repetición de la partícula comparativa enlaza cosas aparentemente no relacionadas, pero comparables”. Ese enlace observa M. Juliá “es más fuerte que la unión polisíndica: el “como” no solo relaciona las cosas, sino que, instrumento del símil, muestra lo que tienen en común”¹⁸⁴⁵. El *símil* “consiste en *comparar* entre sí seres animados e inanimados”.¹⁸⁴⁶ [Pasan vientos como pájaros], conductas acciones, procesos, sucesos, etc., cuando se extraen de uno de ellos los aspectos o las características semejantes y “comparables” a los del otro”.¹⁸⁴⁷ La comparación puede producirse en el interior de una misma categoría (de individuos, sucesos, etc.), o como en el ejemplo anterior entre categorías diversas (un hombre comparado a un animal de otra especie y viceversa, o una fuerza o elemento de la naturaleza [“lunas solas, como yo, como almas, como cueros”], etc.) Esquemáticamente en la cadena anterior tenemos:

¹⁸⁴⁴ Cfr. JULIÁ, M., *El universo de Juan Ramón Jiménez, op. cit.*, p. 80

¹⁸⁴⁵ *Ibidem*.

¹⁸⁴⁶ Veáse: MORTARA GARAVELLI, B., *Manual de retórica, op. cit.*, pp. 286-287.

¹⁸⁴⁷ Cfr. MORTARA GARAVELLI, B., *Ibidem*.



Del mismo modo, si los vientos son *como* pájaros, y los pájaros *como* flores, etc.; los vientos acabarán siendo como dioses. En cada lista de sustantivos se encuentran representados los seres cercanos y los objetos lejanos [vientos como pájaros], [pájaros igual que flores]; que comparten un espacio en que son descritos como dioses. Las figuras escogidas por Juan Ramón “funcionan como representación de sí mismas y de las demás, incluidas y actuantes en este cosmos, produciendo la impresión de que todo está íntimamente trabado y de que en última instancia el todo es uno: sustancia de Dios”¹⁸⁴⁸. Según L. Livingstone el aspecto importante en una fusión como la anterior “de elementos contradictorios” es precisamente “su reciprocidad”. No es que constituyan “dos mundos que puedan adaptarse el uno al otro por medio de la adición, de la superimposición, o de la alteración, sino que cada uno es simplemente el otro, visto desde un punto de vista distinto, de manera que los miles de elementos de la realidad llegan a ser meras facetas de la imaginación y viceversa”.¹⁸⁴⁹ El fragmento de *Espacio*, pues, nos muestra que Jiménez ha visto el universo poéticamente como una unidad “cuya infinita variedad se deriva de la fundamental equivalencia de todos sus ingredientes aparentemente desiguales”.¹⁸⁵⁰

Estudiando las metáforas de *Espacio* en otros apartados, veremos que Juan Ramón se vale de diversos recursos para unir lo diverso y representar lo creado como un cosmos, donde los elementos concretos (espirituales, corporales, anímicos, lejanos, cercanos, físicos, metafísicos) se van fundiendo en el *Espacio*, es decir, en una “unidad de unidades” o de “monadas”, según Leibniz.

2.3.- Animación de lo estático.

Si la comparación es el punto de apoyo que unía a ambos poetas a los juegos metafóricos (tradicionales y modernos), la animación de lo estático es otra marca inequívoca de sus poemas. Desde sus primeros versos es evidente una misma ansia por romper los límites propios y por alcanzar otras metas y otros mundos mediante el efecto de animar o animarse. El término *animación* utilizado aquí significa en primer lugar acción y efecto de animar o animarse y en segundo lugar, *vivacidad* en las acciones poéticas. En los ejemplos siguientes resulta claro que, por obra y gracia del arte juanramoniano y seferiano, lo estático se dinamiza, se anima y se mueve, aunque ejecute acciones inusuales. Las cosas y los seres inanimados se transforman en fuerzas dinámicas que dinamizan la razón poética. En el binomio estático / animado, el primer término significa algo que está muerto, mientras que el segundo significa algo que posee alma. De la acción y del efecto de animar o animarse, que es

¹⁸⁴⁸ Véase: JULIÁ, M., *op. cit.*, p. 80.

¹⁸⁴⁹ Véase: LIVINGSTONE, L., “Duplicación interior y el problema de la forma en la novela”, en *Teoría de la novela*, Ed. de G. y A. Gullón, Madrid: Taurus, 1979, p. 166.

¹⁸⁵⁰ *Ibidem*.

synonyma de la agitación, del movimiento y de la actividad, brota el extraordinario canto de ambos poetas a la vida.¹⁸⁵¹

Ejemplos:

a) *Juan Ramón Jiménez*

- I) El sol muerto *derrama* morados fulgores
inundando de nieblas la verde espesura.
.....
A mi lado *se duermen* las flores.
(“Ninfeas”, *Somnolenta*, A.P. de J.B., p. 107)

- II) ¡Ah! ¡delirio! ¡delirio...! Al través de una rama
una sombra adorada ligera *se mueve*:
una sombra con cara de lirios y nieve,
que sus labios me ofrece y gimiendo me llama

Y se aleja llorando con triste misterio.
(“Ninfeas”, *Somnolenta*, A.P. de J.B., p. 108)

Tal fenómeno energético triunfa plenamente en toda la poesía juanramoniana. En el poema *Titánica* leemos:

- III) Formado por sus lágrimas
.....
el lago turbulento de Dolor
si angustias y recuerdos *conmueven* sus entrañas,
.....
¡Qué llanto más horrible
el llanto convulsivo del lago del Dolor!
(“Ninfeas”, *Titánica*, A.P. de J.B., pags. 108-109)

El “ritmo entrecortado”, “puntos suspensivos, acumulación de comparativas” -según J. Blasco- “es otro de los rasgos característicos del discurso juanramoniano en ésta su primera poesía”.¹⁸⁵² La dinamización de las formas estáticas y la “elocución amplificativa” están “al servicio de una *expresividad* cargada de emociones”.¹⁸⁵³

- IV) En “La canción de la carne”:
la selva sombría

¹⁸⁵¹ Véase al respecto: ZARDOYA, C., “Juan Ramón Jiménez y la “fugitiva realidad”, *Sin nombre*, vol. XII, num. 3 (1982): 106-123; LIANTINIS, D., *O Nifomanis, I piiti tu Seferi*, op. cit., pp. 200-204.

¹⁸⁵² Véase JIMÉNEZ, J.R., *Antología poética*, ed. de J. Blasco, op. cit., pp. 109-110; cfr. también: CARDWELL, R., “Los borradores silvestres de Juan Ramón Jiménez”, *Peña Labra*, 20 (1976): 3-8.

¹⁸⁵³ Cfr. BLASCO, J., *Antología Poética*, op. cit., p. 108

se quedó en silencio, triste y solitaria
cortando con lumbre las siluetas largas, largas y espectrales
 de los negros árboles
asomó la Luna por el alto monte su faz tersa y pálida....

(A.P. de J.B., p. 110)

V) En *Almas de violeta*:
 Las *sonrientes nubecillas* doran...

.....
 y, gimiendo, las nubes tristes lloran.

(“Nubes”, A.P. de J.B., pags. 117-118)

los pétalos melancólicos
 de la rosa de mi alma
 tiemblan

(“Primavera y sentimiento”, A.P. de J.B., p. 123)

Desde el profundo bosque
 llega monótono el eco
 de algún lago que *suspira*
 al darle una gota un beso

(“Primavera y sentimiento”, A.P. de J.B., p. 127)

En *Almas de violeta* “el vago anhelo de “desleirse” en la naturaleza y la sospecha de que los seres de la naturaleza hablan”, constituyen “una primera manifestación “de un “panteísmo” y de un “animismo” que vertebrarán toda la escritura del muguereño”.

VI) En *Arias tristes*:

“La tarde sueña, dormida en la niebla flotadora”;
 “el pobre sol” tiene “ternura” “para las hojas secas”;¹⁸⁵⁴

(“Arias otoñales”, A.P. de J.B., pags. 130-132)

VII) En *Jardines lejanos* lo estático también se anima y se mueve:

Hay un oro dulce y triste
 en la malva de la tarde
 que da realza a la bella
 suntuosidad de los parques

.....
 Las campanas del convento

¹⁸⁵⁴ Véase: GÓMEZ REDONDO, F., *Juan Ramón Jiménez: Teoría de una poética*, op. cit., pp. 41-42.

están rezando hacia el sol;

.....
La iglesia envía un aroma
de incienso y de corazón

.....
Las campanas del convento
están llorando hacia el sol

(“Jardines galantes”, A.P. de J.B., pags. 139,142)

Hay dolientes muselinas
en los parques encantados;

.....
Todo muerto, todo en éxtasis,
agua, helechos, musgo, lagos,
las hojitas verdes, como
corazones que han volado.

(“Jardines dolientes”, A.P. de J.B., pags. 150-151)

VIII) En *Pastorales*, todo se mueve; el libro de la naturaleza entendido como *libro de símbolos* y como colección de *criptogramas* está siempre abierto delante de un alma extasiada que “se apropia de todas las “voces sentimentales” que “surgen” de sus páginas¹⁸⁵⁵:

El campo *duerme*, temblando
en su celeste tristeza
a la música que dan
los grillos y las estrellas

Gira el lejano horizonte
huye la colina, *tiembla*
El valle, *se va* el sendero...,
.....

.....
¡Qué tristes son los caminos
polvorientos, por la tarde!
.....

(“La tristeza del campo”, A.P. de J.B., p. 153, 155)

IX) En *Baladas de primavera* leemos:

La fuente *aleja* su sonata
despiertan todos los caminos

(“Balada del mar lejano”, A.P. de J.B., p.173)

¹⁸⁵⁵ *Op. cit.*, pp. 48-50.

El impresionismo del poema se potencia por la animación de lo estático y sobre todo por la estructura misma del poema. Lo mismo ocurre en el poema “Balada de la soledad verde y de oro”,¹⁸⁵⁶ donde leemos:

¡Perlas lloraban los frescos
tallos /
bajos los cascos de los caballos;

(A.P. de J.B., p. 177)

Puesto que en todo el *corpus* de la poesía juanramoniana se advierten metáforas dinamizadoras como las antecedentes nos limitaremos a ver enseguida algunos ejemplos de la poesía seferiana.

Como puede constatarse también en los siguientes ejemplos, los verbos de movimiento son –por lo general- la expresión morfológica de este tipo de metáforas.

Ejemplos

b) *Yorgos Seferis*

I) *Clareaba* ante mí el camino
vaho sutil de un sueño.

(Y.S., P.C., p. 37)

II) bajo mis párpados
mil antenas
palpan confusas
el cielo

(Y.S., P.C., p. 44)

III) *Se yergue* el bosque, trémula columnata de la noche
.....

IV) *Destella* súbito la estatua

(Y.S., P.C., p. 50)

V)
se mecen las rosas como el alma
.....
el crepúsculo *se acerca* como un peregrino

(Y.S., P.C., p. 56)

¹⁸⁵⁶ *Op. cit.*, pp. 54-56; cfr. también: ALVAR, M., “Simbolismo e impresionismo en el primer Juan Ramón”, *Boletín de la Real Academia Española*, tomo LXI, Cuad. CCXXIV, Madrid, Septiembre-diciembre 1981, pp. 301-341.

- VI) La gruta *se juega* el alma y la pierde
a cada instante, llena de silencio, sin una sola gota.
(Y.S., P.C., p. 54)
- VII) Voces *salidas* de la piedra, del
sueño
(Y.S. P.C., p. 83)
- VIII) Y los paisajes que *terminaron*
por adaptar extrañas poses
a causa del hambre y la sequía.
(Y.S., P.C., p. 88)
- IX) De qué modo tan extraño nos
miran de improviso las casas,
crisoles de los hombres...
(Y.S., P.C., p. 107)
- X) Sin embargo las estatuas
A veces se *cimbrea*n, partiendo en dos
El deseo como un duranzo;
(Y.S., P.C., p. 183)

Por obra y magia del arte poético de Seferis se dinamizan las formas estáticas, y todo lo que se anima ejecuta acciones inusuales de la imaginación poética, en un ansia de romper los límites propios del lenguaje usual y de alcanzar otras metas y otros mundos, más poéticos y vitales.¹⁸⁵⁷

2.4.- *Vivificación de las formas estáticas.*

La vivificación es la acción y el efecto de vivificar; no ocurre solo en el paisaje, sino que alcanza a todas las formas de la naturaleza. La imaginación poética de Jiménez y Seferis se expresa muchas veces mediante sentimientos teogónicos sublimes que dan personalidad a las fuerzas naturales. En la poesía del Mogueño, las cosas, los árboles¹⁸⁵⁸, los bosques, los minerales, los ríos, los mares, actúan y se vivifican, y hasta parece que están dotados de sentimientos humanos y de conciencia vital, en algunas ocasiones. Si Seferis poseía un sentimiento vivificante que daba vida y personalidad a las fuerzas naturales, Jiménez en toda su trayectoria poética llevó ese mismo sentimiento mucho más lejos.¹⁸⁵⁹ Si el poeta neogriego, por ejemplo, aludía constantemente a la sexualidad floral –como se nota en los siguientes versos de “Canción popular”

¹⁸⁵⁷ Véase al respecto: KARANDONIS, A., *O piitís Yorgos Seferis, op. cit.*, pp. 38-39, 41-43 y ss.

¹⁸⁵⁸ Cfr. YOUNG, H.T., “Lo que dicen los árboles, la amistad literaria entre Robert Frost y Juan Ramón Jiménez”, *La Torre*, num. 111-114 (198): 289-309.

¹⁸⁵⁹ Véase: GULLÓN, R., “Plenitudes de Juan Ramón”, *Hispania*, XL, 3 (1957): 270-280.

Las monocotiledóneas
y las dicotiledóneas
florecían en el campo

Te lo habían dicho en las canciones
y fundimos en dulces sensaciones
nuestros labios, Melampo.-

(Y.S., P.C., p. 46)

el andaluz universal descubre fuerzas sensuales en todos los planos y órbitas de lo creado.¹⁸⁶⁰ En sus últimas poesías (en *La estación total* y sobre todo en *Espacio*, todo está en movimiento, todo está vivo y todo va a morir para luego renacer en un proceso infinito de eternización del mundo de la vida.¹⁸⁶¹ La creencia básica que comparten ambos poetas es la siguiente: el poeta es ante todo un *metamorfoseador* que está trabajando con dobles y múltiples realidades –realidades que eternizan la vida multiforme en un proceso sin fin.¹⁸⁶²

La vivificación juanramoniana y seferiana –que vemos que corren por todas sus poesías- tiene lugar de dos modos:

1) Todas las formas de la naturaleza se animan y vivifican y sobre todo el paisaje mediterráneo.

2) Lo inmediato (vegetal, terráqueo, las cosas inanimadas en general, se animalizan para vivificarse).¹⁸⁶³

Ejemplos:

a) *Juan Ramón Jiménez*

Las *Ninfeas*, las *Almas de violeta*, las *Rimas*, las *Arias tristes* y los *Jardines lejanos* son relativamente ricas en vivificaciones.

En “*Ninfeas*”:

“Va cayendo la tarde con triste misterio”; al lado del poeta “se duermen las flores”; “una Sombra con cara de lirios y nieve” / le “ofrece” “sus labios” y “gimiendo” le “llama”; después “se aleja llorando con triste misterio”

(“*Somnolenta*”, A.P. de J.B., pags. 107-108)

Se oye “el llanto convulsivo del lago del Dolor”

¹⁸⁶⁰ Véase al respecto: LIJNARÁ, L., *To mesogiakó topio ston Seferi ke ton Elyti*, op. cit., pp. 179-186; SENABRE, R., “El proceso creador de Juan Ramón Jiménez”, *PSA*, (XIII, 1965): 135-146.

¹⁸⁶¹ Véase TALENS, J., “El poema *Espacio*: final e inicio de una poética”, en *Actas...*, op. cit., pp. 533-557; PAGE DE LA VEGA, J.V., “El fluir de la vida y la muerte en Juan Ramón”, en *Juan Ramón vivo*, op. cit., pp. 17-39.

¹⁸⁶² Véase al respecto: AZORIN, “El tiempo y la eternidad”, en *Los Quinteros y otras páginas*, Madrid : Ed. Cargo Raggio., 1915, pp. 169-175; AUB, M. “La palabra de Juan Ramón Jiménez”, art. cit., pp. 47-92; LIJNARA, L., *Op. cit.*, pp. 217-256.

¹⁸⁶³ Cfr. LÓPEZ BUSTO, C., *La naturaleza en la obra de Juan Ramón Jiménez*, op. cit., pp. 175-182.

-la influencia de E.A. Poe aquí es evidente-

(“Titánica”, A.P. de J.B., p. 109)

En “*La canción de la carne*”:

“La selva sombría” *se queda* “en silencio triste y solitaria”; el bosque también está “triste y solitario”; “una Aurora ríe en los cielos verdes de las ilusiones”; y “la carne es el ángel que bate sus alas”.

(A.P. de J.B., p. 114)

En “*Almas de violeta*”, en el poema *nubes* hay un sol que:

“como un muerto / queda en sudario fúnebre cubierto, y gimiendo, las *nubes* tristes lloran”;

(A.P. de J.B., p. 118)

La imagen de este sol –que es el símbolo de energía vital- “velado por las *nubes* del sentimiento, la volveremos a encontrar en Manuel Machado, como emblema de idéntico clima espiritual”.¹⁸⁶⁴

En “*Salvadoras*” brilla:

“a lo lejos una playa bendecida, la playa del sufrimiento de las tristes nostalgias...;”

En “*Rimas*”:

“el campo” está “inundado de tristeza” y “allá arriba ya fulguran las estrellas, las estrellas soñolientas como luces que acompañan a la muerte”¹⁸⁶⁵

(A.P. de J.B., p. 123)

En el poema “*Primavera y sentimiento*”:

“Los pétalos melancólicos de la rosa” del “alma” del poeta “tiemblan”; los árboles *no se mueven* y es tan medrosa su calma, que así *parecen más vivos* que cuando agitan sus ramas”; “Parece que las estrellas compadecidas” hablan al poeta; “pero como están tan lejos” él no comprende “sus palabras”; “el jardín”

¹⁸⁶⁴ Véase JIMÉNEZ, J.R., *Antología poética*, ed. de J. Blasco, *op. cit.*, p. 118, nota.

¹⁸⁶⁵ Según observa F. Gómez Redondo (cfr. Juan Ramón Jiménez: *Teoría de una poética*, *op. cit.*, p. 42): “Juan Ramón averigua que la poesía no es más que una forma de sufrir más hondamente la existencia... o de poder conocer ese sufrimiento con una mayor profundidad”.

símbolo eterno de la poesía simbolista¹⁸⁶⁶ y modernista “duerme sus flores”; y “Mañana, / cuando la luna se esconda / y la serena alborada / dé el beso tranquilo / de sus lirios y sus auras, / se inundarán de alegría / estas sendas solitarias;”
(A.P. de J.B., p. 123-125)

También encontramos la imagen de “un diamantino lucero”¹⁸⁶⁷ que “tiembla y brilla en el transparente cielo”; y “del fondo de la umbría / llega acompasado el eco / de algún lago que se queja / al darle una gota un beso”.
(A.P. de J.B., p. 126)

En *Arias tristes* encontramos:

“jardines enfermos”, tardes que sueñan dormidas “en la niebla flotadora”, el “paisaje” que “sabe por qué” el poeta se muere, el “sol enfermo del otoño”, que tiene una “ternura” humana “el pobre” “para las hojas secas”; el alma del poeta “sola entre la noche”, “llena de desesperanza” romántica, “se entrega a todo” y siendo “luna”, “árbol”, “sombra” y “agua” “se muere con la luna”, “entre luz divina y blanca”.
(A.P. de J.B., pp. 129-135)

En *Jardines lejanos*:

Las lunas son “lunas de lágrimas”; “las campanas del convento / están rezando hacia el sol”; y “la iglesia envía un aroma / de incienso y de corazón”; después “las campanas del convento / están llorando hacia el sol”, “el sol de abril” que “hace risa” “la estela de la oración”. La tarde después de un instante “se irá muriendo sobre tus parques”.

En “Jardines místicos”

“hay un llanto en las sendas de flor” y “el agua” “calla” en las fuentes.

En “Jardines dolientes”

El poeta “para sentir los dolores de las tardes” cree que “es preciso tener en el corazón fragilidades de lirios”¹⁸⁶⁸

(A.P. de J.B., pp. 139-152)

¹⁸⁶⁶ Para el funcionamiento, en esta poesía del campo semántico del *jardín*, “símbolo doble del “paraíso” y del “mundo interior” del poeta”, véase ALVAR, M., “Simbolismo e impresionismo en el primer Juan Ramón”, *art. cit.*, pp. 401-405.

¹⁸⁶⁷ Véase: SANTOS-ESCUADERO, C., *Símbolos y dios en el último Juan Ramón Jiménez*, *op. cit.*, pp. 232 y ss.; en la poesía juanramoniana y “en íntima relación con el símbolo de la mina de lo divino... brilla la imagen misteriosa del diamante”.

¹⁸⁶⁸ Según observa F. Gómez Redondo (*Teoría de una poética*, *Op. cit.*, p. 46) “*Jardines lejanos*, en síntesis, es un libro de investigación formal y existencial. Juan Ramón... interioriza [aquí] antitéticos comportamientos: deslumbrado por las experiencias absolutas del amor y de la belleza, no puede evitar, en cambio, la pérdida de su ser y el posterior desconocimiento de lo real. A partir de aquí, su poesía le tendrá que ayudar a reconstruir, de nuevo, el mundo exterior, que reconocerá, ya transformado, tras su vuelta a Moguer en 1905”.

En "*Pastorales*"

"El campo duerme, temblando en su celeste tristeza", "tiembla el valle", "se va el sendero...."¹⁸⁶⁹

(A.P. de J.B., pp. 153-156)

En "*Baladas de Primavera*"

"despiertan todos los caminos"; "el sol está triste sobre su sonata"; "La orilla" siendo "toda un tesoro de penetrantes lirios de oro", "divinizaba la soledad...." y "perlas lloraban los frescos tallos / bajo los cascos de los caballos".

(A.P. de J.B. pp. 173-179)

En "*La soledad sonora*":

se animan el jardín ("jardín doliente"), el sol que "se hace enfermo" y un "ciprés verdinegro" que está triste. Así se expresa la tensión entre lo sensual y lo místico, en que se debate el poeta.¹⁸⁷⁰ Los árboles, los ríos, las flores, las montañas, los valles que según "una convención simbolista" se animan y se vivifican en casi toda la poesía juanramoniana.¹⁸⁷¹

(A.P. de J.B., pp. 189-200)

En "*Diario de un poeta recién casado*":

El mar que lucha es un "hierro incesante"; y la tarde en el poema "Túnel ciudadano" es un "asesino que mata la luz cada vez que pasa un tren". Otras veces el mar "pasa como un idiota" ante el poeta, y otras "como un poeta que se hace en su alma una estrofa mayor que el mundo"

(A.P. de J.B., pp. 255-274)

En "*Poesía*"¹⁸⁷², "la noche y el día" realizan acciones animales:

Se va la noche, negro toro
-plena carne de luto de espanto y de misterio-
.....
y el día viene, *niño fresco*,
pidiendo confianza, amor y risa.

(A.P. de J.B., p. 313)

En "*La estación total*":

¹⁸⁶⁹ Juan Ramón, en *Pastorales* "se ve atezado por una urgente necesidad de extender su conocimiento de los seres y de las cosas a la materia poética que está creando", cfr. GÓMEZ REDONDO, F., *Ibidem*,

¹⁸⁷⁰ Véase al respecto: RUIZ SILVA, C., "Dos estudios sobre *La soledad sonora*", *art. cit.*, pp. 834 y ss.

¹⁸⁷¹ Véase: JIMÉNEZ, J.R., *Antología poética*, ed. de J. Blasco, *op. cit.*, p. 191.

¹⁸⁷² Véase: BLASCO, J.P., *Poética de Juan Ramón*, *op. cit.*, pp. 221-221.

“la nube es de mujer” y “la fruta seno que nos responde sensual”.

(A.P. de J.B., p. 314)

En “*Romances de Coral Galbes*”:

los árboles hablan y miran al poeta.

(A.P. de J.B., p. 366)

En “*Espacio*”:

“pasa el iris cantando” como canta el poeta”; “los colores de ola y viento juntos cantan”; el otoño grita y las estrellas adquieren atributos animales.¹⁸⁷³

(A.P. de J.B., pp. 367-387)

Aunque la humanización es la peculiaridad metafórica que más abunda en Jiménez y Seferis, en la poesía del segundo hemos hallado también muchos ejemplos de vivificación. Veamos algunos:

Yorgos Seferis

I) Instante, venido de una mano

.....

*me diste precioso alcance al oscurecer
como una paloma negra*

(Y.S., P.C., p. 37)

II) En una cama de alto
y mullido cabezal
lejos *se escurría* el vértigo
como pez en el agua.

(Y.S., P.C., p. 39)

III) En la *playa* escondida
y *blanca como una paloma*

(Y.S., P.C., p. 39)

IV) Desorden en la estancia: *gavetas, ventanas,
puertas abren sus fauces como animales feroces.*

(Y.S., P.C., p. 42)

¹⁸⁷³ Véase: YONG, H.T., “Génesis y forma de *Espacio*, de Juan Ramón Jiménez”, *Revista Hispánica moderna*, XXXIV, nums. 1-2 (1968): 462-470.

- V) En la nave todos han muerto, pero la
nave sigue el rumbo que emprendió
cuando zarpó del puerto.
Cuánto *han crecido las uñas* del capitán....
(Y.S., P.C., p. 43)
- VI) *al imán de tus cabellos*
recuerda el ángel inaccesible
(Y.S., P.C., p. 43)
- VII) mil antenas
palpan confusas
el cielo
(Y.S., P.C., p. 44)
- VIII) Falta
- IX) *y transcurren casi arbustos perfumados en flor.*
(Y.S., P.C., p. 49)
- X) *Se yergue el bosque, trémula columnata* de la noche
.....
Destella súbito la estatua.
(Y.S., P.C., p. 50)
- Observamos que en *La estrofa* se animalizan las cosas y se vivifica así como en el primer Juan Ramón lo estático.¹⁸⁷⁴ Lo mismo ocurre en la *Cisterna*¹⁸⁷⁵:
- XI) *cae la estatua desnuda en el áspero*
seno que se suaviza poco a poco.

el crepúsculo se acerca como un peregrino
.....
Un calor extendido como un velón
sereno, como la bestia dormida.
(Y.S., P.C., p. 36)
- XII) Bien lo saben *los mármoles que miran*
como una aurora blanca.

¹⁸⁷⁴ Véase VRETTAKOS, N., *I strofí ke u tesis tu Seferi*, en *Ya ton Seferi*, op. cit., pp. 54-55; SINÓPULOS, T., “Strofí 1931-1961”, en *Ya ton Seferi*, op. cit., pp. 183-186.

¹⁸⁷⁵ Cfr. VAYENAS, N., *O piitis ke o joreutis*, op. cit., pp. 130-132.

(Vivificación de lo estático y humanización al mismo tiempo)

(Y.S., P.C., p. 58)

En la *Leyenda*¹⁸⁷⁶ tenemos también ejemplos de vivificación de lo estático y animalización de las cosas. Veámoslos:

XIII) La gruta se juega el alma y la pierde.

(Y.S., P.C., p. 64)

XIV) Me he despertado con *esta cabeza de mármol* en las manos

.....

hablo a *su boca* que *sin cesar trata de hablar*

(Y.S., P.C., p. 64)

XV) Lucero del alba, cuando bajaste tu mirada

(Y.S., P.C., p. 68)

XVI)con aquellas cañas que al estilo de Lidia cantaban en otoño.

(Y.S. P.C., p. 74)

XVII) *Los olivos con las arrugas de nuestros padres.*

(Y.S., P.C., p. 75)

XVIII) En *Cuaderno de ejercicios*, II los paisajes se animan y vivifican:

“los paisajes que terminaron por
adoptar extrañas poses a causa
del hambre y la sequía”.

(Y.S., P.C., p. 88)

y “las estatuas volvieron a otro museo”.

(Y.S., P.C., p. 93)

En el poema “Hampsted” se animaliza la tarde:

Como un pájaro

.....

va cayendo la tarde.

(Y.S., P.C., p. 185)

¹⁸⁷⁶ Para una lectura de la *Leyenda*, véase: VITTI, M., *Fzorá ke logos*, *op. cit.*, pp. 560 y ss.

En resumidas cuentas, la vivificación seferiana es una peculiaridad metafórica en todas sus obras, así como la humanización y la personificación.

3.- *Humanización y personificación de las formas estáticas.*

La personificación “consiste en atribuir a un ser inanimado o abstracto cualidades típicas de los seres humanos. Si el ser personificado se convierte en emisor del mensaje se produce la *prosopopeya*; si se convierte en destinatario, el *apóstrofe*”.¹⁸⁷⁷

En algunos autores se confunde la personificación con la antonomasia¹⁸⁷⁸ (en los casos de mitologismo, es decir, cuando se sustituye el objeto por un dios con el que se considera ligado).

La personificación de las cosas –como veremos en seguida– es un recurso abundantísimo en Jiménez y Seferis. Lapesa señala que “uno de los más bellos sueños de la poesía ha consistido en imaginar que la naturaleza está dotada de alma, y que entre ella y los humanos se establecen corrientes de intercambio sentimental”¹⁸⁷⁹. José Antonio Mayoral observa que los fenómenos metafóricos que corresponden a la personificación, “constituyen un tipo particular de sustitución metafórica en el que se produce una atribución de propiedades, actitudes o acciones propias de la esfera de las personas, a entidades materiales, e inmateriales, categorizadas en ambos casos como “inanimadas”.¹⁸⁸⁰

Para Aristóteles la metáfora por excelencia es la analógica; el Estagirita estima que la metáfora por analogía es la más apreciada. Se ha señalado ya que las metáforas por analogía en Jiménez y Seferis, son las que consiguen ponernos más vivamente las cosas ante la mirada del ojo interior.¹⁸⁸¹ Ya hemos demostrado que el medio del cual se valen las metáforas

¹⁸⁷⁷ Véase: MARCHESE, A. y FORRADELLAS, J., *Diccionario de retórica, op. cit.*, p. 318; cfr. también BOUSOÑO, C., *Teoría de la expresión poética, op. cit.*, pp. 224; Juan Ramón Jiménez –señala Bousoño– en un poema titulado “Cuarto” (que lleva el número 59 de la *Segunda Antología poética*) ve las “cosas” como personas. Aunque se trata de una “personificación”, procedimiento muy antiguo y especialmente propio de la literatura medieval, podríamos, para simplificar el análisis, *considerar el recurso como una metáfora*, en la que se produce el fenómeno que ahora investigamos, con lo que tal “metáfora”, aunque “tradicional”, se *visioniza*. Habla, pues, el poeta, según Bousoño, “de cosas (A) = personas (B): “cómo les gusta lo que a uno le gusta; cómo se esperan, / y a nuestra vuelta, qué dulces / nos sonrien, *entreabiertas!* Es palmario que lo propio de B, las personas, *entreabrir* la boca al sonreír, el poema lo concede a A, las cosas, no significa en el poema nada de las cosas, pese a que, por el contrario, el hecho de sonreír, que también se le concede, no carezca en ellas de sentido”.

¹⁸⁷⁸ *Ibidem*, Cfr. también MORTARA GARAVELLI, B. *Manual de retórica, op. cit.*, pp. 198-200 y 301. La personificación con recurso literario se encuentra también en la prosa juanramoniana.

¹⁸⁷⁹ Citado por P.H. Fernández (*Estilística, op. cit.*, p. 73)

¹⁸⁸⁰ Véase: *Figuras retóricas, op. cit.*, p. 232.

¹⁸⁸¹ Véase: ARISTÓTELES, *Poética, op. cit.*, 1457b. El cuarto tipo de metáfora, fundado en la analogía propiamente dicha, es mucho más prometedor: “la metáfora resultante será más metáfora y tendrá mayores posibilidades literarias”. Pero ni tan siquiera esta última especie, *la metáfora por analogía*, tiene demasiadas posibilidades, ya que “se trata de una analogía de proporcionalidad y no de una semejanza directa entre los dos términos de la metáfora”. El Estagirita fue el primero en intuir que lo esencial de la imagen –entendiendo por imagen tanto la metáfora como la comparación– consiste en la existencia de un elemento común a dos términos que entran en relación, elemento al que él llama *ómoion* (la semejanza) “Construir bien las metáforas –dice (cfr. *Poética*, 1459 a 8) es captar bien las semejanzas”. Según A. J. Greimas (cfr. *Sémantique structurale*, Paris, 1966) el elemento semejante (*ómoion*) de Aristóteles viene a ser el sema (*le sem*) común a los significados de los dos términos de la imagen, el *vehículo* y el *tenor* de que habla I.A. Richards.

análogas en sus obras poéticas para obtener este resultado es *la presentación de las cosas en acción, su animación o personificación*.¹⁸⁸²

Para Aristóteles la personificación representa el tipo más perfecto de metáfora. Gianbattista Vico, al considerar a la metáfora producto de la acción, es decir, característica de la mentalidad de la fase poética de la humanidad, hace también coincidir la metáfora con la personificación.¹⁸⁸³ Según Ph. Wheelwright, “la personificación primitiva no es algo deliberado y caprichoso, como cuando poetas más recientes, por juego o por dar mayor vida su discurso, llaman señora a la Luna o hablan del Padre Tiempo”.¹⁸⁸⁴ El teórico americano cree, como Vico y Ortega, que “el pensador primitivo, a diferencia de nosotros, no partía de un mundo conocido de cosas inanimadas para pretender que eran de otro mundo”.¹⁸⁸⁵ Lo hacía de un mundo que no era “claramente animado o inanimado”, sino oscilante entre ambas condiciones, y que participaba alternativamente más de la una que de la otra.”¹⁸⁸⁶

Seferis, en *La Leyenda* y en otros poemas, nos muestra un ejemplo de que el mundo de los hombres primitivos estaba ya potencialmente animado “por el hecho de que la temible aparición de presencias vivas en su entorno, ya fuese en animales, en fetiches o en lugares sagrados, durante la vigilia o en el sueño, era en todo momento una posibilidad inminente”.¹⁸⁸⁷ Añádase a ello que el lenguaje cotidiano en la época de Esquilo y Eurípides carecía casi totalmente de palabras abstractas; estaba tomado de la actividad humana y “cualquier cosa que quisiera decir acerca del mundo había de encarnarla en palabras cargadas de significación humana y con armónicos antropomorfismos”.¹⁸⁸⁸

En la época de Quintiliano la personificación se considera “maravillosa para dar al discurso variedad y, sobre todo animación”.¹⁸⁸⁹ José Antonio Mayoral señala que “mayor concreción se consigue al hacer referencia las formas en que habitualmente se lleva a cabo dicha ficción, que es mediante la atribución a las personas fingidas o a las cosas “personificadas” o fingidas “subspecie personae” de cualidades humanas y muy en especial de la capacidad de hablar / escuchar”.¹⁸⁹⁰

Los tratadistas suelen destacar además que la atribución de la palabra a tales personas o cosas fingidas puede realizarse mediante las dos modalidades de:

- a) “discurso directo” (*Prosopopeya recta*).
- b) “discurso indirecto” (*Prosopopeya oblicua*).

Según Jiménez Patón “ejemplos de prosopopeya recta son todas las oraciones [discursos, diálogos, parlamentos, etc.] que los oradores o poetas atribuyen a las personas que fingen”.¹⁸⁹¹

¹⁸⁸² Véase: ARISTÓTELES, *Poética*, 1457b; *Retórica*, 1407a; HENRY, A., *Métonymie et métaphore*, op. cit., p. 82.

¹⁸⁸³ Véase: GONZÁLEZ VÁZQUEZ, J., *Estudio sobre la imagen poética*, op. cit., pp. 76-77

¹⁸⁸⁴ Cfr. WHEELWRIGHT, PH., *Metáfora y realidad*, op. cit., p. 149.

¹⁸⁸⁵ *Ibidem*.

¹⁸⁸⁶ *Ibidem*.

¹⁸⁸⁷ Véase: SEFERIS, Y., *Diálogo sobre la poesía*, op. cit., pags. 51-53 y ss; WHEELWRIGHT, PH., *Op. cit.*, p. 143.

¹⁸⁸⁸ Véase WHEELWRIGHT, PH., *op. cit.*, p. 149.

¹⁸⁸⁹ Véase: QUINTILIANO, *Institution oratoire*, Paris: Les Belles Lettres, 1978, vol. V, Libro IX, 2, 23.

¹⁸⁹⁰ Cfr. *Figuras retóricas*, op. cit., p. 279.

¹⁸⁹¹ *Ibidem*.

Desde la época de Esopo las fábulas están llenas de esta figura. Las tragedias de Esquilo y Eurípides, las comedias y diálogos tienen lugar en esta figura. Su realización, con todo, “debe estar sometida a la “ley del decoro”. Basándonos en la doctrina expresada por los autores españoles podemos observar que se atribuye a la *Prosopopeya* una importante función en la creación de “personajes literarios”.¹⁸⁹²

Tras de estas consideraciones no nos parece abusivo concluir que, tanto el “fingimiento de persona”, como el “fingimiento de toda suerte de realidades sub specie personae”, llevado a cabo mediante la realización de esta figura, sobre todo en su modalidad recta, adquirirá su más pleno y verdadero sentido “cuando tales “personas” o “realidades personificadas” se hagan, se finjan,... partícipes de un acto comunicativo, tanto en la condición de emisor como de receptor del mismo.”¹⁸⁹³

Los teóricos más recientes, después de sostener que hay una diferencia esencial entre metáfora y personificación, han llegado a la conclusión de que en tanto la metáfora reemplaza a un sustantivo, la personificación reemplaza a un verbo, o sea, es siempre una metáfora y, más concretamente, una metáfora verbal. El cuestionamiento respecto a este problema gira en torno a las siguientes preguntas:

1) ¿Existe o no una identidad entre metáfora y personificación, o es ésta última la metáfora *par excellence*?

2) ¿Es la personificación, en todos los casos, una metáfora verbal?

3) ¿Es la personificación la única figura por la cual la metáfora llega a cumplir su función sensibilizadora de poner el objeto de la metáfora bajo la mirada de nuestro ojo interior, tal como creía Aristóteles?¹⁸⁹⁴

Como veremos en los ejemplos citados después, metáfora y personificación no pueden identificarse en todos los casos como dos nociones de la misma índole. En las obras poéticas de Jiménez y Seferis hay muchas metáforas que no son personificaciones. Hay muchos ejemplos en los que la metáfora se ha alcanzado precisamente, por una *despersonalización*. Lo esencial de la metáfora, según la mayoría de los autores tratados en este tema, es la captación de algunas analogías, no la personificación. Por eso, no podemos en modo alguno suscribir la afirmación de que la personificación sea el único medio de sensibilización metafórica. En la poesía de Jiménez y de Seferis hay una pluralidad de *metáforas vivas* o *activas* en función de imponer al espíritu del “lector suficiente” una imagen poética, que a pesar de esto no son personificaciones.

Reduciendo a escueta mención el fenómeno de la simple atribución de propiedades o “rasgos sensoriales” a realidades del mundo natural, representada por expresiones como: “¡Qué tristes son los caminos polvorientos, por la tarde! [A.P. de J.B., p. 155]; “el campo duerme” [A.P. de J.B., p. 153]; “Sufrir el llanto sombrío de la fuente abandonada...” [A.P. de J.B., p. 149], etc.; fenómeno denominado *Metagage* por algunos autores, nos referiremos, en

¹⁸⁹² *Ibidem*.

¹⁸⁹³ Véase: MAYORAL, J.A., *Figuras retóricas*, op. cit., pp. 275-280.

¹⁸⁹⁴ Véase al respecto: BALLY, CH., *Traité de stylistique française*, op. cit., vol. I, pp. 187-190. En Jiménez y Seferis la personificación es el único medio de sensibilización metafóricas. Sin embargo no toda metáfora es personificación ni tiene por qué serlo.

primer lugar, a una de las modalidades de *Prosopopeya*, la representada por la ficción poética de la persona del “receptor intratextual”, designada explícitamente por el pronombre *Tú*.

Las convenciones poético-retóricas heredadas de la tradición grecolatina habían venido confiriendo a los poetas del Barroco un amplísimo margen de libertad en la ficción de destinatarios textuales “entre los que destaca el rico inventario derivado de la conceptualización antropomórfica de divinidades del Olimpo o de elementos de la Naturaleza”. A ellos habrá que sumar todos los procesos de simbolización y alegorización personificadoras de “realidades abstractas” que reaparecieron del mismo modo en la poesía de los simbolistas y modernistas, es decir, virtudes, vicios, sentidos, sentimientos, pasiones, etc.¹⁸⁹⁵

Como se habrá podido observar, una de las formas más generalizadas –en que se manifiesta la inserción de tales *personificaciones* en Jiménez y Seferis, “en el acto de enunciación intratextual es la apelación directa por parte del emisor: *yo textual*, apelación que, según Lausberg, en su condición de figura, mantiene bastantes puntos de contacto con la figura del *Apóstrofe*.”¹⁸⁹⁶

De los muchos ejemplos que cabría aducir, valgan estas breves muestras de los siguientes versos, en los que las “personas” de los destinatarios textuales están representadas por:

a) Divinidades de la mitología grecolatina.

b) por elementos de la naturaleza.

a) tú, Selene; tú, Diana
urna de melancolía
que te vaciarás mañana
sobre el día;

(A.P. de J.B., p. 170)

b) sol enfermo del otoño
¡mátame con tu tristeza!

(A.P. de J.B., p. 131)

¡Luna, desde mi balcón
de florecidos cristales,
te mando este corazón
de rosales!

Según Lausberg, la figura del *Apóstrofe* –que consiste en dirigir la palabra en tono emocionado a una persona o cosa personificada- se puede identificar en muchos sentidos con la función discursiva representada por el “vocativo”.¹⁸⁹⁷

¡Mar de la siesta, mar de oro!
¡qué alegre estás sobre los pinos!

¹⁸⁹⁵ Véase: MAYORAL, J.A., *Figuras retóricas*, *Op. cit.*, pp. 280-281.

¹⁸⁹⁶ Véase LAUSBERG, H., *Manual de retórica literaria*, *op. cit.*, pp. 762-765.

¹⁸⁹⁷ *Ibidem*, Cfr. también: MAYORAL, J.A., *Figuras retóricas*, *op. cit.*, p. 281; MORTARA GARAVELLI, B., *Manual de retórica*, *op. cit.*, pp. 306-307.

(A.P. de J.B., p. 173)

Jiménez y Seferis no solo humanizan los elementos de la Naturaleza sino que también humanizan y personifican la mañana, los mares, la noche, la tarde, todas las formas de la temporalidad, las cosas concretas, lo abstracto, los pájaros, los árboles, los animales, los ángeles, los seres vegetales, la muerte, todo. Veamos algunos ejemplos de esta peculiaridad metafórica.¹⁸⁹⁸

a) *J.R. Jiménez*

En *Ninfeas* se humaniza la *Alegría* del poeta una “identidad abstracta”:

Allá lejos.... muy lejos... está mi Alegría
en los míos clavando sus lívidos ojos

(A.P. de J.B., p. 107)

En el mismo poema se humaniza una sombra –elemento de la naturaleza:

una Sombra con cara de lirios y nieve,
que sus labios me ofrece y gimiendo me llama

(A.P. de J.B., p. 108)

En el poema “*Titánica*” se oye “el llanto convulsivo del lago del Dolor!”; en el poema “*La canción de la tarde*”, se humaniza la selva:

la selva sombría
se quedó en silencio, triste y
solitaria...;

(A.P. de J.B., pags. 109-110)

También se humaniza la vida –forma de la temporalidad- tras la afirmación de que es un sueño¹⁸⁹⁹:

La vida es dichosa, la vida sonrío, suspira la
vida y la vida canta.....”

(A.P. de J.B., p. 113)

En *Almas de violeta* “las sonrientes nubecillas doran”; un sol “como un muerto queda en sudario fúnebre cubierto y, gimiendo, las nubes tristes lloran”¹⁹⁰⁰

(A.P. de J.B., pags. 117-118)

¹⁸⁹⁸ Véase al respecto: LÓPEZ BUSTOS, C., *La naturaleza en la obra de Juan Ramón Jiménez*, op. cit., pp. 12-18 y 178-190; LIJNARÁ, L., *To mesogiakó topio ston Seferi ke ton Elyti*, op. cit., pp. 22-27 y ss.

¹⁸⁹⁹ Véase: PABLOS, B. DE, *El tiempo en la poesía de Juan Ramón Jiménez*, op. cit., pp. 245-252.

¹⁹⁰⁰ Según observa J. Blasco (cfr. JIMÉNEZ, J.R., *Antología poética*, op. cit., p. 119), “la tristeza es signo de aristocrática distinción, de inteligencia y de sensibilidad”.

En *Rimas* también se humanizan *la tarde, el campo, la tierra, las estrellas, los pétalos de una rosa, los árboles*, una “serena alborada”, *el jardín*, y un ruiseñor que “dulcemente gime en hondo misterio”.¹⁹⁰¹

(A.P. de J.B., pags. 121-127)

En *Arias tristes* se humanizan también *la mañana* (“Mañana alegre del otoño”), *los jardines* (“y los jardines enfermos se inunda”), *la tarde* (“la tarde sueña, dormida / en la niebla flotadora”) y se utiliza la apelación directa por parte del emisor:

Paisaje, guarda mi sueño....

.....

sol enfermo del otoño

¡mátame con tu tristeza!

También aparecen lunas de lágrimas, un sol que “tiene ternura” para “las hojas secas”, árboles que suspiran como hombres, jardines que sufren “con toda” el alma del poeta.¹⁹⁰²

(A.P. de J.B., pp. 129-134)

En *Jardines lejanos* se personifican las rosas de la tarde, las lunas (“lunas de lágrimas”), “las campanas del convento” y el agua que “calla... en las fuentes”. El poeta cree que “para sentir los dolores de las tardes, es preciso tener en el corazón fragilidades de lirios”. Todo se humaniza, todo está “en éxtasis, agua, helechos, musgo, lagos, las hojitas verdes, como corazones que han volado”.¹⁹⁰³

(A.P. de J.B., pp. 139-152)

En *Pastorales* se humanizan el campo (“el campo duerme, temblando / en su celeste tristeza”) “el valle tiembla”, “se va el sendero” y “los caminos polvorientos” son “tristes”; “el horizonte” “sueña” y lloran los pinos.¹⁹⁰⁴

(A.P. de J.B., pp. 153-160)

En *Las hojas verdes* se personifican los barcos (“los barcos dolientes que van con la proa al sol”), los vientos (“vientos tristes”), y “un ruiseñor del jardín” que está “llorando”; todo estos elementos del paisaje y de la naturaleza adquieren cualidades o estados psicológicos.¹⁹⁰⁵

¹⁹⁰¹ Véase: ANÓNIMO, “*Rimas*”, Juan R. Jiménez”, *La Ilustración Española y Americana*, año XLVI, num. XIII, Madrid, 1902, p. 212.

¹⁹⁰² Véase: ALVAR, M., “Simbolismo e impresionismo en el primer Juan Ramón”, *art. cit.*, pp. 406 y ss.

¹⁹⁰³ Para el significado de todos estos motivos véase: GULLÓN, R. “Simbolismo y símbolos”, en AA.VV., *El simbolismo*, Madrid : J. Tablate, 1984, pp. 16 y ss.

¹⁹⁰⁴ Según observa Y. Yurkievich (cfr. *Celebración del modernismo*, Barcelona : Tusquets, 1976, pp. 18-19) de la idea de la naturaleza como “libro de símbolos”, los modernistas españoles extrajeron “la idea de la naturaleza como *criptograma*”.

¹⁹⁰⁵ Cfr. GULLÓN, R., “Juan Ramón Jiménez y los prerrafaelistas” en AA.VV., *Estelas y decadentes*, Madrid : J. Tablate, 1985, pp. 77-80.

(A.P. de J.B., pp. 163-171)

En *Baladas de primavera* “la fuente aleja su sonata”, “despiertan todos los caminos” y el “mar de la siesta” y “de oro” llena de alegría está “sobre los pinos”;

En el poema “Balada triste de los pesares”, la cantora canta “la tristeza de todos los días”; la noche también “estaba triste” y “la guitarra lloraba” en el pecho del “*tu*” textual “la tristeza de todos los días”.

En *Poema del cante jondo*, este instrumento musical tiene “boca redonda” y por ella deja escapar “el sollozo de las almas perdidas” (“Seis cuerdas”); y aquí se humanizan los seres animales, el “pájaro de agua”, las cosas (“Perlas lloraban los frescos tallos”) y las épocas (“Desnuda, en medio de la pradera, me pareciste la primavera...”).¹⁹⁰⁶

En *Elegías* abundan mucho las humanizaciones y personificaciones. He aquí dos muy bellas:

I) las “rosas de sangre” son “rosas de llanto”.

II) “Sobre el silencio y la miseria del hombre / se levanta el crepúsculo lleno de idealidades”.

También hay en *Elegías* figuras vinculadas con la función apelativa, es decir, *Interrogaciones retóricas* o *Erotemas*, donde “bajo la forma lingüística de una pregunta lo que el emisor formula realmente, y lo que el receptor entiende, es un enunciado afirmativo, de carácter marcadamente enfático, y no la petición de una información”.¹⁹⁰⁷

A este respecto señala Quintiliano: “Hay figura siempre que haya el propósito, no de obtener una información, sino de instar a alguien”.¹⁹⁰⁸ En *Elegías* encontramos ejemplos de *Erotemas* como el siguiente¹⁹⁰⁹:

Ruiseñor de la noche, ¿qué lucero hecho trino,
que rosa hecha armonía en tu garganta canta?
Pájaro de la luna, ¿de qué prado divino
es la fuente de oro que surte en tu garganta?

(A.P. de J.B., p. 182)

¹⁹⁰⁶ Véase: WHITEHURST, B.C., *Humanization in the poetry of Juan Ramón Jiménez*, op. cit., pp. 10-23 y 335-342.

¹⁹⁰⁷ Véase: MAYORAL, J.A., *Figuras retóricas*, op. cit., p. 295.

¹⁹⁰⁸ Cfr. *Institution oratoire*, op. cit., IX, 2, 7.

¹⁹⁰⁹ Véase: LAUSBERG, H., *Manual de retórica literaria*, op. cit., pp. 767-770. Cabe recordar que “la caracterización que habitualmente se ha venido haciendo de la *Interrogación* o *Erotema* en los tratados tradicionales, se ha basado en el hecho, de la naturaleza pragmática, de que bajo la forma lingüística de una pregunta lo que el emisor formula realmente, y lo que el receptor entiende, es un *enunciado afirmativo*, de carácter meramente enfático, y no la petición de una información”; cfr. MAYORAL, J.A., *Figuras retóricas*, op. cit., p. 295.

En *La soledad sonora* se humanizan los jardines, el agua, los ocasos (“ocasos tristes”) y abundan los *Erotemas* con las personificaciones de la Luna, del árbol, del ciprés, del arroyo, del Jardín, del ruiseñor.¹⁹¹⁰

(A.P. de J.B., pp. 189-200)

En *Poemas mágicos y dolientes* se personifican las “hojas secas” como se nota en el siguiente ejemplo de *Erotema*.¹⁹¹¹

Divinas hojas secas, ¿de dónde es
el oro que las almas idealiza,
ese dolor de luz que enciende la hora
mágica de las largas agonías?

(A.P. de J.B., p. 202)

En *Melancolía* se humaniza una forma de la temporalidad, el amanecer:

¡Amanecer maldito, que me arrancas la estrella
de la mano! ¡Ah! Un sueño jamás interrumpido,
que engañe al corazón, ya que la verdad bella
nunca lo ha de envolver con su manto encendido!

(A.P. de J.B., p. 216)

Aquí la modalidad oracional asociada a la función expresiva se caracteriza por el predominio de la actitud del hablante ante el hecho que se comunica. La contrapartida retórica de dichos enunciados exclamativos que abundan en la poesía juanramoniana y en el primer Seferis, la constituye la figura designada por Lausberg y otros autores con las denominaciones *Exclamación o Ecfónesis*.¹⁹¹² En las caracterizaciones habituales de esta figura se hace normalmente referencia a estos aspectos:

1) Unos rasgos entonativos propios, marcados en la escritura en los signos de admiración (¡!).

2) La frecuente presencia de interjecciones: ¡Ah!, ¡Oh!, ¡Ay!, o de otros elementos como: *qué, cuán, cuánto, cómo*.

3) La “expresión de diversos sentimientos” por parte del *yo textual*, de los que se puede hacer partícipe a la persona del interlocutor.

¹⁹¹⁰ Véase STIGLIANI, M.L., *La frase interrogativa nella poesia di Juan Ramón Jiménez*, *op. cit.*, pp. 25-34, 110-118 y ss.; cfr. también: TURNBULL, PH., *La frase interrogativa en la poesía contemporánea*, Tesis doctoral leída el 11 de diciembre de 1961 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid, pp. 10-18, 26-32 y ss.

¹⁹¹¹ Véase al respecto: GUERRERO HORTIGÓN, J., *Contenido platónico en la obra de Juan Ramón Jiménez*, *op. cit.*, pp. 27-36, 112-125 y ss.

¹⁹¹² Véase al respecto: LAUSBERG, H., *Manual de retórica literaria*, *op. cit.*, p. 809; GONZÁLEZ CALVO, J.M., “Hacia una clasificación de la oración simple según el modus”, en *Serta Philologica*, ed. de F. Lázaro Carreter, Madrid : Cátedra, vol. I, pp. 256-258.

En *Laberinto* y en *Estío*, por ejemplo, hay una variedad de rasgos entonativos, marcados en la escritura de los signos de admiración;¹⁹¹³ esto se nota en poemas como “voz de seda”, “carta a Georgina Hübner”, “Variaciones inefables”, “¡Si!”, “Amanecer de Agosto”, “Oro”, “Crepúsculo”, “Convalecencia”, y “¡Silencio!

(A.P. de J.B., pp. 221-253)

En *Diario de un poeta recién casado* encontramos interesantes humanizaciones. Juan Ramón humaniza el mar (“En ti estás todos, mar...”), sus olas que “van y vienen”, besándole, el cielo (“Te tenía olvidado cielo...” el “¡si!” infinito, el “sky” de la “América del este”, la primavera que (“asalta las escaleras de hierro [en Nueva York], sin pensar que la pisarán todos los días huyendo en cueros”, y un árbol que “vive en la primera casa de la Quinta Avenida”), “el árbol tranquilo”. Diario “fue uno de los primeros [libros] en poner de moda en literatura el tema de la ciudad de Nueva York como metáfora” de una “doble y paradójica valoración de la vida” moderna.¹⁹¹⁴

(A.P. de J.B., pp. 255-285)

En *Piedra y cielo* encontramos humanizaciones en las que las “personas” de los destinatarios textuales están representadas por “entidades abstractas”:

¡Instante, sigue, sé recuerdo
-recuerdo, tú eres más, porque tu pasas
sin fin, la muerte con tu flecha-,
sé recuerdo, conmigo ya lejano”

Memoria inmensa mía,
de instantes que pasaron hace siglos;

(A.P. de J.B., p. 300)

En resumidas cuentas, la ficción comunicativa representada en las variedades de *personificación* que se están considerando adopta en sus realizaciones la combinación de varios esquemas enunciativos (Dialogismos, Sermocinaciones, Soliloquios, apelaciones, Apóstrofes). Seferis humaniza, como Jiménez, los elementos de la Naturaleza, el paisaje mediterráneo, humaniza lo abstracto, en parodia trágica, los casos concretos, las entidades abstractas, todo. Veamos enseguida una pluralidad de ejemplos de humanizaciones y personificaciones igualmente maravillosas:¹⁹¹⁵

En *Estrofa* se humanizan el crepúsculo (“un final implacable, crepúsculo petrificado de un septiembre”), el mascarón (“sonríe a proa el mascarón”), los cuervos (“cortaron sus años cinco cuervos / y graznando se esparcieron”), las antenas (“mil antenas / palpan confusas el cielo”), la “rosa del destino”, el deseo del *tu textual* (“y ojalá... se meciera *tu deseo* como sombra de nogal”), los arbustos (“y transcurren casi arbustos perfumados en flor”), las raíces

¹⁹¹³ Cfr. MAYORAL, J.A., *Figuras retóricas*, op. cit., p. 291.

¹⁹¹⁴ Véase: PALAU DE NEMES, G., *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez*, op. cit., pp. 42-55 y ss.; YOUNG, H.T., “Introducción” a *Laberinto*, Madrid: Taurus, 1982, pp. 18-30; NICOLÁS, C., “Algunas claves de la obra poética de Juan Ramón Jiménez” en *Juan Ramón Jiménez en su centenario*, op. cit., pp. 76-84.

¹⁹¹⁵ Véase: KARANDONIS, A., *O piitis Yorgos Seferis*, op. cit., pp. 20-35, 68-74 y ss.

y las hojas (“¡Oscuro temblor en las raíces y en las hojas”) y una estatua (“Destella súbito la estatua”)¹⁹¹⁶

(Y.S., P.C., pp. 37-50)

En *La cisterna* encontramos humanizaciones como éstas:

- 1) “Aquí, en el suelo, arraigó una cisterna
.....
No llegan a su entraña las estrellas”.
- 2) “cae la estatua desnuda en el áspero
seno que se suaviza poco a poco”.
- 3) “se mecen las rosas como el alma
.....
“el crepúsculo se acerca como un peregrino”.
- 4) “¡Perecemos! ¡Mueren nuestros dioses...”
“Bien lo saben los mármoles que miran
como una aurora blanca...”
- 5) “una cisterna da lecciones de silencio
en medio de una ciudad que es pura llama”.

(Y.S., P.C., pp. 55-59)

En *Leyenda*, colección que nos introduce en la fase modernista de la poesía seferiana, se humanizan también los elementos de la naturaleza y del paisaje mediterráneo (“la gruta se juega el alma y la pierde / a cada instante...”), una “cabeza de mármol”, (“hablo a su boca que sin cesar trata de hablar”), el “Lucero del alba” (“Lucero del alba, cuando bajaste tu mirada.”, recuérdese aquí el lucero diamantino de Juan Ramón...), el mar (“El mar que nos amargó es profundo e inescrutable...”), los árboles (“veo a los árboles respirar la negra calma de los muertos”), los olivos –elemento característico del paisaje mediterráneo, que aparece tanto en la poesía seferiana como en la poesía juanramoniana- (“Los olivos con las arrugas de nuestros padres”) y los pinos (“un pino bajo en la tierra roja / es mi único compañero”).¹⁹¹⁷

(A.P. de J.B., pp. 63-78)

En los poemas de *Gimnopedia* se humanizan las islas de Santorin (“mirando las islas emerger / mirando las islas granates sumergirse en su sueño, en el nuestro”) y las piedras (“voces salidas de la piedra...”) ¹⁹¹⁸

¹⁹¹⁶ Véase: BEATON, R., *George Seferis, op. cit.*, pp. 89 y ss.

¹⁹¹⁷ Véase LIJNARÁ, L., *To mesogiakó topío ston Seferi ke ton Elyti, op. cit.*, pp. 179-180.

¹⁹¹⁸ Véase KARAGIANNIS, S., *O siménon lógos, op. cit.*, pp. 94-111.

En *Cuadernos de ejercicios I*, se humanizan los *rascacielos* de Nueva York (“Los rascacielos de Nueva York no conocerán jamás el roció que cae en Kifisiá”); los *paisajes* (“que terminaron por adoptar extrañas poses a causa del hambre y la sequía”); la *noche*, que “Se cierra... y permanece extraña”; la *calma* (¿Qué aguarda la calma para caer?); las *estatuas* que “volvieron a otro museo”; la *piel dorada* (“En el mar se estremecía la piel dorada”); *el viento* que “se desata... en los valles”; los *ángeles* (“Sobre la yerba verde / todo el día habían danzado tres mil ángeles”) que aparecen como en Jiménez –dotados de fabricaciones humanas; las *casas* (“De qué modo tan extraño nos miran de improviso las casas, crisoles de los hombres cuando un resplandor las acaricia”); los *árboles* y sus *raíces* (cuando empecé a crecer, los árboles me atormentaban”... “me atormentaban las raíces de los árboles...”); una *flauta* (“Y la flauta seguía cantando”); un *pino* que “se inclina” como un hombre “cerca del mar”; y *fonógrafos* y *armonías* (“fonógrafos raquíuticos”, “armonías desvincijadas”, un río “que no fluye”, “que ha olvidado la mar”).¹⁹¹⁹

En el poema “*Domingo*”, un *frontón* “contempla” al poeta “lento de estatuas mutiladas”. En el poema “*Raven*” (In memoriam E.A.Poe) encontramos humanizaciones como éstas: “¿Qué recuerda el cuervo inmóvil?”, “Inmóvil queda ese cuervo posado en lo alto de mis horas como el alma de una estatua sin mirada”; “¿Qué recuerda la llama negra detenida en el cielo gris...?”

En los siguientes poemarios: [flores de la roca] y [Ausencia] las flores de la roca hablan y “el calor del agua cada mañana” recuerda al poeta “que no hay nada vivo” a su “lado”.¹⁹²⁰

En la colección *Diario de a bordo*, II, encontramos humanizaciones y personificaciones preciosas como las siguientes:

“Ha salido en Alejandría la luna nueva
con la luna vieja en sus brazos”
“Nuestra sed,
ecuestre centinela de piedra”

el largo río que nace de los grandes
lagos...
que antaño fue... juez y delta”.

El hecho horrible de la segunda guerra mundial y el desastre se expresan mediante el uso del apelativo de la personificación:

“¡Altas montañas! ¿no nos oís?
¡Socorro! ¡Socorro!
¡Altas montañas, muertos nos pudriremos con los muertos!”¹⁹²¹

¹⁹¹⁹ Véase SEFERIS, Y., *Poesía completa*, op. cit., p. 312.

¹⁹²⁰ Cfr. VITTI, M., *Fzora ke lógos*, op. cit., pp. 131 y ss.

¹⁹²¹ Véase: KRIKU-DAVIS, K., *Diavázontas ton Seferi*, op. cit., pp. 40 y ss. ; TSIRKAS, S., “Mia àpopsi ya to imerologio katastrómato, B’ ”, en *Ya ton Seferi*, op. cit., pp. 243-249.

En “*Zorzal*”, casi todo el poema “La casa junto al mar” es una humanización preciosa de las cosas perdidas del poeta (su casa natal en Esmirna, su casa en Atenas con la invasión de los nazis); leemos:

Las casas que tenía me las quitaron .
Ocurrió que fueron años bisiestos: guerras,
devastación, exilios.

.....

No sé mucho de casas,
sé que tienen su linaje, nada más.
Nuevas al principio, como niños
que juegan con las franjas de sol en los jardines,
recaman postigos de colores y puertas
relucientes sobre el fondo del día;

.....

No sé mucho de casas,
recuerdo sus gozos y sus penas
cuando me detengo alguna vez en mi camino;

(Y.S., P.C., pp. 181-182)

En la segunda parte del poema que se titula *El voluptuoso Elpenor*¹⁹²², se humaniza lo estático, las estatuas:

“Sin embargo las estatuas
a veces se cimbrean, partiendo en dos
el deseo como un duranzo.”

En *Diario de a bordo*, III, se humanizan también los elementos de la naturaleza: las hojas (“hojas trémulas al detenerse el forastero”); el viento (“el loco viento jugaba”), “el viento se levantó / y contra los baluartes del norte / se marchó.”); las “entidades abstractas” como *el recuerdo* y el dolor (“Musité: “Dondequiera que lo toques el recuerdo duele”; “el dolor, un cadáver como Patroclo”; y la niebla “Ansiaría el sosiego de la callada caricia de la niebla en las orillas del sueño”).¹⁹²³

En *Tres poemas secretos*, encontramos las siguientes humanizaciones que dan al discurso poético de Seferis, variedad, y sobre todo, animación:

- 1) “En fuego se consumen las algas blancas.
Greas sin párpados emergidas de las aguas”.
- 2) “Estás jugando, sol, conmigo
pero esto no es una danza”

¹⁹²² Véase al respecto: KEELEY, E., “Seferis’ Elpenor: a aman of not fortune”, *art. cit.*, pp. 91-105.

¹⁹²³ Véase MARONITIS, D., *Piso, mprós, op. cit.*, pp. 91-105.

- 3) “y sin embargo allí, en la otra orilla
bajo la negra mirada de la gruta
soles en los ojos aves en los hombros
allí estabas;”
- 4) “El papel en blanco habla con tu voz”.
- 5) “El respirar del álamo / en el huerto
va contando / tus horas día y noche”.
- 6) “La luz es pulsación
más lenta y más lenta cada vez
crees que se va a detener”.
- 7) “Como el pino al mediodía
embargada de resina
se apresura a engendrar la llama
y no soporta ya el tormento”.

(Y.S., P.C., pp. 217-233)

Después de la discusión llevada a cabo hasta aquí, tanto sobre la naturaleza de la humanización y personificación y sus efectos expresivos en la razón poética, creemos que es necesario explicar en resumen en qué consiste la efectividad de esta peculiaridad metafórica.

En primer lugar hay que mencionar la idea de Ortega de que la metáfora expresa una abstracción de manera concreta y concisa, es decir, la abstracción asimilada por el lector, gracias a la metáfora, a través del intelecto y de los sentidos a un mismo tiempo, y concisamente.

En segundo lugar, hay que señalar que la objetivación o materialización es la primera forma sensible que la idea del poeta puede tomar, y luego viene la personificación que lleva la objetivación o materialización a un grado mayor de expresividad.¹⁹²⁴

En tercer lugar, podríamos concluir que la peculiaridad metafórica de la humanización, en Jiménez y Seferis, tiene como objetivo concretizar, animar y vitalizar una abstracción, permitiendo así su asimilación de modo simultáneo *a través de la fantasía*, de la inteligencia y de los sentidos.

Las personificaciones de Jiménez y Seferis aquí examinadas (como medios de concretar lo abstracto), cumplen funciones específicas, como las determinadas al hablar de este aspecto en cada poema utilizado como ejemplo.

¹⁹²⁴ Véase: MORÓN ARROYO, C., “Álgebra y logaritmos: dos metáforas de Ortega y Gasset”, *art. cit.*, pp. 439-445. Cfr. también: PARDEE, W.H., “Images of vision”, *Yale French Studies*, 34 (1965) : 19-38.

En ambos poetas, la personificación concretiza lo universal¹⁹²⁵ –como toda metáfora– y sobre todo expresa la identificación del yo del emisor con el yo de las cosas con quienes aquél comulga. Como medio de concreción de lo universal, entonces, nos sirve específicamente para ver expresada poéticamente la visión personal del poeta.

Otra función que se nota en las personificaciones de Jiménez y de Seferis es la exaltación de la realidad¹⁹²⁶, máxima aspiración de las últimas poesías de los dos poetas.

Por amar tanto la realidad humana, la naturaleza, el paisaje mediterráneo y el mundo misterioso de las cosas del mundo de la vida, ambos poetas tienden a menudo a humanizaciones, personificaciones y vivificaciones. Se dejó establecido ya que todo en sus obras poéticas se personifica y adquiere virtudes humanas.

4. *El proceso de deshumanización.*

El proceso metafísico de deshumanización es el inverso al que al que acabamos de estudiar; no podía faltar en el caótico mundo de las crisis humanas y de las guerras que crítica y denuncia Yorgos Seferis en su poesía²¹³. También en la poesía juanramoniana nos encontramos con el hombre moderno que asume características que no le son propias, que no pertenecen al mundo del ser humano. A veces, la deshumanización es irónica y trágica a la vez, y expresa la máxima negación del ser y del hombre. La acción y el efecto de deshumanizar en la poesía significa privar de caracteres humanos a alguna cosa o prescindir de todo lo relacionado con lo humano al crear una obra.¹⁹²⁷ A veces se reviste de propiedades arbóreas o vegetales, porque se ha establecido una situación interna paralela entre el emisor del mensaje, el poeta o el hombre, y los árboles, las plantas o las flores. En la poesía juanramoniana abundan las metáforas que exaltan la belleza femenina mediante su vegetalización; las mujeres se presentan como flores, y a la inversa.¹⁹²⁸ En Seferis también observamos el mismo proceso, así como el proceso en el que el hombre se degrada, se animaliza o se destruye.¹⁹²⁹ Veamos algunos ejemplos:

a) *Juan Ramón Jiménez*

- 1) “¡Almas de oro que no ven la vida tras la nubes de las lágrimas!”.

¹⁹²⁵ Véase al respecto: SCHONBERG, J.L., *Juan Ramón Jiménez ou le chant d'Orphée*, op. cit., pp. 168-173 ; BOCHET, M., *L'Univers spatial et l'univers intime dans "Platero y yo"*. Paris : Faculté des Lettres, 1961, pp. 18-27 y ss. ; KARAGIANNIS, S., *O simenon lógos*, op. cit., pp. 15 y ss.

¹⁹²⁶ Véase al respecto : LORENZ, E., *Der metaphorische kosmos der modernen spanischen lyrik*, op. cit., pp. 95-97 y 157-158; PAGE DE LA VEGA, J.V., “El fluir de la vida”, en *Juan Ramón, vivo*, op. cit., pp. 17 y ss.; KARAGIANNIS, S., Op. cit., pp. 34-45.

¹⁹²⁷ Desde la época de Homero nos encontramos en la poesía con el hombre que asume características que no le son propias, que no pertenecen al mundo de lo humano; Véase al respecto los siguientes estudios: PONGS, H., *Das Bild in der Dichtung*, vol. I, op. cit., pp. 25-42 y ss.; DUMORTIER, J., *Les images dans la poésie d'Eschyle*, Paris : Les Belles Lettres, 1935, pp. 12-23.

¹⁹²⁸ Véase al respecto: SENABRE, R., “Juan Ramón Jiménez o la sublimación del erotismo”, art. cit., pp. 203-220; DOMINGUEZ SÍO, M.J., “La imagen de la mujer en la literatura...”, art. cit., pp. 208-218; cfr. también: FERRERES, R., “La mujer y la melancolía en los modernistas”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 159 (1963): 456-466.

¹⁹²⁹ Véase al respecto: LIJNARA, L., *To mesogiakó topio ston Seferi ke ton Elyti*, op. cit., pp. 83, 255 y ss.; MARONITIS, D., *I písi tu Yorgu Seferi*, op. cit., pp. 21 y ss.

(A.P. de J.B., p. 125)

- 2) ¡Blanca, blanca tu me abriste
la flora de tu juventud.

(A.P. de J.B., p. 161)

- 3) Corazón mío,
pálida flor,
jardín sin nadie,
campo sin sol.

(A.P. de J.B., p. 167)

En estos ejemplos lo humano –o parte de su ser- se vuelve flor, jardín, campo.

4) En el poema “Otra balada a la luna”, encontramos metáforas que presentan a la mujer como “rosa de plata”, “aldea blanca y en calma”, “lámpara azul del amor”, “urna de melancolía”, “luna japonesa”¹⁹³⁰, etc. (A.P. de J.B., p. 169-171)

5) En el poema “Balada de la mujer morena y alegre”, la mujer –“*el mal modernista*”- se presenta como:

carne de música
rosal de sangre loca
sol con estrellas
manzana matutina.
Luz, pandereta, cristal en flor,
granada
carne de bronce, de seda y de topacio
mariposa florecida
Agua, amapola

(A.P. de J.B., p. 178-179)

6) En “Elegía intermedias” el poeta se encuentra triste o melancólico; dice:

“¡Qué triste estoy sin mí! Aquel ramo de rosas
que fue mi corazón, ¿por qué se ha deshojado?

Se nota que su corazón –el centro de su ser- se vuelve un “ramo de rosas”.

En el poema “Elegías lamentables”, “el mal modernista”, la mujer, se presenta como “abismo en flor”, “rosa de filo”, “espada tierna”, “fontana de letargo”, “mármol de tumba”.¹⁹³¹ (A.P. de J.B., p. 181-188).

¹⁹³⁰ Sobre el valor simbólico de la *luna* en Ch. Baudelaire véase *El simbolismo*, *op. cit.*, pp. 116-117.

¹⁹³¹ Sobre la *redondez* de la *tristeza* en Juan Ramón Jiménez véase: GULLÓN, R., “El primer Juan Ramón Jiménez”, *Actas...., op. cit.*, p. 40; cfr. también, para la raíz decadentista del tema del *dolor* en nuestro poeta, el trabajo de M. Gras Balaguer “Apuntes para una lectura de Juan Ramón”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 376-378 (1981): 572-573.

En el poema “Francina en el jardín”, la voz de Francina es “de plata”, “de la brisa”, “del cielo”, “de los rosales”, “del agua”.

(A.P. de J.B., p. 208)

7) En *Melancolía*, la vida del poeta “canta igual que un parque que ha callado sin pájaros, entre el encanto de la noche...”; y su corazón es “un pájaro que presiente la muerte...”¹⁹³²

(A.P. de J.B., p. 217)

8) En *Laberinto* y en el poema “Olor de jazmín”, la mujer que funciona “como un símbolo de gran operatividad” parece un jazmín: “En cambio pareces un jazmín”; “los chorros apretados y tibios” de sus “brazos” “son como dos serpientes que salen, entre rosas”.¹⁹³³

(A.P. de J.B., p. 231)

En *Sonetos espirituales* encontramos metáforas que presentan a la mujer como “humana primavera”, “aire”, “fuego”, “¡todo!”.¹⁹³⁴

(A.P. de J.B., p. 234)

En *Estío* la mujer sube de sí misma, “como un surtidor de una fuente” y el corazón “baja” “del cielo”, “como un pájaro”.¹⁹³⁵

(A.P. de J.B., p. 235)

En *Diario de un poeta recién casado*, aunque abundan las humanizaciones del mar y de otros elementos de la naturaleza, encontramos también peculiaridades metafóricas del proceso inverso, como se nota en el siguiente ejemplo:

Te digo al llegar, madre,
que tú eres como el mar;

(A.P. de J.B., p. 281)

¹⁹³² El resultado del autoanálisis en estos poemas “concuerta –como observa J. Blasco- exactamente con las conclusiones a las que llega R. Argullol al examinar el motivo de la *tristeza* en el marco del romanticismo; Véase al respecto: JIMÉNEZ, J.R., *Antología poética*, ed. de J.Blasco, *op. cit.*, p. 184; ARGULLOL, R., *El héroe y el único*, Madrid: Taurus, 1984, p. 64.

¹⁹³³ Véase al respecto: VILANOVA, A., “El ideal de la poesía en Juan Ramón Jiménez”, en AA.VV., *Juan Ramón Jiménez en su centenario*, *op. cit.*, pp. 293-296.

¹⁹³⁴ Véase el estudio de TORRES NEBRERA, M., “Para una lectura de los *Sonetos espirituales*” en *Juan Ramón Jiménez en su centenario*, *op. cit.*, pp. 231 y ss.

¹⁹³⁵ Según observa J.Blasco (véase JIMÉNEZ, J.R., *Antología poética*, *op. cit.*, p. 241) “los *sonetos espirituales* revelan ya una poética diferente a la de libros anteriores, pero solo en *Estío* esta poética halla una expresión y una escritura adecuadas”; cfr. también NICOLÁS, C., “Algunas claves de la obra poética de Juan Ramón Jiménez”, en *Juan Ramón Jiménez en su centenario*, *op. cit.*, pp. 76 y ss.

En el poema “Las viejas coquetas” se ironiza “el mal modernista”, que lleva los nombres: “Eva, Semiramis, Safo, Cleopatra, Agripina...” y vive en la “Sexta Avenida”, o “en Grammercy Park”, o en Brooklyn, discretamente, en pisos suaves a la moda del momento”, así: “¡Qué terciopelos con espinas y qué cenizas con sedas!”. Las viejas coquetas, sin embargo, “sonríen a todos, como claves sin teclas”. Resulta claro que aquí no se exalta la belleza femenina, sino que se ironiza la corrupción, “la caída” del eterno femenino, que sigue coqueteando “con el choufer, con el portero o con el negro del ascensor”.¹⁹³⁶

(A.P. de J.B., pp. 283-284)

En *Piedra y cielo* el cuerpo del poeta es “como una larga galería májica que sale a un soleado mar sin nadie”.¹⁹³⁷

(A.P. de J.B., p. 305)

En *Poesía* el yo lírico siente “como la rosa” “como el ala” que será un día. En el poema “Inmortalidad”, el poeta “interpreta todo su trabajo en la consecución de la plenitud del yo como un triunfo sobre la muerte”. El cuestionamiento del yo lírico gira en torno a preguntas como las siguientes que contienen deshumanizaciones. Vivir en la poesía significa “poner en pie, sobre la limitación de lo corporal, un *yo eterno* -“mariposa única de luz sola”- contra el que la muerte nada puede; morir es sólo abandonar los límites para formar parte del infinito”.¹⁹³⁸

¿Y esta delicia plena
de haberse desprendido de la vida
como un fruto perfecto de su rama?
¿Y esta alegría sola
de haber dejado en lo invisible
la realidad completa del anhelo,
como un río que pasa hacia la mar,
su perenne escultura?

(A.P. de J.B., p. 317)

En el poema “Fiesta”, toda el alma del poeta “vaciada ya” por sí mismo “en la obra plena” se sienta “segura para siempre, como un árbol grande, en la costa del mundo”.¹⁹³⁹

(A.P. de J.B., p. 317)

¹⁹³⁶ Sobre este libro véase: PÉREZ PRIEGO, M.A., “El género literario de *Diario de un poeta recién casado*”, en *Juan Ramón Jiménez en su centenario*, *op. cit.*, pags. 101-120; GUERRERO HORTIGÓN, J., “El mito de Narciso en Juan Ramón”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 376-378 (1981): 427 y ss.; CORREA, G., “El mar y la poesía de la conciencia en Juan Ramón”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 376-378 (1981):241-258.

¹⁹³⁷ Sobre la visión figurativa del alma como *mujer desnuda* véase C. Nicolás, “Algunas claves en la obra poética de Juan Ramón Jiménez”, *art. cit.*, pp. 82 y ss.

¹⁹³⁸ Véase al respecto: BLASCO, J.P., *Poética de Juan Ramón*, *op. cit.*, pp. 221-225; para el simbolismo de la mariposa cfr. I. URQUIZA, “Lectura y análisis de un poema de J.R.J.”, en AA.VV., *Juan Ramón Jiménez en su centenario*, *op. cit.*, pp. 259 y ss.

¹⁹³⁹ Véase al respecto el artículo de E.J. Fonfrías, “Notas de urgencia para una poesía de lo absoluto”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 181 (1965): 103-129.

En *Belleza* el yo lírico se hace “sombra y olvido”, “árbol” “en las orillas puras del río eterno”, “pobre techo caído, negro y rojo de la noche y de la aurora”, y “moscón fijo de la idea poética

(A.P. de J.B., pp. 323-326)

En *La estación total* el poeta se siente que está “completo de naturaleza”, “alto viento en lo verde traspasado”, “rico fruto recóndito”, “tesoro supremo”, lo es “todo”, “lo todo que es el colmo de la nada”. De este modo se transforma el yo *temporal* “en naturaleza, apropiándose así de la eternidad de ésta”.¹⁹⁴⁰ En el poema “Renaceré yo” después de cuatro deshumanizaciones:

Renaceré yo {
 piedra
 viento
 ola
 fuego

(A.P. de J.B., pp. 329-348)

el yo lírico se vuelve “hombre”.

En *Romances de Coral Gables* el yo lírico se transforma en árbol: “Me detuve como un árbol/ y oí hablar los árboles”.¹⁹⁴¹

(A.P. de J.B., p. 362)

b) *Seferis*

En *Animal de Fondo*, el título nos introduce en un ámbito lleno de deshumanizaciones preciosas¹⁹⁴². Veamos algunos ejemplos:

1) “Ahora puedo yo detener ya mi movimiento
como la llama se detiene en ascua roja
.....
ahora yo soy ya mi mar paralizado”.

2) “Esta conciencia que me rodeó
en toda mi vida,

¹⁹⁴⁰ Véase al respecto: JIMÉNEZ, J.R., *Antología poética*, ed. de J.Blasco, *op. cit.*, p. 341; cfr. también: GUERRERO HORTIGÓN, J., “El mito de narciso...”, *art. cit.*, pp. 427 y ss.; ARMAS, I. DE, “El narcisismo óptimo de Juan Ramón Jiménez”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 376-378 (1981): 439-445.

¹⁹⁴¹ Véase al respecto: YOUNG, H.T., “Lo que dicen los árboles...”, *art. cit.*, pp. 289 y ss; cfr. también: CHIAPPINI, G., “La poética del yo y las antinomias...”, *art. cit.*, pp. 202-225.

¹⁹⁴² Véase el artículo de R. Xirau, “Juan Ramón Jiménez desde *Animal del Fondo*” en *Homenaje a Juan López-Morillas*, Madrid : Castalia, 1982, pp. 421-449.

*como halo, aura, atmósfera de mi ser mío,
se me ha metido ahora dentro”.*

- 3) Soy animal de fondo
“En el fondo del aire” (dije) “estoy”,
(dije) “soy animal de fondo de aire”.

Ya hemos dicho que el proceso metafórico de deshumanización no podía faltar en el mundo que crítica, denuncia y elogia algunas veces, la razón poética de Y. Seferis.

En *Estrofa* y en el poema *Fog*, lo humano en su totalidad se animaliza¹⁹⁴³:

“Y es que la vida es fría sangre de pez.
-¿Vives así? -¡Sí! ¡Qué voy a hacerle!
Tantos y tantos hay ahogados
en el fondo del mar.”

(Y.S., P.C., p. 41)

En *Leyenda* el poeta dice: “El sueño te envolvió, como un árbol, con el verdor de su fronda, / *aléntabas, como un árbol* en la luz serena”. En otro poema de la misma colección el yo lírico se siente naufragado “en la piedra. *Un pino bajo* en la tierra roja”.¹⁹⁴⁴

En el poema *Notas a una semana*, encontramos una metáfora volitiva en la que el yo lírico desea ser “como la yerba”:

“Sin embargo, me angustio todavía porque
tampoco yo he sido –como hubiera deseado–
como la yerba que oí crecer
una noche junto a un pino”¹⁹⁴⁵

En el poema “EPIFANÍA, 1937”, el poeta oye susurros humanos “como el respirar” de un “ciprés”

(Y.S., P.C., p. 145)

En *Diario de A Bordo*, I, y en el poema *solidaridad*, el mundo de la vida, es el mundo de las crisis humanas: “ya ha perdido... su color / como las algas del año anterior en la playa, / secas, grises y a merced del viento”.¹⁹⁴⁶

(Y.S., P.C., p. 146)

¹⁹⁴³ Véase al respecto; KARANDONIS, A., *O piitís Yorgos Seferis*, *op. cit.*, pp. 24 y ss.

¹⁹⁴⁴ *Op. cit.*, p. 99.

¹⁹⁴⁵ Véase al respecto; VITTI, M., *Fzorá ke logos*, *op. cit.*, p. 53; SEFERIS, Y., *Días*, *Op. cit.*, vol. A., p. 134.

¹⁹⁴⁶ Véase al respecto, DALLAS, Y., “To istorikó synészima tu Seferi”, *art. cit.*, pp. 50 y ss; AUYSERIS, M., “I piisi tu Seferi”, *art. cit.*, pp. 35 y ss. ; cfr. también FERRATER MORA, J., *Las crisis humanas*, Madrid: Alianza Editorial, 1983, pp. 10-25 y ss.

En el poema “Mañana”, los párpados –una parte del ser humano- se vuelven caracolas (elemento del mar) y “se hunden al sesgo”.

(Y.S., P.C., p. 151)

En *El rey de Asine* encontramos las siguientes deshumanizaciones: “el rey de Asine, un vacío bajo la máscara”; “sus hijos son estatuas”; “sus deseos” “batir de alas”; “el lugar, como inmensa hoja de plátano que arrastra el torrente del sol” y “El poeta, un vacío” “allí donde ahora estamos sin raíces, abatidos como ramas de un sauce helado, arrumbadas en continua desesperanza”.¹⁹⁴⁷

(Y.S., P.C., pp. 156-158)

Observamos aquí que el hombre asume características que no le son propias, que no pertenecen al mundo de lo humano.

En *Diario de A Bordo*, II, y en el poema “Última etapa”, lo humano se animaliza a causa de pecados oficiales; el vagabundo político se transforma en “pájaro en la jaula”; el hombre “es blando como una paca de heno”. En una época de crisis global “El hombre se desgasta fácilmente con las guerras” y “siente sed como la yerba” y se ve “insaciable como la yerba”; “sus nervios” son “raíces que se extienden”. La meditación poética desemboca en la siguiente conclusión: “nuestra mente, una selva virgen de amigos asesinados”.¹⁹⁴⁸

(Y.S., P.C., pp. 176-177)

En “*El Zorzal*” el mundo “se ha vuelto un albergue inmenso”; en el poema “La luz”, el *yo textual* se animaliza: “Igual que brillaban de improviso en la noche, al volver por el camino desierto, los ojos de un animal y al instante desaparecen, así sientes tus ojos”.¹⁹⁴⁹

(Y.S., P.C., p. 190)

En *Diario de A Bordo*, III, y en el poema “Helena” se degrada y se destruye: “tantas almas entregadas a las muelas, como el trigo en el molino.

(Y.S., P.C., p. 196)

En el poema “En las afueras de Kirenia”: “el recuerdo bajo esta luz se vuelve más duro, como una pasta endurecida por el sol...”

(Y.S., P.C., p. 202)

En el poema “Tres Mulas”¹⁹⁵⁰ encontramos la siguiente deshumanización: “aquellos pechos trémulos en su trote, llenos, como granadas, de muerte”

¹⁹⁴⁷ Véase: KARAGIANNIS, S., “Me ton tropo tu K.P. Kavafí, simiósisis ya ton Vasilià tis Asinis”, en *Grafi*, 25-26 (1994): 40 y ss.

¹⁹⁴⁸ Véase al respecto los siguientes estudios: KRIKU-DAVIS, K., *Diavázontas ton Seferi*, *op. cit.*, pp. 37 y ss.; KARAGIANNIS, J., *O siménon logos*, *op. cit.*, p. 13-16.

¹⁹⁴⁹ Véase el artículo de E.Kapsomenos sobre “la mitología de la luz en la poesía de Seferis”, en *Aleveván*, *op. cit.*, pp. 28-43.

(Y.S., P.C., p. 205)

En “Salamina de Chipre” se agosta el amor por causas de la guerra y del egoísmo político: “Ayúdanos, Señor, a recordar / cómo sobrevino esta matanza, / la rapiña, el engaño, el egoísmo, / el amor agostado”.

(Y.S., P.C., p. 210)

El pesimismo del poeta en una época de crisis política respecto al problema de Chipre se expresa en el poema “Engomi”, mediante la siguiente deshumanización:

“de pronto, todo aridez en la extensión de la llanura,
en la desolación de la piedra, en el vigor devorado,
en el lugar vacío con yerba rala y espinos
donde indolente se deslizaba una serpiente,
donde gastan mucho tiempo para morir”.¹⁹⁵¹

(Y.S., P.C., p. 212)

En “Tres poemas secretos” aunque no encontramos muchas deshumanizaciones, en el poema “solsticio de verano”, todo se deshumaniza:

- 1) “Todo lo trituran las ruedas
de un molino y se vuelve estrellas”

(Y.S., P.C., p. 225)

- 2) “Nuestra tierra, un cántaro de barro,
mengua sin cesar”.

(Y.S., P.C., p. 227)

En pocas palabras: este proceso metafórico no podía faltar en el caótico mundo que denuncia la poesía seferiana, una poesía en la que abundan todos los recursos estilísticos. El hombre en una época de crisis histórica se vuelve despersonalizado, sin esencia. Algunas veces se transforma en cosa, se cosifica. En los siguientes ejemplos veremos algunos versos que contienen cosificaciones.

¹⁹⁵⁰ Véase al respecto los siguientes trabajos: CUENCA, L.A., DE, “La *Helena de Eurípides* y un poema de Seferis”, en *Estudios Clásicos*, 78 (1976) : 371-378.; MARONITIS, D., *I piisi tu Seferi*, op. cit., pp. 132-133; SAVIDIS, Y., “Mia peridiavasi...”, art. cit., pp. 304 y ss.; HADJISTEPHANIIOU, C.E., “Seferis on the “Homeric World” of Cyprus” en *Deltion Stasinú* de Nicosia, Vol. 2', (1979): 27-36.

¹⁹⁵¹ Véase el análisis de estos poemas en el estudio de Y. Savidis, “Mia Peridiavasi”, en *Ya ton Seferi*, op. cit., pp. 304 y ss.

5.- La cosificación.

Si las formas de la naturaleza se vivifican, se humanizan y deshumanizan también lo humano insinúa perfiles cósmicos. En Jiménez y en Seferis, a veces los límites del cuerpo humano se borran y ésta se agranda y se funde con los astros, con el mar, con los ríos, con las cosas en general. Otras veces, una parte de él toma formas vegetales y animales. En los casos en que todo o una parte del ser humano se deshumaniza y se vuelve cosa, hablamos del proceso metafórico de cosificación, es decir, *de reducción y empequeñecimiento*. Cosificar significa convertir en cosa o tener como si fuera una cosa algo que no lo es por naturaleza; *cosificación* es la acción y el efecto de cosificar. En el proceso metafórico de cosificación a veces las formas inespaciales adquieren contornos de cosa. Lo lejano e inalcanzable, como se nota en la poesía madura de Jiménez y Seferis, se acerca a los ojos de sus lectores y, empequeñecido, reducido al tamaño de un objeto, entra y se sitúa en sus vidas. En *Espacio* la grandiosidad cósmica se vuelve drama humano, vivir de todos los días.¹⁹⁵² El mismo fenómeno se observa en la lectura de los últimos poemas de Seferis. De este modo, al crear una imagen cosificadora y otra humanante de un paisaje temporal e inespacial, los poetas, por un lado, pudieron concebir una suprarrealidad de fuerte dramatismo, y por otro lado, comunicarla más intensamente a sus lectores posibles. En sus poesías no solo lo humano está sometido a la visión cosificadora sino todo el mundo. El procedimiento cosificador se aplica al mar, se refiere a los astros y también penetra en la tierra. Por esta reducción de todos los mundos, por esta microvisión, lo humano y lo inmenso¹⁹⁵³ se hacen familiares y dejan de ser pavorosos en el ensueño poético. Veamos algunos ejemplos:

a) Juan Ramón Jiménez.

1) En el poema “Salvadoras” la tristeza que es “signo de aristocrática distinción, de inteligencia y de sensibilidad” se bendice; aquí el lector se encuentra con una cosificación mediante la cual se hace familiar lo íntimo, la tristeza poética, rasgo característico del romanticismo finisecular:

“¡Penas mías, yo os bendigo!
¡yo os bendigo, penas mías!
¡negras tablas salvadoras,
salvadoras de mi vida!”

(A.P. de J.B., p. 119)

En *Rimas*, el procedimiento cosificador se aplica a las estrellas “que acompañan a la muerta” “como luces”.¹⁹⁵⁴

(A.P. de J.B., p. 123)

En el poema “Primavera y sentimiento” la grandiosidad cósmica se vuelve “una tarde perfumada” para elevarla el poeta “al cielo en el cáliz” de su “alma”, el mundo aquí empequeñecido y reducido al tamaño de un “cáliz”.¹⁹⁵⁵

¹⁹⁵² Véase al respecto: FONT, M.T., “Espacio, autobiografía lírica”, *op. cit.*, pp. 76-78.

¹⁹⁵³ Véase el respecto: J. Wilcox, “Juan Ramón Jiménez: transformación y evolución poética de cuatro temas fundamentales en su obra”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 376-378 (1981); 197-203; HADAS, R., *Form, Cycle, Infinity...*, *op. cit.*, pp. 208-216.

¹⁹⁵⁴ Véase: ALVAR, M., “Simbolismo e impresionismo en el primer Juan Ramón”, *art. cit.*, pp. 381 y ss.

(A.P. de J.B., p. 125)

En *Jardines lejanos* la tarde se vuelve rosa: “Cuando la tarde está rosa / y tu estás tan solo...” y “...sobre el convento sombrío” se empequeñece el sol español: “es rosa el sol español”. En “Jardines místicos”, la arboleda se vuelve de cristal: “La arboleda es de cristal, a los tibios reflejos de esta noche de nieve y de seda”.¹⁹⁵⁶

(A.P. de J.B., pp. 141-147)

En *Las hojas verdes* la luna se vuelve “lámpara azul del amor” y “cuna de melancolía”.

(A.P. de J.B., p. 170)

En *Elegías* el poeta dice: “Aquel ramo de rosas que fue mi corazón...”; en el poema “Elogios lamentables”, la mujer –“el mal modernista”- se vuelve “rosa de filo”, “espada tierna”, “fontana de letargo” y “mármol de tumba”.¹⁹⁵⁷

(A.P. de J.B., pp. 181-186)

En *La soledad sonora* lo humano es sometido a la visión cosificadora; el corazón del hombre es un “rosal ignorado, / de rosas amarillas y perfume doliente”.¹⁹⁵⁸

(A.P. de J.B., p. 191)

En *Poemas mágicos y dolientes* el procedimiento clasificador se aplica a la voz del *tu textual*:¹⁹⁵⁹

Tu voz distante reía
como fuera de plata;
voz de la brisa, del cielo,
de los rosales, del agua.

(A.P. de J.B., p. 208)

En *Melancolía* el poeta dice: “Mi vida es cual un roce de sedas que cantaran como pájaros tristes de pálidos colores”.

(A.P. de J.B., p. 209)

¹⁹⁵⁵ Véase al respecto el análisis de C. Rupert Allen “Juan Ramón Jiménez and the World Tree: A symbological Analysis of Mysticism...”, *art. cit.*, pp. 306 y ss.

¹⁹⁵⁶ Para una lectura del poema remito a R. Gullón y A. Campoamor, eds. de *Pastorales*, Madrid : Taurus, 1982, p. 27.

¹⁹⁵⁷ Para entender lo que de rebeldía tiene el *aristocratismo* juanramoniano de esta etapa véanse los estudios de M. Alvar, “Simbolismo e impresionismo...”, *art. cit.*, pp. 398-399; de G. Giradot, *Modernisme, op. cit.*, pp. 25-47 y de Luis A. de Villena, “Los troncos de la total rebeldía”, en AA.VV. *Estetas y decadentes, op. cit.*, p. 12.

¹⁹⁵⁸ Sobre el tema del *preciosismo interior* que el propio poeta define como “visión acaso exquisita y tal vez difícil de un proceso psicológico (paisaje del corazón) o (paisaje del cerebro)”, cfr. JIMÉNEZ, J.R., “José Martí”, en *Españoles de tres mundos*, Madrid : Aguilar, 1909, p. 95.

¹⁹⁵⁹ Véase al respecto el análisis de Angel Crespo (*Juan Ramón Jiménez y la pintura, op. cit.*, pp. 173-174) sobre el tema de la técnica impresionista en estos poemas.

En *Sonetos espirituales* se expresa el deseo de que “fuese el mundo un castillo hueco y frío”; En *Diario de un poeta recién casado* el mar se vuelve “hierro incesante”. En *Eternidades* el poeta expresa un deseo: que su palabra poética “sea la cosa misma”; el fenómeno concretizador y cosificador penetra en el ámbito de la poética. La variedad de los yoes líricos de los “yo vivos”, es un “tesoro infinito”; y “toda esta vida” se vuelve un “montón de flores mustias”¹⁹⁶⁰

En *Piedra y cielo*, el yo lírico del poeta quiere identificarse con cada cosa; su cuerpo se siente “como una larga galería mágica”.

En *Poesía* el yo lírico se “cosifica”; el poeta “A veces” se siente “como la rosa” que será “un día”, “como el ala”, que será “un día” y disfruta la delicia romántica, la “delicia plena / de haberse desprendido de la vida, / como un fruto perfecto de su rama?”¹⁹⁶¹

(A.P. de J.B., p. 316)

En *La Estación total* el yo lírico se vuelve “piedra”; en “Romances de Coral Gables” se “cosifican” las estrellas: “Piedras las estrellas todas, piedras, piedra, piedras, piedra”.¹⁹⁶²

(A.P. de J.B., pp. 329-360)

El fenómeno metafórico de la cosificación se manifiesta también en Seferis. Veamos algunos ejemplos:

I) “Y era tu sonrisa como una espada desnuda”.

(Y.S., P.C., p. 47)

II) “Nuestros pensamientos / como las acículas
de pino del aguacero de ayer / se agolpan
a la puerta de casa y en vano / se obstinan en
alzar una torre que se hunde”.

(Y.S., P.C., p. 68)

III) La temporalidad también está sometida a la visión cosificadora: “el instante se alza como un cuchillo suspendido en el aire”

¹⁹⁶⁰ Véase al respecto el “Prólogo de Víctor García de la Concha a la edición de *Eternidades* (Madrid : Taurus, 1961), así como el estudio de Miguel d’Ors, “Tiempo, slavación y poesía en *Eternidades*”, en AA.VV., *Criatura afortunada, op. cit.*, pp. 140 y ss.

¹⁹⁶¹ En este poema Juan Ramón “interpreta todo su trabajo en la consecución de la plenitud del yo como un triunfo sobre la muerte”; véase al respecto: JIMÉNEZ, J.R., *Antología poética*, ed. de J. Blasco, *op. cit.*, p. 316; cfr. también: SÁNCHEZ TORRE, L., “El yo todopoderoso: la práctica metapoética de Juan Ramón Jiménez”, *art. cit.*, pp. 157-179.

¹⁹⁶² El poeta se identifica –así como las estrellas con la piedra- se trata de una piedra vital, existencial, ontológica, que se halla unida hipostáticamente al canto del poeta. La piedra en la poesía juanramoniana y seferiana tiene un metafórisimo no solo existencial, sino también lírico.

(Y.S., P.C., p. 89)

IV) En el poema “Sobre un verso extranjero”, el diálogo del poeta con el gran Odiseo sobre el tema de la soledad del aventurero, termina con una cosificación del *tu textual*:¹⁹⁶³ “Y también que estás solo, inmenso en la tiniebla de la noche y a la deriva como la parva en la era”.

(Y.S., P.C., p. 92)

V) En *Dieciséis hai-ku* se “cosifican” los dedos de la amada del poeta:

“Sus dedos
en el pañuelo verde mar,
míralos: corales”.

(Y.S., P.C., p. 94)

y el hombre se vuelve “mil pedazos”:

“Donde reunir
los mil pedazos
de cada persona”.

(Y.S., P.C., p. 95)

VI) En el poema “El viejo” el hombre es sometida a la visión cosificadora, el viejo:

“Está cubierto de señales como el camino”; “nada percibe y sabe todo, / vaina bacía de cigarra en un tronco hueco”; “se detiene en la orilla, / de pie entre amasijos de huesos / y montones de hojas secas: *jaula vacía a la espera de la hora del fuego*.”

(Y.S., P.C., pp. 102-103)

VII) En el poema “Hogueras de San Juan”, el destino humano¹⁹⁶⁴ se concretiza en cuanto cosa inespacial y así adquiere cuerpo, volumen, color, espacio “Nuestro destino, plomo derretido, no puede cambiar, a nada puede llegar”.

(Y.S., P.C., p. 107)

VIII) Este procedimiento cosificador no es sólo aplicado a lo humano, sino que el poeta también lo refiere a los ángeles: “Alrededor de las casas, vestiduras petrificadas de ángeles me advierten que no fluye el río”.

(Y.S., P.C., p. 119)

¹⁹⁶³ Véase al respecto el análisis de Denis Kohler: *L'aviron d'Ulysse: L'itiné-poétique de Georges Seferis*, op. cit., pp. 15-32 y ss.

¹⁹⁶⁴ Véase ARGYRIOY, A., “Protásis ya tin “kijli”, en *Ya ton Seferi*, op. cit., p. 169.

En el poema “Jueves” el yo lírico se angustia porque no ha sido –como hubiera deseado- como la yerba: “Sin embargo, me angustio todavía porque / tampoco yo he sido – como hubiera deseado- / como la yerba que oí crecer / una noche junto a un pino”.

(Y.S., P.C., p. 123)

En el poema “Esbozos para un verano” se cosifica el verano: “El verano / como un cuaderno que nos cansamos de escribir / queda lleno de tachones”.

(Y.S., P.C., p. 127)

En el poema “Raven” el fenómeno concretizador y cosificador abarca al tiempo: “Años como alas”.

(Y.S., P.c., p. 130)

En el poema [En la grutas del mar] todo se concretiza y se hace “como las conchas”.

(Y.S., P.C., p. 133)

En el poema “Relato”, encontramos deshumanizaciones “cosificadoras” como las siguientes: “Este hombre... tiene unos ojos como dos amapolas... y dos pequeños manantiales en las comisuras de sus ojos”; “Va por los caminos... *mecanismo de un dolor sin límites*”; “Nos hemos hecho a él, no representa nada, como todo aquello a lo que nos hemos hecho”.

(Y.S. P.C., pp. 150-151)

En el poema “Mañana”, el pesimismo del yo lírico se expresa del siguiente modo: “... ahora sabes / que la vela negra no se despliega / en el sueño ni en el agua / ni cuando *caen los párpados* rugosos / y se hunden al sesgo *como caracolas*”;

(Y.S., P.C., p. 151)

En el poema “Les angels sont blancs”, dedicado a Henry Miller,¹⁹⁶⁵ encontramos cosificaciones preciosas; leemos: “Viajábamos entre *islas de orillas descarnadas como / extraña osamenta de un pez en la arena / y todo el cielo era una inmensa pluma de silencio*, vacío y blanco”.

(Y.S., P.C., p. 153)

En “El rey de Asine” se empequeñece el paisaje: “y el lugar, como inmensa hoja de plátano que arrastra el torrente del sol”.

(Y.S., P.C., p. 156)

¹⁹⁶⁵ Véase lo que dice sobre el poema P. Radenas de la Peña en *Poesía completa, op. cit.*, p. 318.

En otro poema que lleva el título “Un viejo a la orilla del río”, lo humano se vuelve masa: “en la brizna del mediodía, nosotros, la masa dócil de un mundo que nos persigue y nos moldea”.

(Y.S., P.C., p. 168).

En el poema “Estatís el marinero en el Mar Muerto” y en circunstancias de una crisis mundial, las “lenguas desconocidas de Babel” se “cosifican” también: “lenguas desconocidas, pegadas como colillas apagadas a labios marchitos”. En el Mar Muerto, “el desprecio [humano] no es mercancía para nadie, está de más”. El mundo humano se transforma en “mundo mineral”: “Corazón y pensamiento / cristalizan en sal que es amarga, / se funden con el mundo mineral”.

(Y.S., P.C., pp. 169-171)

En el poema “Última etapa” escrito al final de la Segunda Guerra Mundial y antes del regreso del poeta a Grecia, lo humano se “cosifica” justamente;¹⁹⁶⁶ leemos: “Sin embargo, el pensamiento del refugiado, el pensamiento del prisionero, el pensamiento del hombre, *reducido él mismo a mercancía*, ¡prueba a cambiarlo! no podrás”.

(Y.S., P.C., p. 176)

En “El Zorzal” encontramos la siguiente deshumanización “cosificadora”: “Y los muchachos que desde el bauprés se zambullían todavía caen *como husos en un continuo hilar*, cuerpos desnudos hundiéndose en la luz negra”.

En el poema “Helena” se “cosifican” las almas y el símbolo eterno de las guerras: Helena la reina de Esparta; leemos: “tantas almas entregadas a la muelas como el trigo / en el molino. Los ríos se crecían con la sangre en el légamo... por una túnica vacía , por una Helena”.¹⁹⁶⁷

(Y.S., P.C., p. 196)

En otro poema se “cosifican” las venas de los hombres: “Vio las venas de los hombres como una red donde los dioses nos atrapan como alimañas; intentó romperla”

(Y.S., P.C., p. 210)

En *Tres poemas secretos* el mecanismo de la producción de deshumanizaciones “cosificadoras” funciona también; esto se nota en los siguientes ejemplos:

I) “Las voces / al pie del castaño se tornaron guijarros / que los niños se ponen a tirar”.

II) “Tus ojos, dos conchas trágicas”.

¹⁹⁶⁶ Todo el poema está recorrido por un sinfín de imágenes y motivos típicos de Seferis aparecidos ya antes.

¹⁹⁶⁷ Véase el análisis de L.A. Cuenca “La Helena de Eurípides y un poema de Seferis”, *art. cit.*, pp. 371-378.

III) “Todo lo trituran las ruedas de un molino / y se vuelve estrellas”.

IV) “Nuestra tierra, un cántaro de barro, mengua sin cesar”

(Y.S., P.C., pp. 218-227)

6.- *Intervalencia y plurivalencia del mundo de la vida y del universo.*

El fenómeno de la intervalencia y plurivalencia del mundo está presente en los poemas de Jiménez y Seferis. El valor intervalente y plurivalente de sus razones poéticas es el resultado de una misma creencia poética: los mundos –el mundo humano, el de los animales, el mundo vegetal y el de los astros- son más que tangentes, puesto que se tocan en lo profundo de la existencia, en la esencia, interfiriéndose y estableciendo equivalencias.

La producción de imágenes intervalentes y plurivalentes constituye pues, el fenómeno metafórico más continuo y constante de toda la obra juanramoniana y aparece en muchos poemas de Seferis.

Todo se halla en viva fusión para ambos poetas. Un flujo constante, un cambio, es el mundo de la vida (humana, animal, vegetal, cósmica). Un cambio de todo, de sangres, jugos, luces o símbolos (como los astros, las lunas) que circulan por todo lo creado.

Jiménez y Seferis compartieron con Eliot, Yeats y los evolucionistas de la segunda mitad del siglo XIX, la siguiente idea: El mundo es un flujo constante; los diversos elementos del orbe pasan por el mismo proceso, el proceso de sístoles y diástoles.¹⁹⁶⁸ En el poema *Espacio*, el lector se encuentra inmediatamente con este fenómeno mágico de intervalencia y plurivalencia: todo se intervale y plurivale mediante imágenes preciosas, en un prodigioso anhelo de comunión cósmica:

I) “Pasan vientos como pájaros,
pájaros igual que flores, flores soles y lunas,
lunas soles como yo, como almas, como cuerpos,
cuerpos como la muerte y la resurrección;
como dioses”;

II) “Adiós iris, iris , volveremos a vernos, que
el amor es uno y solo y vuelve cada día.
¿Qué es este amor de todo, cómo se me
ha hecho el sol, con el sol, en mí conmigo?”

(A.P. de J.B., pp. 368-369)

¹⁹⁶⁸ Véase al respecto: PALENZUELA, N., “El espacio moderno de Juan Ramón Jiménez”, en *Juan Ramón Jiménez. Poesía total y obra en marcha, op. cit.*, pp. 243-250; WILCOX, J.C., “T.S. Eliot and Juan Ramón Jiménez”, *art. cit.*, pp. 31-45; KEELEY, E., “T.S. Eliot and the Poetry of George Seferis”, *art. Cit.*, pp. 214 y ss.

En el primer fragmento los vientos, los pájaros, las flores, las lunas, el yo lírico, los cuerpos, la mente, los dioses, participan de una esencia común, que los hace intensificarse entre sí y equivalerse.

A causa de tal polivalencia metafórica y metonímica de este panteísmo krausista, Juan Ramón justamente es conocido en todo el mundo como el “*Andaluz Universal*”, como el poeta “niño-Dios”, que nos ha dado en su obra magnífica esa total comunión cósmica, esa plenitud de plenitudes del mundo de la vida y del mundo trascendente en todas sus formas.¹⁹⁶⁹

Resulta claro que en la poesía juanramoniana cada ser o cada cosa puede devenir en innumerables seres o cosas que, a pesar de poseer una esencia específica e individualizada, ostentan una esencia común. Seferis también creía, como Jiménez, en el panteísmo, según el cual sólo hay una única substancia o naturaleza: todo se halla en viva y divina fusión, todo participa de una esencia común de una totalidad, que es el ser existente por sí, es decir, el ser absoluto, eterno, trascendente, infinito, impersonal y vital.¹⁹⁷⁰

Conviene citar aquí unos versos de Seferis, que vienen a ilustrar en síntesis lo que estamos diciendo:

- 1) “Se abre como un abanico el mundo encima
y juega con el hálito del viento
acompañado que muere con la tarde”

“Aquí, en el suelo, arraigó una cisterna
refugio de agua secreta que atesora

.....
No llegan a su entraña las estrellas”

(Y.S. P.C., p. 55)

He aquí un ejemplo en que todo se halla en fusión viva mediante un proceso de arraigamiento, de sístoles y diástoles.

En los siguientes versos citados, se nota que Seferis es un hombre y poeta plurivalente que creó, como Jiménez, mundos poéticos a semejanza suya. Por tal razón, en sus poema, tierra y Mar Mediterráneo se engarzan con los cielos y los astros y el corazón de su ser lírico.

El yo lírico es siempre un *yo ejecutivo*; por eso no queda nunca aislado ni en una situación *estática* o de dependencia con respecto a aquellos, sino ligado a unos y a otros, porque también participa él de esas esencias comunes el ser en la vida y en el cosmos:

- 1) “Los dedos sienten un poco el frescor de la piedra
luego el calor del cuerpo la invade”

(Y.S., P.C., p. 64)

¹⁹⁶⁹ Véase al respecto: GUEREÑA, J.L., “Juan Ramón Jiménez: poética y poesía de sus divinizaciones”, en *Actas...*, *op. cit.*, pp. 345-364.

¹⁹⁷⁰ Véase: VITTI, M., *Fzora ke lógos*, *op. cit.*, pp. 99-100 y 139 y ss.

- 2) “Sus almas se fundieron con los remos y
escalamos
con la grave figura de la proa
con la estela del timón
con el agua que zahería sus rostros”
(Y.S., P.C., p. 66)
- 3) “Lucero del alba, cuando bajaste tu mirada
fueron nuestras horas más dulces que el bálsamo
en la herida, más gratas que el agua fría...
sostenías en tu mano nuestra vida”
(Y.S., P.C., p. 68)
- 4) “Se abre de nuevo la herida en mi pecho
cuando declinan las estrellas y se encarnan
en mi cuerpo”
(Y.S., P.C., p. 76)
- 5) “En el Pelión entre castaños la túnica del Centauro
se escurría entre las hojas envolviendo mi cuerpo”.
(Y.S., P.C., p. 100)
- 6) “... me atormentaban las raíces de los
árboles cuando en la tibieza del invierno
venían a enredarse en mi cuerpo...”
(Y.S., P.C., p. 112)
- 7) En el Mar Muerto
.....
Corazón y pensamiento
cristalizan en sal
que es amarga,
se funden con el mundo mineral.

En el poema “Un viejo en la orilla del río”, Seferis habla de un “largo río que nace de los grandes lagos encerrados / en el fondo de África / que antaño *fue un dios* y luego camino, don, juez y delta, / que nunca es el mismo, como enseñaban los antiguos sabios / y sin embargo siempre es el mismo cuerpo, el mismo lecho / y el mismo símbolo, / la misma orientación.”¹⁹⁷¹

¹⁹⁷¹ La lectura apasionada de la *Tierra Baldía* y de *Cuatro cuartetos* de T.S. Eliot “abre a Seferis los caminos de la concepción de un mítico que le sirve de base para expresar las ideas o los sentimientos que le produce el mundo contemporáneo”; véase al respecto: MORENO JURADO, J.A., *Yorgos Seferis, op. cit.*, p. 72; McCARTHY, E.J., “Reflections on George Seferis”, *Modern Greek Studies Yearbook*, University of Minnesota, vol. 1 (1985): 145-151.

En todos estos ejemplos se nota el valor intervalente y plurivalente de la poesía seferiana. Este proceso –claro está- arranca originariamente de muy lejos. Podríamos remontarnos a Homero, Virgilio, Dante y pasar por la poesía de T.S. Eliot hasta llegar a Seferis.

En el último ejemplo el *panteísmo acosmista* de Seferis tiende a disolver completamente al mundo en Dios, como su mera manifestación. Esta versión se remonta – como en Juan Ramón- a la religión védica de la India.¹⁹⁷² En realidad, Seferis es, algunas veces, el defensor de la unidad de lo finito e infinito, de mundo y dios, aunque no en el sentido de que la realidad del mundo de la vida, en sus particularidades empírico-accidentales coincida con el infinito, sino en el sentido de que el movimiento contingente de lo real es, en todo momento, manifestación de una totalidad racional e irracional a la vez, y de su desarrollo infinito.¹⁹⁷³

En la poesía juanramoniana también cada elemento de lo creado se transfunde en otro, -aunque pertenezca al plano más alejado- o se dispara, se irradia. El *Universo* en cuanto *ser existente por sí* es una totalidad estructurada en oposición de los contrarios:

Universo

Tu cuerpo: celos del cielo
Mi alma: celos del mar
-Piensa mi alma otro cielo
tu cuerpo sueña otro mar-

(A.P. de J.B., p. 292)

En *Piedra y cielo* el poeta afirma que es imprescindible y maravilloso *ser uno* y *ser todo*, para sentir las cosas en todos sus matices. En los siguientes versos –como muy bien ha visto Miguel d’Ors- “uno de los caminos de superación de la angustia” del yo lírico “ante la muerte pasa por la transformación y asimilación del yo con la naturaleza”:¹⁹⁷⁴

“¡Qué inmensa desgarradura
la de mi vida en todo,
para estar, con todo yo,
en cada cosa;
para no dejar de estar,
con todo yo, en cada cosa!”

(A.P. de J.B., p. 299)

En los siguientes versos Jiménez nos da la posibilidad de ver lo que podría ser el mensaje de su poesía en el aspecto plurivalente:

¹⁹⁷² Véase: SANTOS-ESCUADERO, C., *Símbolos y Dios en el último Juan Ramón*, op. cit., pp. 82-101, 127-140, 344 y ss. Cfr. también: SUZUKI, O.T., *Mysticism: Christian and Budhist*, New York: Collier, 1962, pp. 12-40 y ss.; ZAEHNER, R.C., *Mysticism sacred and Profane*, London: Oxford University Press, 1957, pp. 15-32 y ss.

¹⁹⁷³ Véase al respecto: HADAS, R., *Form, cycle, Infiniy...*, pp. 195 y ss.

¹⁹⁷⁴ Véase: “Tiempo, muerte, salvación y poesía en *Eternidades*”, art. cit., pp. 150-170; cfr. también: CORNELIUS, G.H., *Juan Ramón Jiménez: Psyche and Symbol in the “Diario”, “Eternidades” and “Piedra y cielo*”, op. cit., pp. 440-455.

Hablaba de otro modo que nosotros todos,
de otras cosas de aquí, más nunca dichas
antes que las dijera. Lo era todo:
naturaleza, amor, libros.

(A.P. de J.B., p. 314)

A través de estos versos el lector puede ver que el *Andaluz Universal* tenía conciencia plena de su misión universalizadora, cósmica y humana, así como el poeta neogriego.

Dado que es imposible enumerar una variedad enorme de metáforas en que todo se asocie o se identifique- nos limitaremos a dar unos cuantos ejemplos de estas polivalencias e intervalencias juanramonianas y seferianas, agrupándolas (en cierto modo) para ver hasta qué punto se asocian los elementos cósmicos en sus mundos metafóricos:

a) Jiménez – Seferis (Plurivalencia)

1) *Elementos del cuerpo humano*¹⁹⁷⁵ – *Elemento de la naturaleza*:

- I) “La carne es el cielo de las Esperanzas”
(A.P. de J.B., p. 114)
- II) “Y tu carne, luna, es rosa, o es azul?”
(A.P. de J.B., p. 169)
- III) “Brillaban sus vagos ojos como dos negros luceros”
(A.P. de J.B., p. 137)
- IV) “Corazón mío... campo sin sol”
(A.P. de J.B., p. 167)
- V) “Y un cuerpo escondido, ... como el agua
vivificante en el surco / como el agua
que brilla solitaria”
(Y.S., P.C., p. 57)
- VI) “Tu sangre se heló una vez como la luna...”
(Y.S., P.C.1, p. 71)

¹⁹⁷⁵ Véase LORENZ, E., *Der metaphorische kosmos der modernen spanischen lyrik (1936-1956)*, op. cit., pp. 95-97, 102-103, 124-125.

- VII) “Sus dedos / en el pañuelo verde mar, míralos: corales”
(Y.S., P.C., p. 94)

2) *Elementos de la naturaleza – Objetos inanimados.*

- I) “La noche era un largo y firme muelle negro”
(A.P. de J.B., p. 263)

- II) “Parece mar, que luchas / -¡oh desorden sin fin, hierro incesante”
(A.P. de J.B., p. 258)

- III) “La arboleda es cristal, a los tibios reflejos de esta noche de nieve y seda”
(A.P. de J.B., p. 145)

- IV) “Van pasando las horas, los soles y las lunas, / pero el *agua se ha trabado como un espejo*”
(Y.S., P.C., p. 56)

- V) “En fuego se consumen las algas blancas... Llamas petrificadas.”
(Y.S., P.C., p. 217)

Objetos inanimados – Elementos del cuerpo humano.

- I) “Libro acabado, / caída carne mía, Labrador Subterráneo de mi vida!”
(A.P. de J.B., p. 218)

- II) “Se abre como un abanico el mundo Encima y juega con el hábito del viento”.
(Y.S., P.C., p. 55)

- III) “Tiene... dos pequeños manantiales / En las comisuras de sus ojos”
(Y.S., P.C., p. 150)

3) *Elementos de la naturaleza – Flora*¹⁹⁷⁶:

- I) “Cuando la tarde está rosa y tú estás tan solo....”
(A.P. de J.B., p. 141)
- II) “Sobre el convento sombrío es rosa el sol español”
(A.P. de J.B., p. 143)
- III) “y tu carne, luna, es rosa o es azul?”
(A.P. de J.B., p. 169)
- IV) “pero hay lumbres amarillas que son oro, y rosas cálidas”
(A.P. de J.B., p. 141)
- V) “el cielo estaba violeta”
(A.P. de J.B., p. 209)
- VI) “Los tizones en la niebla / eran rosas enraizadas
En tu corazón
(Y.S., P.C., p. 133)

4) *Elementos de la Naturaleza – Objetos inanimados*:

- I) “Pero hay lumbres amarillas que son oro”
(A.P. de J.B., p. 141)
- II) “La orilla era toda un tesoro”
(A.P. de J.B., p. 177)
- III) “Sobre la piedra del mundo son de piedra las estrellas”
(A.P. de J.B., p. 359)
- IV) “El ocaso es de oro... verde oro es el agua

¹⁹⁷⁶ Dentro del mundo de lo vegetal, el poeta de Moguer encuentra una variedad de símbolos “indicadores de lo divino” como la flor, el fruto, el árbol, la rosa, etc. Cfr. al respecto SANTOS ESCUDERO, S., *Símbolos y dios en el último Juan Ramón*, op. cit., pp. 436-469.

donde sueñan las hojas secas”

(A.P. de J.B., p. 203)

V) “Por la carretera, como la doble / mano
de un compás... los dos huíamos ociosos”

(Y.S., P.C., p. 39)

VI) “Aquí, en el suelo, arraigó una
cisterna refugio de agua secreta que atesora”

(Y.S., P.C., p. 55)

VII) “Cuerpo, uva negra de sol ardiente”

(Y.S., P.C., p. 45)

5) *Elementos del cuerpo humano – Flora:*

I) “Corazón mío, pálida flor, jardín sin nadie”

(A.P. de J.B., p. 167)

II) “¡Corazón, alma en flor, oh rosal ignorado”

(A.P. de J.B., p. 191)

III) “Carne de música, rosal de sangre loca”

(A.P. de J.B., p. 178)

IV) “La mirada medrosa, *el cuerpo arrebolado*”

(Y.S., P.C., p. 49)

V) “...como esas muchachas, girasoles
que entornan su corana por semejarse a
lirios”

(Y.S., P.C., p. 88)

VI) “...aquellos pechos trémulos en su trote,
llenos, como granadas de muerte.”

(Y.S., P.C., p. 205)

6) *Objetos inanimados – Elementos de la Naturaleza:*

- I) “... y como una mantilla negra, el anochecer viene sobre Sevilla”
(A.P. de J.B., p. 281)
- II) “Piedras las estrellas, todas, piedras, piedras, piedras, piedra”
(A.P. de J.B., p. 359)
- III) “Qué cárcel la noche, piedra cercada y cerca de piedra”
(A.P. de J.B., p. 360)
- IV) “y las mejillas se tocan y se rozan... y son nieves que arden...”
(A.P. de J.B., p. 221)
- V) “¡Perecemos!... Bien lo saben los mármoles que miran como una aurora blanca cubre la víctima”,
(Y.S., P.C., p. 58)

7) *Elementos de la Naturaleza – Fauna:*

- I) “Luz, pandereta, cristal en Flor, granada, agua de azul, mariposa florecida”
(A.P. de J.B., p. 178)
- II) “Solo tú me acompañas, sol amigo. Como un perro de luz, lames mi lecho blanco”
(A.P. de J.B., p. 251)
- “Se va la noche, negro toro / -plena carne de luto, de espanto y de misterio-“
(A.P. de J.B., p. 313)
- III) “Dentro de la fiebre viva te sometiste / con humildad una tarde, *curva desnuda*, / *ala blanca* por encima del rebaño / como mano delicada por la sien”
(Y.S., P.C., p. 58)

IV) “Un calor extendido como un vellón / sereno
como la bestia dormida”
(Y.S., P.C., p. 56)

V) “En la playa escondida / y blanca como una paloma”
(Y.S., P.C., p. 39)

8) *Fauna – Elementos del cuerpo humano*: Revisar nº IV y V de éste y de *Elementos del cuerpo humano – Fauna*.

I) “¡Pájaro de agua... ¡No te vayas nunca
corazón con alas!”
(A.P. de J.B., p. 176)

II) Son como dos serpientes que salen, entre rosas,
los chorros apretados y tibios de tus brazos”.
(A.P. de J.B., p. 231)

III) “... ala blanca por encima del rebaño / como mano
delicada por la sien”.
(Y.S., P.C., p. 58)

IV) “Me gusta también ese búfalo del campo macedónico,
tan sumiso, tan manso... me recuerda la cabeza altiva
del belicoso Vercingetorix
(Y.S., P.C. p. 139)

V) “Negros como un cuervo son sus bucles...”
(Y.S., P.C., p. 203)

Elementos del cuerpo humano – Fauna:

I) “Mi corazón, un pájaro que presiente la muerte, los
mira...”
(A.P. de J.B. p. 217)

II) Se entró mi corazón en esta nada, como aquel
pajarillo, que volando de los niños, se entró, ciego
y temblando, en la sombría sala abandonada”.
(A.P. de J.B., p. 239)

III) “... tu sangre, extendió sus alas blancas sobre las rocas negras”.
(Y.S., P.C., p. 71)

IV) “Estéril la voz quedó marchita
un enjambre de errores en los labios.
(Y.S., P.C., p. 43)

9) *Objetos inanimados – Fauna:*

I) “Una cosa tan fragante... mariposa
de un labio”
(A.P. de J.B., p. 221)

II) “Desorden en la estancia: gavetas, ventanas
puertas, abren sus fauces como
animales feroces”
(Y.S., P.C., p. 42)

III) “Qué extraño, estoy viendo.... la red de oro
donde los objetos colean
como peces...
(Y.S., P.C., p. 191)

Fauna – Objetos inanimados:

I) las lentas vacas del sol, / cada una era
un castillo”
(Y.S., P.C., p. 40)

II) había una corza / amarilla como azufre”.
(Y.S., P.C., p. 44)

10) *Elementos del cuerpo humano – Objetos inanimados:*

I) “Y es mi cuerpo, contigo, como una larga
galería mágica, ...”
(A.P. de J.B., p. 305)

II) “Mi hogar espera la luz de tu tesoro, /

- carne de bronce, de seda y de topacio”
(A.P. de J.B., p. 178)
- III) “El zumbido de las sombras en la casa, /
del lucero vespertino
al imán de tus cabellos, ...”
(Y.S., P.C., p. 43)
- IV) “...manos, lazos de mi juventud que
iba ocupándose...”
(Y.S., P.C., p. 45)
- V) “cuerpo, bajel de mi riqueza, ¿adónde vas?”
(Y.S., P.C., p. 45)

11) *Flora – Elementos del cuerpo humano:*

- I) “Eran los frutales labios”.
(A.P. de J.B., p. 164)
- II) “Rosas de sangres, rosas de llanto, pero rosas”.
(A.P. de J.B., p. 181)
- III) “Aquel ramo de rosas que fue mi corazón,
¿por qué se ha deshojado?”
(A.P. de J.B., p. 185)
- IV) “Flores de la roca frente al verde mar,
vetas que me evocan otros amores,...”
(Y.S., P.C., p. 132)
- V) “... los agapantos me mandan callar
levantando una manita de azul infantil
de Arabia...”
(Y.S., P.C., p. 165)

12) *Flora – Objetos inanimados:*

- I) “Buscabas, rosa del destino, la ocasión
de herirnos /... y era tu sonrisa como una
espada desnuda”.

(Y.S., P.C., p. 47)

- II) “Hojas de hojalata oxidada
para la pobre cabeza que vio el fin.”

(Y.S., P.C., p. 207)

13) *Flora – Elementos de la Naturaleza:*

- I) “Las rosas eran de sol entre las hiedras”

(A.P. de J.B., p. 163)

- II) “rosal de sangre loca... manzana matutina”

(A.P. de J.B., p. 178)

- III) “¡oh, rosa de plata!, ¡oh, luna! / ¡aldea
blanca y en calma”.

(A.P. de J.B., p. 171)

- IV) “*Rosa escarlata del viento* y del destino
quedas sólo en el recuerdo...”

(Y.S., P.C., p. 50)

- V) “has pasado, *rosa de la noche*, ondulación
de púrpura, *ondulación de la mar...*”

(Y.S., P.C., p. 50)

14) *Objetos inanimados – Elementos del cuerpo humano*

- I) “Oh! que palacio, ... tu cuerpo hecho de
sangre y agua”.

(A.P. de J.B., p. 173)

- II) “... los negros eslabones de tus ojos
y el sutil espanto de la noche...”

(Y.S., P.C., p. 94)

- III) “El jardín con surtidores que en tu
mano / eran cadencia de otra vida...”

(Y.S., P.C., p. 67)

15) *Elementos de la naturaleza – Elementos del cuerpo humano:*

- I) “No sé si el mar es, hoy –adornado
su azul de innumerables espumas- mi
corazón,...”
(A.P. de J.B., p. 279)
- II) “Y a través de mi llanto los jardines
se hacían alma y cuerpo de ella”.
(A.P. de J.B., p. 199)
- III) “Todas las frutas eran de su cuerpo / las
flores todas, de su alma”
(A.P. de J.B., p. 357)
- IV) Lucero del alba cuando bajaste tu mirada
fueron nuestras horas más dulces que el bálsamo...”
(Y.S., P.C., p. 68)
- V) “El mayor sol por un lado
y por el otro la luna nueva
lejos en el recuerdo como aquellos
pechos.”
(Y.S., P.C., p. 225)

16) *Fauna – Flora:*

- I) “¿Qué tienes rui señor... Pareces una
errante guirnalda azul, que canta...”
(A.P. de J.B., p. 200)

b) Jiménez – Seferis (Intervalencias)1) *Elementos de la Naturaleza – Otros elementos de la Naturaleza:*

- I) “... así, hoy, el mar: como una primavera
que abre su flor mayúscula...”
(A.P. de J.B., p. 274)

- II) “Ríos de luna verde parecen los senderos”
(A.P. de J.B., p. 199)
- III) “¡Ah, si el mundo fuera siempre una tarde perfumada yo lo elevaría al cielo en el cáliz de mi alma!”
(A.P. de J.B., p. 125)
- IV) “El agua, férrea, parece un duro campo llano de minas agotadas”
(A.P. de J.B., p. 256)
- V) “El sol, el azul, el oro eran, / como la luna y las estrellas”
(A.P. de J.B., p. 401)
- VI) “La luz inaccesible que llevo dentro arde como una primavera de sueños de colores...”
(A.P. de J.B., p. 185)
- VII) “Los árboles recuerdan a corales que olvidaron el color en algún sitio”.
(Y.S., P.C., p. 41)

2) *Flora – Objetos inanimados:*

- I) “... los agapantos clavados como flechas del destino”
(Y.S., P.C., p. 165)

3) *Fauna – Fauna:*

- I) “Dos sierpes hermosas y lejanas, tentáculos de ausencia”
(Y.S., P.C., p. 49)
- II) “Rruiseñor... Triste avecilla”
(Y.S., P.C., p. 196)
- III) “... igual que aúlla el perro, enjaezado, con gualdrapas de oro, en el

establo, / la mula Margarita.”

(Y.S., P.C., p. 106)

Fauna – Objetos inanimados:

- I) “La casa se ha llenado de grillos:
arritmia de relojes sin tornillos que
suenan renqueantes.”

(Y.S., P.C., p. 166)

Fauna – Elementos de la Naturaleza:

- I) “De pronto, surtidor de un pecho que
se parte, el chorro apasionado rompe
la sombra.”

(A.P. de J.B., p. 326)

- II) “Como un pájaro con el ala quebrada....
va cayendo la tarde....”

(Y.S., P.C., p. 103)

4) *Objetos inanimados – Otros objetos inanimados:*

- I) “Con tu piedra te daré / en tu corona
de piedra”

(A.P. de J.B., p. 360)

- II) “Ved mi tesoro: una tumba cerrada...;”

(A.P. de J.B., p. 206)

- III) “Estas cosas que huelen a mujer! Abanicos
que se dan una noche de abando, pañuelos,
sortijas que han tenido nardos entre su oro”

(A.P. de J.B., p. 222)

- IV) “Los carros recuerdan a barcos / que encallaron y se quedaron solos....”

(Y.S., P.C., p. 41)

- V) “De que modo tan extraño nos miran
de improviso / las cosas, crisoles de los hombres”.
(Y.S., P.C., p. 107)
- VI) “Con los súbitos anillos, / caídos de
improviso, dos abanicos / en el pensamiento”
(Y.S., P.C., p. 43)
- VI) “... de púrpura su túnica (es)”
(Y.S., P.C., p. 203)
- VII) “Como dos dinares de plata oía yo
las herraduras...”
(Y.S., P.C., p. 204)
- VIII) “Era una ciudad antigua: sacaban
a la luz murallas, calles y casas como
músculos minerales de Cíclopes...”
(Y.S., P.C., p. 211)
- VIII) “El papel en blanco rígido espejo
solo devuelve lo que eres”
(Y.S., P.C., p. 229)

7. Metáforas volitivas

El hombre quiere ser otro, en un anhelo de totalidad existencial, en un raptó de romántica rebelión contra lo que le ha sido dado. Los actos de afirmación volitivos se expresan poéticamente mediante metáforas que denominamos *volitivas*. Son metáforas, que simbolizan el deseo del hombre, el *impulso vital* que le lleva a soñarse diferente, a sobrepasar los límites de la realidad humana, a renovarse o superarse por la imaginación o por el sueño: el hombre como ser fantástico, como ser libre, quiere siempre superar su finitud, escapar de su materia, aspirando a una última libertad. También las cosas de su derredor quieren ser otras. La voluntad de aventura¹⁹⁷⁷ en el hombre es la voluntad de transformarse, de metamorfosearse. Ejemplos:

a) *Jiménez*.

1) En *Rimas*: “el alma / quiere perderse en las brisas / y embriagarse con la vaga / tinta inefable que el cielo por los espacios derrama...”

(A.P. de J.B., p. 123)

En el poema “Primavera y sentimiento” se expresa el deseo de transformar para siempre el mundo en “una tarde perfumada”:¹⁹⁷⁸

“¡Ah, si el mundo fuera siempre
una tarde perfumada,
yo lo elevaría al cielo
en el cáliz de mi alma!”

(A.P. de J.B., p. 125)

2) En *Arias tristes* el yo lírico expresa su deseo romántico: quiere vegetalizarse y perderse entre las hojas secas del otoño:¹⁹⁷⁹

“y en el suelo frío y húmedo
me esperan las hojas secas:
¡si mi alma fuera una hoja
y se perdiera entre ellas!”

(A.P. de J.B., p. 132)

En *Baladas de Primavera* y en el poema “Balada triste del pájaro de agua”, se expresa el deseo melancólico del poeta que quiere ver “gotas de plata” en las rosas de su jardín:

“Pájaro de agua,

¹⁹⁷⁷ Véase al respecto: CEREZO GALÁN, P. *La voluntad de aventura*, op. cit., pp. 270 y ss.; JIMÉNEZ, J.R., *Ideología (1897-1957)*, op. cit., p. 753.

¹⁹⁷⁸ Véase: JIMÉNEZ, J.R., *Antología poética*, ed. de J. Blasco, op. cit., p. 125; cfr. también: GUERRERO HORTIGÓN, J., “El mito...”, art. cit., pp. 418 y ss.

¹⁹⁷⁹ Véase el análisis de R. Gullón en su artículo “J.R.J. y los Prerrafaelitas”, en *Peña Labra*, 20 (1981): 8-9.

¿qué cantas, qué cantas?

Desde los rosales
de mi jardín, llama
a esas nubes grises
cargadas de lágrimas...;
quisiera, en las rosas
ver gotas de plata.”

(A.P. de J.B., p. 175)

En la *Soledad sonora* mediante una metáfora volitiva se expresa la idea de una razón poética algunas veces deficiente.¹⁹⁸⁰

“Quería decir un nombre
la música de mi flauta...
No pudo.
La tarde iba
rosando las verdes ramas...”

(A.P. de J.B., p. 196)

En *Sonetos espirituales* se expresa el deseo que “fuese el mundo un castillo hueco y frío...”

(A.P. de J.B., p. 234)

En *El silencio de oro*, el yo lírico quiere ser eterno, leemos:

“Tarde última y serena
corta como una vida
fin de todo lo amado;
¡Yo quiero ser eterno!”

(SAP. de J.B., p. 276)

En *Piedra y cielo* se expresa un último deseo, el deseo del poeta de que su poesía sea “verdad presente”, sin historia”, “como es el cielo por la noche”.¹⁹⁸¹

(SAP. de J.B., p. 381)

b) *Seferis*

En *La cisterna* el poeta expresa el deseo del hombre y de las cosas que les llevan a soñarse diferentes, a sobrepasar los límites de una realidad ya enferma, a renovarse.¹⁹⁸²

¹⁹⁸⁰ En *Ideología*, *op. cit.*, pp. 3452-53, Juan Ramón señala: “Qué difícil para el poeta pasar su memoria y su acción de poeta en su infinito a su acción y memoria de hombre en su circunstancia limitada”; cfr. también: GÓMEZ REDONDO, F., *Juan Ramón Jiménez: teoría de una poética*, *op. cit.*, pp. 65-67.

¹⁹⁸¹ Según observa F. Gómez Redondo (Cfr. *Juan Ramón Jiménez: teoría de una poética*, *op. cit.*, p. 116), *Piedra y cielo* “es un libro en el que se aplica la sabiduría de *Eternidades*: estos sintagmas condicionales y el predominio del subjuntivo muestran a Juan Ramón en el principio de un camino que sólo terminará en Dios deseado y deseante (1949), tras treinta años de incierto peregrinaje”.

“Vuelva todo otra vez como al principio
a los dedos, a los ojos, a los labios:
abandonemos el mal inveterado:
camisa que mudan las serpientes,
amarilla en el verdor de los tréboles”.

(Y.S., P.C., p. 57)

En el poema “Viento del Sur”, los pensamientos humanos son “como las acículas de pino del aguacero de ayer / se agolpan a la puerta de casa y en vano / se obstinan en alzar una torre que se hunde”.

(Y.S., P.C., p. 68)

En el poema “Sobre un verso extranjero”, el gran Odiseo –el héroe del poema¹⁹⁸³ “parece querer arrojar de nosotros mismo al Cíclope sobrehumano que mira por un único ojo, a las Sirenas que te imponen el olvido...”

(Y.S., P.C., p. 91)

En la misma colección leemos un poemario construido mediante una metáfora volitiva:

“A este cuerpo que esperaba florecer
como el esqueje
y dar fruto y tornarse flauta con los fríos
lo hundió la fantasía en un enjambre zumbón
para que pase y lo atormente la música del tiempo.

(Y.S., P.C., p. 97)

En el poema “Jueves”, el poeta dice que quiere vegetalizarse:

“Sin embargo, me angustio
todavía porque tampoco yo he sido
-como hubiera deseado- como la yerba
que oí crecer una noche junto a un pino”

(Y.S., P.C., p. 123)

En el poema “Sábado” el yo lírico después de un cuestionamiento que gira en torno a la esencia del ser humano y del amor, expresa su deseo: quiere ser otro, en un anhelo de totalidad existencial, en un acto de afirmación volitiva, en un rapto de romántica rebelión contra lo que le ha sido dado hasta ahora:

“-Un momento ¿quién voy a ser? ¿a
quién voy a matar?”

¹⁹⁸² Véase el análisis del poema que hace Y. Karandonis en su estudio *O piitís Yorgos Seferis, op. cit.*, pp. 106-109.

¹⁹⁸³ Véase: KOHLER, D., *L'aviron d'Ulysse. L'itinéraire poétique de Georges Seferis, op. cit.*, pp. 17-35, 50-64 y ss.

Y esta gente que está mirándome
 ¿cómo se va a creer que me protege la
 justicia?
 ¿cómo va a creérselo?
 ¡Oh si pudiéramos amar
 al menos como las abejas,
 no como las palomas,
 al menos como las caracolas,
 no como las sirenas
 al menos como hormigas,
 no como plátanos...
 Pero no los ves ¡están todos ciegos!
 Duermen los ciegos..."

(Y.S., P.C., p. 125)

8. *Sensibilidad plástica, cromatismo y metáforas cromáticas.*

La extraordinaria sensibilidad plástica de J.R. Jiménez y de Y. Seferis se vertió desbordadamente en sus poesías, dotando a éstas de peculiarísimas cualidades cromáticas. Para Juan Ramón y para Seferis –desde sus primeros intentos de expresarse poéticamente- lo interno y lo externo se tiñen de colores reales y simbólicos.¹⁹⁸⁴ Recuérdese que dentro del ámbito literario del simbolismo francés y del modernismo, el color:

- 1) Se usa para precisar las realidades feas y hermosas que transcurren en el tiempo.
- 2) Se emplea con valor simbólico.
- 3) Se utiliza con una significación psicológica.

Desde la publicación de sus primeros libros poéticos, el tema del color llena los versos juanramonianos y seferianos.¹⁹⁸⁵ Veamos algunos ejemplos:

a) *Jiménez*

En “Blanco y violeta”, poemas de *Primeras poesías* (1898-1902), el color se usa para precisar las realidades dolorosas que transcurren en el tiempo:

Entre lirios blancos
 y cárdenos lirios
distraía mi alma
su dolor sombrío
como un lirio blanco
o un morado lirio.
 La tarde moría

¹⁹⁸⁴ Véase al respecto: GULLÓN, A. “Escribiendo con colores”, en *Juan Ramón Jiménez, op. cit.*, pp. 288-291; VERDEVOYE, P., “Coloripoesía de Juan Ramón Jiménez”, *La Torre*, 19-20 (1957):245-252; VAYENAS, N., *O piitis ke o joreutis, op. cit.*, pp. 16-19 y ss.

¹⁹⁸⁵ Cfr. VERDEVOYE, P. *Op. cit.*, pags. 245 y ss; VAYENAS, N., *Op. cit.*, pp. 71, 256-257, 283-284.

en idealismo
violetas y blancos
lo mismo que lirios.

(N.A.P., p.13)

El Blanco (color de la serie xántica o caliente) abunda en la poesía juanramoniana; el poeta lo administra en forma sustantiva o reforzado por un adjetivo. Lo aplica a la Naturaleza, a la mujer, a las cosas andaluzas de Moguer, etc. *El amarillo* (rubio-dorado-blondo-ocre) abunda también en la poesía juanramoniana, es dado por dos adjetivos o realidades que esencialmente lo poseen –hojas secas del otoño, otoño, sol, piel de mujer y trigo, verano– estableciendo las afinidades y las diferencias que le separan del simbolismo francés y de Mallarmé al contemplar la misma realidad. Con el amarillo y sus variantes Juan Ramón ha pintado a la mujer y ha dado color a las cosas humanas:¹⁹⁸⁶

En *Poemas mágicos y dolientes* (1909) y en el poema “primavera amarilla”, todo se tiñe del color orificador del campo, hasta las manos de Dios:

“¡Abril, galán venía, todo
lleno de flores amarillas....
amarillo el arroyo,
amarilla la senda, la colina
el cementerio de los niños,
el huerto aquel donde el amor vivía!

El sol ungía el mundo amarillo
con sus luces caídas;
¡Oh por los lirios áureos
el agua, clara, tibia!,
¡Las amarillas mariposas
sobre las rosas amarillas!

Guirnaldas amarillas escalaban
los árboles: el día era
una gracia perfumada de oro
en un dorado despertar de vida...
Entre los huesos de los muertos
abría Dios sus manos amarillas.

(A.P. de J.B., p. 201-202)

Como señala J. Blasco “el gusto por la creación de estampas monocromas –con una fuerte carga simbólica proyectada sobre el color– es muy del gusto del Juan Ramón de este momento.”¹⁹⁸⁷

En *Jardines lejanos* aparece el amarillo en los siguientes versos:

¹⁹⁸⁶ Véase al respecto: MILLÁN CHIVITE, F., *Paleta cromática y simbolismo*, op. cit., pp. 8-25 y ss; NAVARRO BERNEDO, M.J., *El paisaje y su interpretación...*, op. cit., pp. 16-33 y ss.; REY DA ROSA, E., *La mujer símbolo y realidad en la poesía de Juan Ramón Jiménez*, op. cit., pp. 412-418.

¹⁹⁸⁷ Véase: JIMÉNEZ, J.R., *Antología poética*, ed. de J. Blasco, op. cit., pp. 139, 203; CRESPO, A., *Juan Ramón Jiménez y la pintura*, op. cit., pp. 170-174.

“una vez que va haciendo
llorar por nadie por alguien
está triste y *dorada*
suntuosidad de los parques”.

(A.P. de J.B., p. 140)

“pero hay lumbres amarillas que son oro”

(A.P. de J.B., p. 141)

El poema “Las hojas secas” explica el simbolismo del color amarillo “el color más persistente y reiterado por la paleta del moguereno en los libros de este momento”.

“...El ocaso es de oro, de oro el Fondo
del corazón, de oro la fantasía,
verdeoro es el agua donde sueñan
las hojas secas, negras y amarillas...”

(A.P. de J.B., p. 203)

Con el verde el poeta de Moguer colorea los paisajes, el mar, el agua, los jardines, la tormenta, etc.

En los siguientes versos se entremezclan el mar y los colores en un mismo cuadro marino:

“A las dos de la tarde: un movible y lúcido
brocado verde-plata.
A las seis y media los valles de espumas blancas
se llenan de rosas.
A las siete y cuarto: agua alta y verde. Antecielo
de nubarrones azul cobalto. Cielo gris. Trascielo
de oro.”

(L. de P., p. 434)

Lo novedoso, “dentro del continuado cromatismo poético juanramoniano, va a ser su aplicación al tema último de lo divino”. “De Dios puede hablarse asociando a la fama cromática de los colores”. A Juan Ramón “le sucede en su meditación sobre dios, algo parecido a lo que le pasaba a la niña” que le refería al poeta “otro día de *gran tormenta verde* por las altas nubes, con sol bajo... que estaba viendo a Dios paseando por el arco iris”.

En el arco iris de los colores bellos, el poeta moguereno “descubre destellos de su dios –luz, de resplandores deslumbrantes e inefables–”.

Ya hemos visto un dios amarillo que “entre los huesos de los muertos... abría sus manos amarillas”.¹⁹⁸⁸

¹⁹⁸⁸ Véase: SAZ-OROZCO, C. DEL, *Un estudio sobre los colores en la poesía de Juan Ramón Jiménez*, op. cit., pp. 40 y ss; ZARDOYA, C., “El dios deseado y deseante”, art. cit., pp. 7-31; GULLON, R., “El dios poético de Juan Ramón Jiménez”, art. cit., pp. 343-350.

El azul es un color de la serie ciánica o fría. En *Ninfeas* los ojos del poeta contemplan “la azul lejanía...”

(A.P. de J.B., p. 107)

En “Primavera y sentimiento” el poeta dice:

“Estos crepúsculos tibios
son tan azules que el alma
quiere perderse en las brisas
y embriagarse con la vaga
tinta inefable que el cielo
por los espacios derrama...”

(A.P. de J.B., p. 123)

En “Arias otoñales” los colores y el otoño se asocian, y predomina el azul:

“Mañana alegre de otoño:
cielo azul y sobre el cielo
azul las hojas de oro
de los jardines enfermos

(A.P. de J.B., p. 129)

En “Poemas agrestes” (1910-1911) se diviniza el cielo¹⁹⁸⁹; leemos:

“El celeste divino se torna azul sonoro.
Vuelan, entre palomas, cohetes y metales
Los niños llevan lleno el corazón de oro.

(S.A.P. de J.B., p. 187)

Dios comienza a desvelarse en el cielo azul: “Salgo al huerto y doy gracias al Dios del día azul”, nos dice el poeta en *Platero y yo*.

Esta expresión poética recuerda la siguiente:

“Dios está azul. La flauta y el tambor
anuncian ya la cruz de primavera”.

(P.L. de P., p 739)

referida “ a un cielo externo y sólo metafóricamente divinizado”.

El Dios azul es una metáfora; es una divinidad lejana para el poeta moguereno.¹⁹⁹⁰

¹⁹⁸⁹ GUEREÑA, J.L. “Juan Ramón Jiménez en poética y divinizaciones”, *art. cit.*, pp. 591-609.

¹⁹⁹⁰ Véase al respecto: GOROSTIDI, J. DE, “Color y paisaje de Juan Ramón Jiménez”, *Montemayor*, Moguer, sept. 1971, pp. 15-18; CAPECCHI, L., “El color como acto creativo en la poesía de Juan Ramón Jiménez”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 376-378 (1981):226-231.

En *Poemas impersonales*¹⁹⁹¹ encontramos una metáfora preciosa: el “Sueño [es un] pájaro eterno de todos los colores” que “atado al corazón, igual que un jerifalte” “al puño”; ensaya “vuelos por las celestes flores, cuando, en la noche, Dios ahonda su *azul esmalte*”.

(N.A.P., p. 132)

En *El otro Costado* (1936-1942), Dios y firmamento azul “se fusionan íntimamente y la antigua lejanía del dios azul se torna en proximidad serena al poeta y a las cosas”:¹⁹⁹²

¡Este azul de aquel azul
alma más bella que el ámbito!
El dios azul nos azula
aquí las cosas de abajo

(T.A.P., p. 886)

Algunas veces el yo lírico se siente azul. En el siguiente fragmento, por una sinestesia cromática el yo lírico afirma que se había sentido también azul como su dios:

“¡Qué gusto poderlo decir sin que
a nadie le extrañe, aunque le fastidie!
Azul, sí.... [...] Ya yo ... me había
sentido azul muchas veces lo había
dicho y escrito: *Dios está azul....*
Porque no se trata de decir cosas
chocantes, como puede creer cualquier
poeta del Ateneo de Madrid o del
Club de Autores de New York,
sino de decir la verdad sencillamente,
la mayor verdad y del mundo más
claro posible y más directo. Sí
¡Qué gusto! “Me siento azul”
“¡Qué azul estás!”. “Tengo los
azules en el cuerpo”...
.... como yo me dejo, hoy, azul, estar
y nombrarme azul en esta New York
verde, con agua y flores de mayo”.

(L. de P., pp. 384-385)

En *La estación total* el poeta habla de un “azul relativo”, terrenal y cambiante que se contrapone al azul absoluto de lo divino:

Y todo queda ante mi vista chico,
Cerrado muro de azul yerto
¡el azul relativo, el pobre
azul [terrenal y cambiante],
plano, lo mismo, como ayer, como

¹⁹⁹¹ Según observa F. Gómez Redondo (cfr. *Juan Ramón Jiménez: teoría de una poética, op. cit.*, p. 76). *Poemas impersonales* (de 1911) “constituye un soliloquio en el que Juan Ramón razona consigo mismo los principios de su discurso poético, demostrando ese universo literario.

¹⁹⁹² Véase: SAZ-OROZCO, C. DEL, *Dios en Juan Ramón, op. cit.*, pp. 205-212 y ss.

antes!

(L. de P., p. 1151)

Según Santos-Escudero en *Platero y yo*, aparece un “dios metafórico del cielo alto” que “desciende hacia el hombre” con las nubes de un día lluvioso del invierno:

“Dios está en su palacio de cristal. Quiero decir que llueve, Platero”¹⁹⁹³

El dios está presente en todo: en las gotas de rocío, prendidas de las flores últimas y cargadas de diamantes húmedos. En el siguiente verso “el trabajo” de la metáfora tiene algo de lo divino:

“En cada diamante un cielo, un palacio de cristal, un dios.”¹⁹⁹⁴

(*Platero y yo*, “El invierno”, p. 103)

En Rubén Darío y en Jiménez el cromatismo del mundo de la vida es una llamada simbólica de la belleza en un dios azul, amarillo o diamantino. Sin embargo “el descubrimiento de los colores interiores del alma” va a ir irguiendo al poeta moguereno hasta el descubrimiento de un dios metafórico “de coloreadas iluminaciones espirituales e íntimas”.²⁸³

En *Belleza* este dios metafórico es un “dios de colores en la noche”:

¡Oh dios de colores en la noche:
auroras –*dalias de oro con rocío*–
del túnel de los sueños;
cenites –techo mágicos en llamas–
de la cueva del sueño;
-faisanes contra el ocaso grana-
ponientes de la cárcel del ensueño;
-... belleza, involuntaria y tarda, siempre
para el desprevenido,
para el desconcertado; vida única!

(L. de P., *Belleza*, p. 994)

En *Páginas escogidas* encontramos la siguiente comparación:

¹⁹⁹³ Véase: SANTOS-ESCUADERO, C., *Símbolos y dios en el último Juan Ramón Jiménez*, op. cit., p. 188; MILLAZO, E., *Il mondo di “Platero”, di Juan Ramón Jiménez*, Roma: Angelo Signorelli Editore, 1967, pp. 124-129.

¹⁹⁹⁴ Véase JIMÉNEZ, J.R., *Platero y yo*, op. cit., p. 103; SANTOS-ESCUADERO, C., *Op. cit.*, pp. 188-189. Entre los trabajos publicados que estudian el tema de los colores en Juan Ramón, pueden verse: NEDDERMANN, E., *Die symbolistischen Stilelemente im Werke von Juan Ramón Jiménez*, op. cit., pp. 80-102; GIL GAVIOTTO, F., “El sentido del color en Juan Ramón”, *Adarve*, IV, num 266 (1957): 1; PREDMORE, M.P., *La obra en prosa de Juan Ramón Jiménez*, op. cit., pp. 256-258; SAMBRANO URDANETA, O., “Influencia de los colores en la poesía de Juan Ramón Jiménez”, *Cultura Universitaria*, num 13 (1949): 15-20.

“Mi alma es como un delicadísimo calidoscopio: el menor cristalito que cae -¡qué azul en los carmines, qué amarillo en los blancos!- varía del todo la rosa de su fondo”.¹⁹⁹⁵

(P.E., *Prosa*, p. 102)

En el “Fragmento tercer” de *Espacio*, observamos que el poeta sigue utilizando la técnica de mezclar los colores (interiores y exteriores):

“Espumas vuelan, choque de ola y viento, en mil primaverales verdes blancos, que son festones de mi propio ámbito interior.”

(A.P. de J.B., p. 383)

En *Dios deseado y deseante* el Dios es “agua” “aire” y “alto fuego”, es decir una síntesis de lo externo y lo interno, de lo terreno y lo celeste que se funden “en uno” (en el dios deseado y deseante):

Aquí te formas tú con movimiento permanente de luces y colores [...]

Estás en elemento triple incorporable
agua, aire, alto fuego
con la tierra segura en todo el horizonte.

(DDD., 3, pp. 55 y 56)

En el poema “Conciencia plena” se subraya la presencia del Dios en los colores “eternos y marinos”; la voz de Dios es la voz del viento:

En este mar tercero,
casi oigo tu voz: tu voz del viento
ocupante total del movimiento,
de los colores, de las luces
eternos y marinos”

(DDD., 7: “Conciencia plena”, p. 68)

Mediante una serie de metáforas positivas en el cielo zafiro, el dios juanramoniano se tornará en “conciencia hoy de vasto azul”, “conciencia deseante y deseada”, “dios hoy azul, azul, azul y más azul”, igual que el dios de su “Moguer azul, un día”.¹⁹⁹⁶

(DDD., 10: “Conciencia hoy azul”, p. 75)

¹⁹⁹⁵ Véase: JIMÉNEZ, J.R., Páginas escogidas, *Prosa*, op. cit., p. 102.

¹⁹⁹⁶ Véase: JIMÉNEZ, J.R., *Dios deseado y deseante*, op. cit., p. 75. Sánchez Barbudo sugiere en sus notas al poema que “esos colores varios que menciona en los versos 14 y 15 son probablemente los de su cuerpo, los de su cara, correspondientes a los diversos estados de ánimo, siempre en busca de dios”.

El dios juanramoniano es *la metáfora universal*, una quinta esencia de colores y síntesis de diferentes tonalidades y matices bellos. La metáfora en los siguientes versos es la expresión de la idea de que todo puede transmutarse:

En “coloración completa” del dios juanramoniano:

El sol, el azul, el oro eran
Como la luna y las estrellas,
Tu chispear y tu coloración completa

(DDD., 25: “Tal como estabas”, pp. 112-113)

Los colores descubren al poeta, como símbolos, el paso resplandeciente de su dios. La “presencia serena” del dios juanramoniano es “como un abril de agua “, “esencia tesorera” “con todas las edades de colores, de músicas, de voces...”¹⁹⁹⁷

(DDD. 26, 31, pp. 115, 142)

En los siguientes versos la metáfora trabaja y nos revela la presencia de lo divino simbolizada con los matices de la aurora y del ocaso, con el colorido cambiante del paisaje:

Y en este pozo estabas antes tu...
.... con la aurora,
en un llegar carmín de vida renovada;
con el poniente, en un huir de oro de gloria.

(DDD. 29, “Soy animal del fondo”, pp. 125-126)

Junto con el gris, el negro es uno de los colores más abundantes en la poesía juanramoniana. Hay muchas tonalidades oscuras, si no negras, en todo el corpus de la poesía juanramoniana; el tema de la melancolía lo exige. El negro algunas veces presta indefinida coloración ambigua a los paisajes. Otras veces es el color con el que el poeta alude al mundo del sueño.

El negro aparece en *Ninfeas* en la imagen del lago del poema “Titánica”:

Un lago guarda el hombre
el lago turbulento del Dolor...
si angustias y recuerdos conmueven sus entrañas.
Si *el negro sufrimiento*,
cual nube tormentosa de un cielo oscuro y frío
con gotas ardorosas sus olas agiganta.

(A.P. de J.B., p. 109)

En *Almas de violeta*, las penas del poeta (el signo de aristocrática distinción, de inteligencia y de sensibilidad)¹⁹⁹⁸; leemos:

¹⁹⁹⁷ Véase: SANTOS –ESCUADERO, C., *Símbolos y dios en el último Juan Ramón Jiménez*, op. cit., p. 195.

¹⁹⁹⁸ Véase al respecto: GIRADOT, G., *El modernismo*, op. cit., p. 70. “La paradoja de gozar en la tristeza” a que se refieren Juan Ramón –y Yorgos Seferis en sus primeros versos- tiene relación con la estética del romanticismo del siglo XIX. “Sorrow is knowledge: the who know the most / must mourn the deepest o’er the fatal truth. /

¡Penas mías, yo os bendigo!
 ¡yo os bendigo, penas mías!
 ¡negras tablas salvadoras
 salvadoras de mi vida!
 (metáfora apositiva)

(A.P. de J.B., p. 113)

En el poema “Recuerdos sentimentales” los “vagos ojos” de la novia del poeta brillaban “como dos negros luceros”.

En *Elegías* el negro se usa en la metáfora del Dolor: “¡Dolor, estás en mí y estoy en ti, como algo / frío y mustio, como un jardín negro de invierno....;”

(A.P. de J.B., p. 183)

El “enlutado mundo” de este poema, observa J. Blasco, “es una figura ya vieja en nuestro poeta. Imagen de un *yo* que ha sido marcado con el “fatídico *beso negro* del dolor”, actúa aquí como emblema del choque entre las pulsiones de *vida* y *muerte* que animan en el poeta”¹⁹⁹⁹.

En el poema “Estampa de invierno”, la tarde “cae” y después “entra la noche como un entierro;” todo esta “enlutado y triste... sin estrella, blanca y negra, como el día negro y blanco”

(A.P. de J.B., p. 210)

En *Diario de un poeta recién casado*, el lector leyendo el poema “Sueño en el tren” encuentra dos metáforas preciosas: “La noche era un largo y firme muelle negro. El mar el sueño y llevaba a la vida eterna”.

(A.P. de J.B., p. 213)

En el poema “La negra y la rosa”, el negro es el color con el que el poeta alude al mundo del sueño; leemos:

“La negra va dormida, con una rosa
 blanca en la mano –La rosa y el
 sueño aparta, una superposición mágica,
 todo el triste atavío de la muchacha:
 las medias rosas caladas, la blusa verde y
 transparente, el sombrero de paja de oro
 con amapolas moradas- Indefensa con el
 sueño, se sonríe, la rosa blanca en la
 mano negra”

(A.P. de J.B., p. 265)

The tree of knowledge is not that of life” había dicho Lord Byron, y los modernistas españoles y griegos convirtieron los versos del poeta inglés en lema de su vida intelectual.

¹⁹⁹⁹ Véase: JIMÉNEZ, J.R., *Libros de Prosa, op. cit.*, p. 210, y *Antología poética*, ed. de J. Blasco, *op. cit.*, p. 183. El negro en *Diario*, p. 327, aparece como “negro rechinante, sucio y cálido” y en *Belleza*, p. 1034, como “negro dulzor”.

En *Poesía* encontramos una metáfora apositiva, la siguiente:

“Se va la noche, *negro toro*
-plena carne de luto, de espanto y
de misterio-,”

(A.P. de J.B., p. 313)

En resumidas cuentas, el poeta de Moguer cree que el arte poético es sobre todo una hipótesis del trabajo gustoso; el arte de la sencillez (sencillez entendida aquí como norma ético-estética) es el arte de la armonía de los colores; de verdad:

“Con un azul, un blanco, un verde
-justos-
se hace -¿no ves?- la primavera”
es decir la poesía.²⁰⁰⁰

b) *Seferis*

La sensibilidad plástica de Y. Seferis y las calidades cromáticas de sus versos se perciben desde muy pronto. En *Estrofa* leemos:

“*Instante*, venido de una mano
que tanto había amado,
me diste precioso alcance al oscurecer
como una paloma negra”.

(Y.S., P.C., p. 37)

(uso de un color usual –el negro- para lograr efectos patéticos; el color aquí funciona como símbolo: “paloma negra”)

En los dos primeros versos del poema “Negación” tenemos un ejemplo típico del colorismo popular, usual también en las poesías de K. Palamas, de K. Varnalis y de O. Elytis.²⁰⁰¹

“En la playa escondida
y *blanca* como una paloma
tuvimos sed un mediodía
pero el agua era salada”.

(Y.S., P.C., p. 39)

²⁰⁰⁰ Se trata de una armonía sintetizada de colores “de deslumbramiento interior” de colores que provienen de Dios y son divinos. En *Espacio* leemos: “¿Como pasa este ritmo, este ritmo, río mío, fuga de faisán de sangre ardiendo por mis ojos, naranjas voladoras de dos pechos en uno, y qué azules, qué verdes y que oros diluidos en rojo, a que compases infinitos!”. El mundo bello y coloreado “se funde en el interno crisol de los sentidos y de la fantasía del poeta en un cromatismo deslumbrante, pero que todavía no es divino”; cfr. al respecto: SANTOS-ESCUADERO, C., *Simbolos y dios...*, op. cit., p. 200.

²⁰⁰¹ Véase al respecto el estudio de D. Maronitis, *Orit u lyrismú ston Od. Elytis*, Atenas: Kedros, 1980, pp. 10 y ss.

En el poema “Fog”, una materia concreta presta su color a lo circundante mediante un sustantivo:

Los árboles recuerdan a corales
que olvidaron el color en algún sitio.”

(Y.S., P.C., p. 41)

En el poema “Estaba de una jornada” mediante un claroscuro simbólico se expresa una situación psicológica de la existencia humana:

“Como mancha de tinta
en un pañuelo se extiende
la tristeza”

(Y.S., P.C., p. 43)

En los poemas “Comentarios” y “Cohete” el color es dado por un adjetivo concreto:

I) “los *negros* eslabones de tus ojos
y el sutil espanto de la noche...”

(Y.S. P.C., p. 44)

II) “No es ni el mar
ni tampoco el mundo
esta luz *azul*
entre nuestros dedos”

(Y.S., P.C., p. 44)

En el mismo poema el color es dado por un adjetivo concreto y también por un sustantivo:

“había una corza
amarilla como azufre
y había una torre
de oro puro”

(Y.S., P.C., p. 44)

En el poema “Rima” la fruta (“uva negra”) suministra la metáfora de color:

“Cuerpo, uva negra de sol ardiente
cuerpo, bajel de mi riqueza, ¿adonde
vas?”

(Y.S., P.C., p. 45)

En los siguientes versos de “La Cisterna”, el color es dado por un sustantivo concreto:

“se encienden rostros, brillan por un instante
y se apagan en una oscuridad de ébano”.

(Y.S., P.C., p. 55)

Otras veces el color funciona como símbolo de una situación humana negativa (decadencia-enfermedad):

“abandonemos el mal inveterado:
camisa que mudan las serpientes
amarilla en el verdor de los tréboles”.

(Y.S., P.C., p. 57)

En los siguientes versos de “La Cisterna”²⁰⁰² el color del objeto evocado se transfiere sinestésicamente a un elemento de la Naturaleza:

“¡Perecemos! ¡Mueren nuestros dioses!...
Bien lo saben los mármoles que miran
como una aurora blanca cubre la víctima;”

(Y.S., P.C., p. 59)

En otros casos el color acentúa el pesimismo del yo lírico subrayando una situación sociopolítica negativa:

“Nuestra tierra es cerrada. La cierran
dos Simplégades *negras*.”

(Y.S., P.C., p. 70)

En los siguientes versos de “Leyenda”²⁰⁰³ se nota el uso del claroscuro simbólico:

“en la noche inextinguible tu sangre
extendió sus alas blancas
sobre las rocas negras...”

(Y.S., P.C., p. 71)

En el poema “Hidra”, lo moral y lo psicológico generan el color; se usa también aquí el claroscuro simbólico en la siguiente metáfora del mar: “El mar, tan amargo una vez para tu alma, alzaba los barcos multicolores y relampagueantes, los mecía y bandeaba, todo era azul-negro con alas blancas”.

(Y.S., P.C., p. 72)

²⁰⁰² El plano simbólico del poema nos conduce a los principios de la *poesía* pura de P. Valery. 2. D. Frankópulos (cfr. “*La cisterna: límite y demarcación*”, en *Ya ton Seferi, op. cit.*, pp. 204-214) afirma que “tres son los temas básicos que se describen en la *Cisterna*: el camino de los hombres, por la sombra, hacia un amanecer que no llega; la amargura originada por el descubrimiento de la vanidad de cuanto nos rodea; y finalmente la nostalgia por el pasado”.

²⁰⁰³ Véase: VAYENAS, N., *O piitís ke o joreutis, op. cit.*, pp. 147 y ss.

Lo moral y lo psicológico generan también el color que es dado por un sustantivo concreto con el uso del claroscuro simbólico.²⁹³

“Compadece al compañero
que compartió con nosotros
sudor y privaciones
y que se hundió en el sol,
cuervo más allá de los
mármoles,
sin la esperanza de ser
correspondido”

(Y.S., P.C., p. 73)

En el poema “Y su nombre Orestes”, una materia concreta (la sangre) presta su color a lo circundante mediante un adjetivo.²⁰⁰⁴

“¡En la Curva, en la Curva, otra vez en la Curva!
¡Cuántas vueltas, cuántos giros sangrientos...”

Los colores en la poesía seferiana algunas veces se vivifican y personifican, Un pino (verde) es el “único compañero” del poeta en una época de decadencia y de esperanzas perdidas, en una época de “naufragios ilusionados”:

“Ahora me siento naufragar
en la piedra.
Un pino bajo en la tierra roja
Es mi único compañero”.

(Y.S., P.C., p. 75)

En una metáfora apositiva el color se implica por un sustantivo concreto:

“como esas muchachas, girasoles
que entornan su corola por semejarse a lirios”

(Y.S., P.C., p. 88)

Preciosa es la siguiente metáfora en que lo moral y lo psicológico generan el color (dado por un sustantivo concreto):

“Nuestro destino, plomo derretido,
no puede cambiar, a nada puede
llegar”.

(Y.S., P.C., p. 107)

²⁰⁰⁴ Véase: KARAGIANNIS, S., *O siménon logos ...*, op. cit., pp. 112-129; MORENO JURADO, J.A., *Yorgos Seferis*, op. cit., p. 77.

En el poema “Hombre” el color funcionando como símbolo es la expresión de la *vital desorientación* del *Geistingen Nichts* (nada espiritual) del hombre moderno, que vive en una época de crisis moral:

“Nos decían: cuando estéis sometidos venceréis.
Fuimos sometidos y encontramos la ceniza.
Nos decían: cuando améis venceréis.
Amamos y encontramos la ceniza.
Nos decían: cuando renunciéis a vuestra vida venceréis
Renunciamos a nuestra vida y encontramos la ceniza...”

(Y.S., P.C., p. 115)

Otras veces el color representa una estación:

“Queda aún el destello amarillo el
verano”

(Y.S., P.C., p. 128)

Así como en la poesía de Juan Ramón encontramos metáforas y comparaciones donde se usan los colores de las frutas y de la naturaleza:

“Tenían tus manos el color de la manzana madura”

(Y.S., P.C., p. 131)

Encontramos también poemarios casi por completo cromáticos:

“Los tizones en la niebla
eran rosas enraizadas en tu corazón
la ceniza velaba tu rostro
cada mañana.
Desbrozando sombras de cipreses
Te marchaste el otro verano”

(Y.S., P.C., p. 133)

En el poema “Solidaridad” Europa y Grecia para el refugiante –el naufragado- se vuelven más, y más distantes, es decir, se transforman en *tierras baldías*, en lugares deshumanizados;²⁰⁰⁵ El Gris con el negro es uno de los colores más abundantes en la poesía seferiana:

“Ya, ha perdido este mundo su color
como las algas del año anterior en la playa,
secas, grises y a merced del viento.”

(Y.S., P.C., p. 146)

²⁰⁰⁵ Véase al respecto: SEFERIS, Y., *Poesía completa, op. cit.*, pp. 316-317; ANTONIU, J., *O kosmos tis gorgonas, op. cit.*, pp. 165-172 y ss., AVYERIS, M., “I piisi tu Seferi”, *art. cit.*, pp. 35 y ss.

A veces, Seferis acierta a emplear el Gris –como T.S. Eliot- con un valor simbólico.²⁰⁰⁶ El poeta se esfuerza en “pintar” su época (una época de crisis o de plena “desorientación vital” del hombre europeo), y por eso usa ciertas tintas básicas que le bastan para destacar aquello que merece ser subrayado. La variación cromática –como ya hemos señalado- y sobre el uso del claroscuro le sirven para su propósito:

“El día estaba cubierto. Nadie tomaba decisiones.
Soplaba un viento suave: “No es
tramontana, es siroco” dijo alguien.
Unos cipreses delgados, clavados en la pendiente
y el *mar gris con marismas luminosas*, más allá”.

(Y.S., P.C., p. 147)

En el poema “Primavera d.C.” los claros colores simbolizan la juventud y el espíritu de la resistencia, en los días de la invasión del ejército nazi en la República Checa.²⁰⁰⁷ El blanco, sin embargo, es el color de la muerte y de la obediencia: “Al volver la primavera / se vistió de claros colores / y con paso decidido / al volver la primavera / al volver el verano / sonreía. / En los brotes tiernos / un pecho desnudo hasta las venas / más allá de la noche árida / *más allá de los viejos cenicientos* / discutiendo a media voz / que sería mejor: entregar las llaves o echar una soga / y colgarse del nudo / ... Con los nuevos brotes / los viejos se equivocaron / y lo entregaron todo...”

(Y.S., P.C., p. 149)

Con el rojo –color de la serie xántica o caliente- se simboliza y se expresa la intensidad emotiva o voltaje interior, como se nota en los siguientes versos del poema “Relato” que se refiere al hombre moderno, al hombre desorientado y en plena crisis moral y psicológica:

“Este hombre va llorando
nadie sabe decir por qué
.....
Tiene unos ojos como dos amapolas,
como amapolas de primavera recién cortadas
y dos pequeños manantiales
en las comisuras de sus ojos”

(Y.S., P.C., p. 150)

Ya hemos dicho que hay muchas tonalidades oscuras, y negras en la poesía seferiana; los colores lumínicos son abundantes, y el negro presta definidas e indefinidas coloraciones ambiguas al paisaje interior del yo lírico que padece por una situación de crisis intelectual:

²⁰⁰⁶ Véase al respecto: VITTI, M., “Epifaneia” ke Nekomanteia”: vathíteres liturgies tis mitologias stin piisi”, *To Dentro*, 17 (1980): 341-347.

²⁰⁰⁷ Véase al respecto el análisis de Henry Giffrod, “George Seferis during the War”, *art. cit.*, pp. 175-186; GEORGIADIS ARNAKIS, G., “The tragedy on Man in the poetry of George Seferis”, *art. cit.*, pp. 55-56; cfr. también: KERMODE, F., *Historia y valor: ensayos sobre literatura y sociedad*, Barcelona: Ed. Península, 1990, p. 61: “...la literatura de los treinta nos ofrece algo que no estamos seguros de poder manejar: una literatura de la conciencia que lo es también del miedo”.

“Abre los ojos y despliega
 entero el negro velamen y ténsalo
 abre bien los ojos fija tu mirada,
 clavada clavada, ahora sabes
 que la vela negra no se despliega
 en el sueño ni en el agua
 ni cuando caen los párpados rugosos
 y se hunden al sesgo como caracolas;
 ahora sabes que el negro parche del tambor
 cubre por entero tu horizonte
 cuando abres tus ojos descansando, así”²⁰⁰⁸

(Y.S., P.C., p. 151)

En el poema “Les anges sont blancs” dedicado a Henry Miller se usa el color blanco como símbolo del sueño y de la muerte: “Sin embargo, todo era blanco porque blanco es el gran sueño y la gran muerte”.

(Y.S., P.C., p. 153)

Aquí encontramos una comparación en la que el color es indicación geográfica e histórica; la invasión de Hitler en Polonia está representada del siguiente modo: “Y pasaron días desde el primer momento en que los saludó asomando la cabeza y apoyándola en la mesita mientras *la faz de Polonia mudaba de forma como la tinta que el secante absorbe.*”²⁰⁰⁹

(Y.S., P.C., p. 152)

En el poema “Kerk Str. Oost, Pretoria, Trasvaal” observamos que se usa una baraja de colores, en la que éstos actúan con una *significación irónica*:

“El repiqueteo y danza de los jacarandies
 echaban a sus pies una *nieva violácea*.
 Indiferente todo lo demás y *esta*
Venusberg burocrática con dobles
 torres y dobles relojes dorados:
 profundamente aletargada *como un hipopótamo*
en el azul de las aguas
 Los autos circulaban veloces enseñando
 sus relucientes lomos de delfín.
 Al final de la calle nos aguardaba
 paseándose majestuoso dentro de su jaula
el faisán plateado de la China,
 el *Euplocamus Nychtemerus* propiamente dicho”

(Y.S., P.C., p. 164)

Con el color amarillo y sus variantes, Y. Seferis –como ya hemos señalado- ha pintado a la mujer y ha dado color a una gran variedad de cosas. En el poema “Estratis el marinero

²⁰⁰⁸ Sobre el tema del pesimismo en la poesía griega contemporánea véase: AVYERIS, M., *kritiká-arsthistiká, Atenas: Syujroni Epofí*, 1980, pp. 29-49. Cfr. también: DALLAS, Y., “Mia észisi pera ago ton kavafi”, *art. cit.*, pp. 292-303.

²⁰⁰⁹ Cfr. CAPRI-KARKA, C., *War in the poetry of George Seferis, op. cit.*, pp. 19-26, 114-132 y 209-217.

entre los agapantos”, el yo lírico se despierta “como el pez dorado nadando en los intervalos del relámpago”.

(Y.S., P.C., p. 165)

En el poema “Última etapa” el poeta habla de islas que tienen un color extraño, “islas color Mater Dolorosa”; he aquí una metáfora apositiva inusual.

De los colores de la serie ciánica o fría, el Azul abunda en sus versos, en el poema “El voluptuoso Elpenor” hay un diálogo precioso:

- “Es la luz.... sobra de la noche...”
 - “Quizá *la noche* que se ha abierto, *granada celestial, oscuro regazo*,
 inundándote de estrellas al fragmentar el tiempo.

(Y.S., P.C., p. 183)

Se nota también aquí el uso del claroscuro simbólico, como en los siguientes versos:

“Luz angelical y negra
 risa del oleaje en los caminos de la mar,
 risa con llanto
 el anciano suplicante te contempla”.

(Y.S., P.C., p. 187)

En el mismo poema el lector encuentra metáforas preciosas en un pasaje casi por completo cromático: “Y los muchachos que desde el bauprés se zambullían / todavía caen como husos en un continuo hilar, / *cuerpos desnudos* hundiéndose *en la luz negra* / como una *moneda* entre los dientes, aún siguen nadando / mientras *con agujas de oro el sol remienda* / *velámenes*, húmedos maderos y colores de mar abierto; / todavía ahora bajan oblicuos / hacia las piedras del fondo / lécidos blancos.”²⁰¹⁰

(Y.S., P.C., p. 187)

En la colección *Diario de A Bordo, III*, encontramos también metáforas cromáticas y un colorismo impresionante. Veamos algunos ejemplos:

I) “Qué extraño, estoy viendo aquí *la luz*
 del sol: *la red de oro* donde los
 objetos colean como peces”

(Y.S., P.C., p. 191)

II) “Le envié un telegrama con flores
 - ¿Whisky o gin?
 - Hoy son sus *bodas de plata*”

(Y.S., P.C., p. 201)

III) “El nuevo comerciante ha llegado de Sidón
 sin temer al irritable Posidón”

²⁰¹⁰ Véase al respecto el estudio de E. Kapsomenos “I mitologia tu fotós stin písti tu Seferi”, *Aleeván*, 1 (1990): 28-3.

“Negros como un cuervo son sus bucles, de púrpura su túnica
Prendida al hombro con fibula de oro”.

(Y.S., P.C., p. 203)

(El color se transforma en materia en la segunda metáfora: “de púrpura su túnica”).

- IV) “Como *dinares de plata* oía yo las herraduras / y ella, a lomos de su mula parecía cruzar las colinas de Sal hacia Larnaca”

(Y.S., P.C., p. 205)

- V) “*Los estribos de oro* en sus ijares, sus carnes insaciables en la silla, *aquellos pechos trémulos* en su trote, *llenos, como granadas, de muerte*”

(Y.S., P.C., p. 205)

- VI) En los siguientes versos el color funciona como símbolo del amor juvenil:

“*Cuerpos juveniles* han pasado por aquí, enamorados; *latidos de sus pechos, conchas rosáceas* y tobillos en intrépida carrera sobre las aguas y brazos abiertos para unir su pasión”.

(Y.S., P.C., p. 209)

- VII) “Nutridas volutas de nubes en el cielo, de vez en cuando, *una trompeta rosa y dorada: el crepúsculo.*”

Y.S., P.C., p. 211)

En *Tres poemas secretos* aparece el blanco en la siguientes metáforas apositivas:

- I) “En fuego se consumen las algas negras. / Greas sin párpados emergidas de las aguas / formas que antes danzaban / llamas pertificables”.

(Y.S., P.C., p. 217)

- II) “El papel en blanco rígido espejo solo devuelve lo que eres”.

(Y.S., P.C., p. 217)

Después de esta referencia a la extraordinaria sensibilidad plástica de Jiménez y de Seferis podríamos extraer algunas conclusiones en torno a su cromatismo y sus metáforas cromáticas.

Si Juan Ramón alza el color a un plano de belleza esencial, platónica, o para realzar con nitidez absoluta el puro ser objetivo, Seferis lo usa para precisar (como también el poeta moguereno) las realidades feas, dramáticas, trágicas y hermosas –por supuesto- que transcurren en el tiempo –tiempo de crisis cultural y de decadencia en Europa y Grecia- vinculándolas a él en su devenir histórico. A veces, como Juan Ramón, acierta a emplearlo con un valor simbólico; otras con significación psicológica y moral.²⁰¹¹ Ambos poetas han pintado su época utilizando una amplia gama de colores. La variación cromática, en algunos casos, y el claroscuro –abundante en Seferis- les sirven para sus propósitos.

En sus metáforas cromáticas el color es:

I) Indicación geográfica.

II) Produce intensidad emotiva o voltaje interior

III) Se sustantiva y es susceptible de cualidades adjetivas –físicas o espirituales-.

IV) Es dado por un sustantivo concreto

V) Es dado por un adjetivo.

VI) Tiene dos significados en algunas metáforas.

VII) Funciona como factor primordial en la construcción de poemas casi por completo cromáticos.

VIII) Se transforma en materia.

IX) Se transfiere sinestésicamente a una cualidad o característica

X) Se vivifica y personifica.

XI) Se usa para expresar situaciones antitéticas y contradictorias.

XII) Se usa para lograr efectos patéticos.

XIII) Funciona como símbolo.

XIV) Encubre metáforas internas.

²⁰¹¹ Véase al respecto: GUERRERO HORTIGÓN, I., *Contenido platónico en la obra de Juan Ramón Jiménez*, *op. cit.*, pp. 14-32 y ss; GULLON, R., “Escribiendo con colores”, *art. cit.*, pp. 288-291; SAVIDIS, G.P., “The tragic vision of Seferis”, *art. cit.*, pp. 153-174.

XV) Representa una estación

XV) Surge de situaciones morales y psicológicas que lo generan.

XVI) Es indicado por un verbo.

XVI) Evoca o atrae otros colores.

XVII) Se usan los claroscuros simbólicos.

En pocas palabras, crea la atmósfera y la forma del poema. En algunos casos, incluso al repetirse anafóricamente, sostiene la estructura melódica (en Jiménez) y la tensión dramática (en Seferis y en el último Jiménez –“Espacio”-).²⁰¹²

9.- Sinestesis y metáforas sinestésicas.

9.1.- La categoría de la sinestesia en la teoría retórica.

La Sinestesia (del gr. *Synáisthesis* “percepción simultánea”), es otro tipo de los fenómenos de “transferencia de significado”, basado en relaciones de semejanza²⁰¹³. A. Marchese y J. Forradellas entienden por sinestesia “una figura, emparentada con la enálage y con la metáfora, que consiste en la *asociación* de elementos que provienen de diferentes dominios sensoriales”.²⁰¹⁴ Otros autores hablan de *metáforas sinestésicas*²⁰¹⁵. Expresiones del uso común como colores *cálidos / fríos*, voz *clara / oscura / profunda*, sonrisa *amarga* o expresiones poéticas como “soledad *sonora*”, “silencio *oscuro*”, “colores sonoros suspendidos”, etc. son sinestesis.

Como cuenta Ullmann, era tal vez un sonido más “aterciopelado”, o más “blando”, el que Listz pretendía obtener cuando le pedía a su orquesta de Weiman que hiciera una determinada nota “más azul”.²⁰¹⁶ Morier, al que remitimos para el amplio tratamiento de la sinestesia en el ámbito de las “correspondencias” (visuales, auditivas, analógicas, “sentimentales”, etc...), observa que:

“al adjetivo *dulce* que se aplica con propiedad al gusto [...] es objeto de transferencias sensoriales generalizadas; todas las percepciones lo reivindicán: un perfume *dulce*, una *dulce* melodía, etc. No se imagina cómo una lengua puede prescindir de

²⁰¹² Véase al respecto: DÍAZ DE CASTRO, F., “Espacio” como culminación de la poética de Juan Ramón Jiménez”, *art. cit.*, pp. 265-287; MARTÍN FERNÁNDEZ, M.J., “Repeticiones léxicas en la poesía de Juan Ramón Jiménez”, en *Juan Ramón Jiménez en su centenario, op. cit.*, pp. 53-72; PEMÁN, J.M., “La poesía como una moral”, *art. cit.*, pp. 240-244; YNDURÁIN, F., “La lengua poética de Juan Ramón Jiménez” en *Actas...*, pp. 83-95; LEVI, P., *O tónos tis fonis tu Seferi, op. cit.*, pp. 15-33 y ss.; PISTAS, P.S., “Statherótita ke ecezélisi sto vasikó cromatikó lexilógio ton “Piimaton” tu Seferi” en *Antijari*. Homenaje al prof. St. Karantzás, Atenas: E.L.I.A., 1984, pp. 369-379.

²⁰¹³ Véase: MORTARA GARAVELLI, B., *Manual de retórica, op. cit.*, p. 189.

²⁰¹⁴ Cfr. *Diccionario de retórica...*, *op. cit.*, p. 385.

²⁰¹⁵ Véase al respecto: ZARDOYA, C., *Poesía española del siglo XX*, Madrid: Gredos, 1974, p. 52.

²⁰¹⁶ Véase: ULLMANN, S., *Précis de Sémantique Française*, Berna: Ed. Franke, 2, 1959, p. 283. Teniendo en cuenta lo que dice Ullmann (en su obra *Semántica. Introducción a la ciencia del significado*, Madrid: Aguilar, 1962, p. 361), observamos que las impresiones acústicas y visuales en la poesía juanramoniana y seferiana son más frecuentemente transcritas en términos de tacto o de color que viceversa.

este tipo de metáfora: la más significativa es quizá la expresión alemana *Tanfarbe* (“color de sonido”) para referirse al timbre”.²⁰¹⁷

Antes de hablar de *simbolismo fónico* y de hechos *sinestésicos* en Jiménez y Seferis, cabe mencionar que las sinestesias son conocidas y se usan desde la antigüedad. En Virgilio, la sinestesia es una técnica literaria; el “divino” poeta escribe con imágenes sinestésicas (ejemplo: *clamore incendunt coelum*). En este sentido, la *sinestesia* es desde la antigüedad, una forma de transposición metafórica (mejor dicho: “la expresión estilizada de una actitud metafísico – estética ante la vida”).²⁰¹⁸ En la famosa obra del pseudo Longino *Sobre lo sublime*, se llega a afirmar en cierta ocasión que a los poetas se les concede licencia para “convertir el oír en un contemplar”. Las sinestesias o *metáforas sinestésicas* se usaron en la poesía del Siglo de Oro, donde se encuentran ejemplos como *relámpagos de risas carmesíes* o *colores fríos, sonidos agudos* (sinestesias lexicalizadas) o sinestesias “con implicaciones ético-psicológicas como *negra honrilla*”.²⁰¹⁹

Se entiende, pues, desde la época de Baudelaire por *sinestesia*, la transferencia de las percepciones propias de un sentido a otro (del tacto al oído, del oído a la vista, etc...), “independientemente de la puesta en marcha de la facultades lingüísticas y lógicas”.²⁰²⁰ Resulta claro que la sinestesia es por tanto, “un fenómeno psicológico a nivel de percepción”. Según J.A. Mayoral los fenómenos sinestésicos “expresan determinadas transferencias de significado de un dominio sensorial al otro”, lo que en el nivel lingüístico – discursivo “se manifiesta en peculiares formas de conexión cuyos respectivos referentes pertenecen a esferas sensoriales distintas, mediante el artificio conocido como “esquemas de correspondencias” entre unas y otras.”²⁰²¹ La teoría retórica de la sinestesia procede del soneto “Correspondences” de Baudelaire; el “canon de correspondencias está expresado en los siguiente versos:

“Hay perfumes frescos como carnes de niños
suaves como los oboes, verdes como las praderas
-Y otros, corrompidos, ricos y triunfantes,

qué tienen la expansión de las cosas infinitas,
como el ámbar, el almizcle, el benjuí y el incienso,
que cantan los arrebatos del espíritu y de los sentidos”.

Según observa M. Le Guern “la correspondencia sinestésica puede expresarse: bien por una sustitución y entonces ofrece la misma estructura formal que la metáfora, o bien por el empleo de un instrumento de comparación como en las *Correspondances* de Baudelaire. En los versos anteriores el poeta francés:

“...expresa los atributos comunes a los perfumes y a las representaciones táctiles, auditivas o visuales sirviéndose de

²⁰¹⁷ Cfr. MORIER, H., *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, P.U.F., 1981.

²⁰¹⁸ Véase al respecto: MARCHESE, A. y FORRADELLAS, J., *Diccionario de retórica*, op. cit., p. 385; GONZÁLEZ VÁZQUEZ, J., *Estudio sobre la imagen poética*, op. cit., p. 108.

²⁰¹⁹ Véase: DEMETRIO, *Sobre el estilo* y “Longino” *Sobre lo sublime*, Madrid : Gredos, 1979, p. 117; MARCHESE, A. Y FORRADELLAS, J., *Diccionario de retórica*, op. cit., p. 385.

²⁰²⁰ Véase: GONZÁLEZ VÁZQUEZ, J., *Estudio sobre la imagen poética*, op. cit., p. 108.

²⁰²¹ Cfr. *Figuras retóricas*, op. cit., p. 237; MORIER, H., *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*, Paris: PUF, 1981, pp. 311-338.

epítetos cuya *polisemia*, realidad propiamente lingüística, se funda en sinestesias comúnmente admitidas”.²⁰²²

Como veremos después, examinando las metáforas sinestésicas de Jiménez y Seferis, “es difícil decidir si es la sinestesia la que produce la polisemia en el lenguaje poético, o si las percepciones sinestésicas son, en cierta medida, provocadas por la existencia en la lengua de una polisemia” “inmanente” que asocia dos tipos de sensaciones.²⁰²³ Esta última situación – señala Le Guern- “no difiere apenas del proceso metafórico”.²⁰²⁴ Si se habla de un “calor frío” o como por ejemplo, en el poema “Salvadoras” de Jiménez, de un “llanto” que “es” blanca dicha [A.P. de J.B., p. 119], hay que ver aquí, sin duda, dos claros ejemplos de sinestesia, pero la lexicalización de un empleo semejante del adjetivo “frío” o del adjetivo “blanca” sólo se explica “admitiendo que en un momento dado la sinestesia ha producido una metáfora”.²⁰²⁵ Le Guern define la sinestesia como:

“...la correspondencia apreciada entre las percepciones de los diferentes sentidos, con independencia del empleo de las facultades lingüísticas y lógicas”.

Y comentando el famoso soneto “Voyelles” de Rimbaud, concluye:

“El mecanismo de la sinestesia es particularmente evidente en la equivalencia establecida entre las vocales y los colores; estas analogía, no están fundadas en ningún elemento aprehensible por un paso deductivo... la relación de una vocal con un color no es ni lógica, ni lingüística. Se trata asimismo de un hecho individual”.²⁰²⁶

No cabe duda de que Le Guern insiste en el carácter “puramente individual” y prelógico del mecanismo de la sinestesia diciendo que “cada persona, ciertamente, tiene la posibilidad de formarse un sistema de signos que sólo le sirvan a él”.²⁰²⁷

Basándose en las observaciones de Le Guern, algunos autores españoles señalan que “una gran mayoría de sinestesias son metáforas, o, lo que es lo mismo, que algunas metáforas se pueden calificar de sinestesias”.²⁰²⁸ Nosotros hablamos de *metáforas sinestésicas*, teniendo en cuenta la idea de Le Guern formulada claramente en el siguiente pasaje:

“Ciertamente existen metáforas a las que se puede calificar de sinestésicas: son aquéllas que introducen una imagen asociada en correspondencia con un sentido distinto del que permite captar el denotado”.²⁰²⁹

Hay metáfora “a condición de que la descripción semántica pueda distinguir un denotado correspondiente a la imagen asociada y que existan unos semas comunes al lexema utilizado y al que sustituye”.

²⁰²² Véase: MORIER, H., *Op. cit.*, p. 316; LE GUERN, M., *La metáfora y la metonimia, op. cit.*, pp. 56-57.

²⁰²³ Cfr. LE GUERN, M., *Ibidem*

²⁰²⁴ *Ibidem*.

²⁰²⁵ *Ibidem*.

²⁰²⁶ *Op. cit.*, p. 56.

²⁰²⁷ *Ibidem*.

²⁰²⁸ Véase: GONZÁLEZ VÁZQUEZ, J., *Op. cit.*, p. 109.

²⁰²⁹ Cfr. LE GUERN, M., *Ibidem*, p. 56.

Sin embargo, en un estudio de las imágenes de un poeta como Jiménez es preferible reservar el término *sinestesia* “a los casos en que la imposibilidad de encontrar un proceso metafórico muestra que la sustitución se ha operado a un nivel más profundo que la actividad propiamente lingüística”.²⁰³⁰ Para decirlo con términos de Jakobson, “en tanto que el proceso metafórico hace intervenir a la función metalingüística, *es únicamente la función emotiva la que pone en juego la expresión de una pura sinestesia*”.²⁰³¹

Aunque algunos autores consideran que es justificable la ausencia de una denominación específica para los fenómenos de sinestesia, nosotros considerándola como rasgo estilístico que se encuentra sobre todo en la poesía romántica, parnasiana y simbolista (y por supuesto en el modernismo y en toda la poesía contemporánea), nos limitaremos a repetir las palabras de F. García Lorca:

“Un poeta tiene que ser profesor en los cinco sentidos corporales, en este orden, *vista, tacto, oído, olfato* y gusto. Para poder ser dueño de las más bellas imágenes tiene que abrir puertas de comunicación en todos ellos, y con mucha frecuencia ha de superponer sus sensaciones y aun disfrazar sus naturalezas”.²⁰³²

Según Concha Zardoya “la rica y variada forma del lenguaje figurado”, tan abundante en la poesía lorquiana, se explica de un modo cabal si tenemos en cuenta²⁰³³ las antes citadas palabras del propio Lorca.

F. García Lorca cumplió, como Jiménez, estas palabras “al pie de la letra”. Sus metáforas sinestésicas “establecen las más sorprendentes conexiones entre los objetos más alejados entre sí, transfiriendo los insospechados matices y posibilidades imaginativas”.²⁰³⁴ En la poesía andaluza de Lorca y de Jiménez, pero también en la poesía neogriega de Seferis y de Elytis, no sólo “lo audible se convierte en visión y lo visible en audible, sino que son válidas asociaciones de todas las clases, perceptibles por los diversos sentidos, o superponiendo las sensaciones por la realidad al ser por ellos percibida y al entremezclarse estas percepciones y las diversas perspectivas, el tono interior y las creaciones de la fantasía”.²⁰³⁵

Ya hemos dicho que la metáfora en la poesía juanramoniana y seferiana aparece así como la introducción en la oración “*de una imagen constituida en el plano de la actividad lingüística*”.²⁰³⁶ Ocupa una “situación intermedia” entre el símbolo que es “el que introduce la imagen en el plano de la construcción intelectual”.²⁰³⁷ Antes de examinar las metáforas sinestésicas en Jiménez y Seferis cabe mencionar algunas cuestiones:

1) Que la sinestesia es, para ambos poetas y para la mayoría de los teóricos, “la aprehensión de una correspondencia en el plano de la propia percepción, *anterior a la actividad lingüística*”.²⁰³⁸

²⁰³⁰ *Ibidem.*

²⁰³¹ Véase al respecto: JAKOBSON, R., *Essais de linguistique generale, op. cit.*, p. 235.

²⁰³² Citado por C. Zardoya, *Poesía española del siglo XX, op. cit.*, p. 52.

²⁰³³ *Ibidem.*

²⁰³⁴ *Ibidem.*

²⁰³⁵ *Ibidem.* Cfr. también: KOKOLIS, X.A., “Lorca – Seferis – Elytis. Sjésis ke sysjetismi”, *O Paratirítis* (de Tesalónica), 11-12 (1989): 90-99.

²⁰³⁶ Cfr. LE GUERN, M., *La metáfora y la metonimia, op. cit.*, p. 58.

²⁰³⁷ *Op. cit.*, pp. 58-59.

²⁰³⁸ *Ibidem.*

- 2) La sinestesia puede a veces “aumentar *la vitalidad epifórica*, dado que la comparación de un tipo de impresión sensorial con la que nos suministra otro sentido diferente incita al lector a la contemplación reflexiva y simultánea de dos de sus canales de sensación”.²⁰³⁹
- 3) La mayoría de las transferencias sinestésicas que encontramos en Jiménez y Seferis presentan un sorprendente aire de modernidad.
- 4) Las tendencias generales subyacentes bajo las metáforas sinestésicas en ambos poetas tienen implicaciones importantes para el estudioso comparatista de sus estilos poéticos.
- 5) Sus imágenes sinestésicas tienen una gran fuerza expresiva, porque suelen sorprender –casi siempre– como audacias insólitas.

Ya hemos señalado que la crítica tradicional ha considerado la sinestesia como un tipo especial de metáfora. Según M. Mancas “la sinestesia es una figura de retórica, un aspecto de la metáfora”.²⁰⁴⁰

Concha Zardoya, en sus estudios sobre la poesía española del siglo XX habla de metáforas sinestésicas y S. Ullmann afirma que “un tipo muy frecuente de metáfora conjuga dos campos sensoriales diferentes”.²⁰⁴¹

José Antonio Martínez opina que “las propiedades sustanciales de la *sinestesia* (el que sus términos pertenezcan a dominios perceptibles diferentes) no tienen una dependencia necesaria con las propiedades formales que caracterizan a la *metáfora*”.²⁰⁴² En efecto, y teniendo en cuenta la tesis de R. Jakobson, la sinestesia puede ser reducible a la metáfora, pero también a la metonimia; igualmente puede tener una amplia relación con la *hipálage*.²⁰⁴³

Nosotros creemos que la inclusión en el terreno de la metáfora del procedimiento sinestésico deja a éste, cuando menos, con una explicación incompleta.

Partiendo del principio de “mezcla de dos sensaciones” se traduce en muchos casos, en la unión de una noción sensorial + una noción abstracta. Estamos ante un dilema complejo, que se escapa en gran medida a nuestra propia órbita y que se introduce de lleno en el terreno de la psicología. Superado este dilema y hablando *sensu strictu*, entendemos por sinestias todas las asociaciones de dos nociones sensoriales procedentes de dominios físicos distintos. A partir de esta definición examinaremos las combinaciones que hicieron Juan Ramón Jiménez y Yorgos Seferis entre los cinco sentidos (combinaciones establecidas por los psicólogos): gusto, tacto, olfato, oído y vista. Teniendo en cuenta que el recurso sinestésico en Juan Ramón ha sido ya analizado en diversas ocasiones de manera accidental, como ocurre,

²⁰³⁹ Cfr. WHEELWRIGHT, P., *Metáfora y realidad*, op. cit., p. 77.

²⁰⁴⁰ Cfr. MANCAS, M., “La synesthésie dans la création artistique de M. Eminescu, T. Argheri et M. Sadoveanu” en *Cahiers de Linguistique théorique et appliquée*, I (1962): 55

²⁰⁴¹ Véase: ZARDOYA, C., *Poesía española del siglo XX*, op. cit., vol. III, pp. 52-55; ULLMANN, M., *Introducción a la semántica francesa*, Madrid: C.S.I.C., R.F.E., 1965, p. 382 y *Lenguaje y estilo*, Madrid: Aguilar, 1968, pp. 102-105. Para Ullmann la sinestesia clásica “se funda en la percepción de una analogía cualquiera entre dos sensaciones de orden diverso”, cfr. p. 55.

²⁰⁴² Cfr. *Propiedades del lenguaje poético*, op. cit., p. 399; cfr. también ULLMANN, M., “Les transpositions sensorielles chez Leconte de Lisle”, *Le Français Moderne*, XIV, 1946, p. 24.

²⁰⁴³ Véase al respecto lo que afirma –examinando algunas sinestias de A. Machado, de F. García Lorca, de J.R. Jiménez y de A. González- José Antonio Martínez (*Op. cit.*, pp. 399-402)

por ejemplo, en los trabajos de Palau de Nemes, de S. Ulibarri, de B. Gicovate, de F. Ynduráin y de Salvador Plans²⁰⁴⁴, quisiéramos subrayar que para nuestro propósito tiene mayor interés fijar la atención en algunos ejemplos que, junto a sus claras resonancias clásicas, pueden presentar en mayor o menor grado ciertas afirmaciones o concomitancias con el tipo de fenómenos que a partir de las escuelas poéticas postrománticas se han considerado bajo la denominación de *sinestesia*.

Como puede observarse, las secuencias subrayadas en los ejemplos examinados en las páginas que siguen constituyen diversas formas de manifestación de fenómenos de transferencia sensorial, en los que se ven afectados los órganos de la vista y el oído en sus respectivas funciones.

Las tendencias generales subyacentes bajo las sinestesias juanramonianas tienen implicaciones importantes para los estudiosos de su estilo poético. Si aparecen esas imágenes sinestésicas.

Como veremos en seguida, existen unas coordenadas con arreglo a las cuales suele desarrollarse el proceso sinestésico:

- a) El tacto suele ser una de las fuentes principales y también el destino de la transposición sinestésica.
- b) El oído y la vista son, en todo caso, los receptores más considerables como destino de la transposición.
- c) Las transposiciones de los sentidos inferiores a los más diferenciados son más frecuentes que las que van en dirección opuesta.²⁰⁴⁵

3.9.1.- *Las sinestesias en la poesía de Juan Ramón*

Si analizamos ahora el juego de expresiones sinestésicas en Juan Ramón, observamos que predominan las transparencias contiguas, dentro de la escala citada. Como ocurre en Seferis, es más frecuente la fusión de sensaciones visuales y auditivas, en ambas direcciones. En primer lugar vamos a ver un ejemplo en el que se hallan reunidos los cinco sentidos. En *Diario de un poeta recién casado* leemos: “tocar, gustar, oler, / oír, ver... esclarecer / tu verdad con la mía” (*Diario*, 415)

En *Elejías lamentables* encontramos expresiones sinestésicas como: “Malva es el lamento”, o “por el verdor teñido de melodiosos oros”, “el enorme rumor de su silencio de oro”, “llueve sus claridades de azul, de rosa, de oro”.

²⁰⁴⁴ Véase al respecto PALAU DE NEMES, G., *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez*, op. cit., pp. 98 y ss.; GICOVATE, B., *La poesía de Juan Ramón Jiménez*, op. cit., p. 81; ULIBARRI, S., *El mundo poético de Juan Ramón*, op. cit., p. 42. S. Ulibarri piensa que “Juan Ramón se vale de la sinestesia extensivamente y lo hace con toda deliberación”; YUNDURÁIN, F., “De la sinestesia en la poesía de Juan Ramón”, *Insula*, nº 128-129 (1957); 1 y 6; SALVADOR PLANS, A., “Aspectos de la sinestesia de Juan Ramón”, en *Juan Ramón Jiménez en su centenario*, op. cit., pp. 191-210.

²⁰⁴⁵ Véase al respecto: YUNDURÁIN, F., “De la sinestesia en la poesía de Juan Ramón”, op. cit., p. 6.

En *La Soledad sonora* y en *Desnudos* encontramos sinestesias que unen sonido y color: “en la fuente abre el agua su cantinela de oro”; “el gallo alzará / su clarín de plata... Levantará el gallo / su clarín de llama / y la aurora plena, cantando entre granos...”

Es importante observar cómo las escasas sinestesias que se registran a partir de *Estío* o *Diario* son precisamente las visuales de color. El propio poeta concede al color diciendo que “los colores componen la vida” (Melancolía, L. de P., p. 1413). Su misma obra se traduce, según observa Ángel Crespo, en una policromía.²⁰⁴⁶ En el siguiente fragmento (de la *Soledad sonora*, L. de P., 999) leemos: “Como un cielo de la tarde, en el que los colores espirituales llevan el alma de ensueño en ensueño, la poesía ha de ser errante e indecisa, manantial de belleza vaga, brisa de sensaciones”.

“Vaguedad infinita de formas y tonos”.

Sobre la simbolización del color en Juan Ramón hay una variedad de estudios interesantes.²⁰⁴⁷ Juan Ramón “se ha hecho fetiche del color”, como los simbolistas franceses, “a tal grado que el color frecuentemente deja de ser cualidad y pasa a ser la cosa misma”.²⁰⁴⁸

En las primeras colecciones (*Ninfeas*, *Almas de violeta* y *Rimas*, 1900-1902), el número de sinestesias, en general, y de las de colores, en particular es escaso. Según observa A. Salvador Plans, “destacan la designación genérica del color”²⁰⁴⁹ (“colores rientes”, *Ninfeas*, 1501), el oro (“cánticos de oro”, *Almas*, 1529, *Rimas*, 154), plata (“risa de plata”, *Ninfeas*, 1467); “sueña luces de plata”, *Rimas*, 97), azul (“azul brisa”, *Ninfeas*, 1501) y negro (“nota negra y fría”, *Rimas*, 104).

Como señala F. Ynduráin “es más frecuente la fusión de sensaciones visuales y auditivas (colores rientes, risa de plata, cánticos de oro).²⁰⁵⁰ Tenemos también transposiciones visuales-táctiles como por ejemplo “azul brisa” y finalmente la mezcla de más de dos sensaciones como en el ejemplo “nota negra y fría” (auditiva-visual-térmica).

En la etapa cronológica de 1903-1911 (entre la aparición de *Arias tristes* hasta *Melancolía* –con el influjo del modernismo²⁰⁵¹ y de su lectura ya evidente- tenemos la mayor intensificación del recurso que aquí examinamos. En este grupo de obras, por un lado “resulta indiscutible el incremento en cuanto al número de sinestesias en general, y por otro lado, se destaca el aumento de los colores aparecidos”.²⁰⁵²

Los colores predominantes en esta fase son los colores que utilizaron Rubén Darío y los modernistas, es decir el azul (*Azul* es el título de la famosa obra de Rubén Darío), el oro, el

²⁰⁴⁶ Cfr. al respecto: CRESPO, A., *Juan Ramón Jiménez y la pintura*, op. cit., pp. 161-168.

²⁰⁴⁷ Véase CHIVITE, M., *El color en “Platero y yo”, de Juan Ramón Jiménez*, op. cit., pp. 10-25 y ss.; PÉREZ, A., *El uso del color y la iluminación en las obras de algunos autores del modernismo y de la generación del 98*, op. cit., pp. 110 y ss.; GULLÓN, A., “Escribiendo con colores...”, art. cit., pp. 288-291; MOURIÑO, O., “El sentido del color en Platero y yo”, art. cit., pp. 431-439; CAPECCHI, L. “El color como acto creativo en la poesía de Juan Ramón Jiménez”, art. cit., pp. 226-231.

²⁰⁴⁸ Cfr. ULIBARRI, S., *El mundo poético de Juan Ramón*, op. cit., p. 55.

²⁰⁴⁹ Cfr. SALVADOR PLANS, A., “Aspectos de la sinestesia en Juan Ramón”, op. cit., p. 195.

²⁰⁵⁰ Cfr. YUNDURAIN, F., *Op. cit.*, p. 6.

²⁰⁵¹ Véase GRAFEIDI, F., *La idea del modernismo en Juan Ramón Jiménez*. Tesis presentada en la Univ. de Bolonia, Bolonia, 1994, pp. 8-21 y ss.

²⁰⁵² Cfr. SALVADOR PLANS, A., *Op. cit.*, pp. 195-196.

verde y el blanco. Como ocurre en la poesía de Rubén Darío, la alternancia entre las matizaciones naturales y las simbólicas de los mismos es un dato de primera importancia.²⁰⁵³

Los colores, según Juan Ramón, “componen la vida” (*Melancolía*, 1413), “hacen melodías” (*Jardines*, 508) y “son fragancia” (*Jardines*, 427). El poeta habla de “madrigales de oro” (*Jardines*, 520) de “colores fragantes” (*Laberinto*, 1239) y volantes “volar los colores” (*Melancolía*, 1415).

En la última fase de su producción, a partir de *Sonetos espirituales* “asistimos a un marcado descenso en la adjetivación del color en general y, por otro lado, a la disminución del recurso sinestésico”.²⁰⁵⁴

El poeta habla de “olores de colores” (*Sonetos espirituales*, 18) de “colores crudos” (*Diario*, 535) de “colores calientes” (*Diario*, 249) y “agudos” (*Piedra y cielo*, 702) de “movimiento de colores” (*Dios, deseado y deseante*, 1293). En *Piedra y cielo* (p. 702), aparece una “música que trae colores” y en *Diario* (p. 450) una “lira de colores”. En *La Estación Total* la visión del color tiene también un carácter dinámico; los colores de la naturaleza sintetizan la magia y la poesía del color (“vuelos iris”, p. 1252)

La extraordinaria sensibilidad plástica de Juan Ramón Jiménez se vertió desbordadamente en toda su producción poética, dotándola de peculiarísimas cualidades cromáticas.

Las sinestesias más representativas que hemos encontrado en las colecciones que aparecen después de *Arias tristes* se pueden clasificar en función de la gama de colores empleados:

a) Azul:

Ejemplos de sinestesias:

aire	} AZUL	{	<i>Arias tristes</i> , 328
voz			<i>Jardines</i> , 371
fragancia			<i>Arias tristes</i> , 273
brisa			
mirada			<i>Poemas mágicos y dolientes</i> , 1072
viento			<i>Estío</i> , 138
callado			<i>Estación total</i> , 1252
suave... nocturno			<i>Eternidades</i> , 580
huir			<i>Estación total</i> , 1227

El azul, el color preferido de los poetas románticos, adquiere un carácter terapéutico: “el azul endulza las penas”, leemos en la *Soledad sonora* (p. 931). El poeta dice en *Jardines lejanos* (p. 414) que “habla siempre en azul”. En *Poemas mágicos y dolientes* dice que “el azul reirá” (p. 1093). Otras veces se refiere a un azul que “esté frío” (*Soledad sonora*, 1028) o

²⁰⁵³ Cfr. GULLÓN, R., “Escribiendo con colores”, *art. cit.*, pp. 288-291; JENSEN, J., “Naturaleza y metáfora en Juan Ramón Jiménez”, *art. cit.*, pags. 87 y ss; NEDERMANN, E., “Juan Ramón Jiménez: sus vivencias y tendencias simbolistas”, *art. cit.*, pp. 160-168.

²⁰⁵⁴ Véase al respecto: SALVADOR PLANS, A., *Op. cit.*, p. 200.

habla de un “celeste silencio” (*Laberinto*, 1252) y de un “olor dulce y celeste” (*Soledad sonora*, 961)

En la tercera etapa de su producción encontramos expresiones sinestésicas como las siguientes: “azul con viento” (*Diario*, 373), “mese su azul” (*Eternidades*, 618), “aspira el azul” (*Eternidades*, 628) y “resplandor de aire inflamado azul” (*Dios deseado y deseante*, p. 1291)

Como puede observarse, la simbolización del color azul en Darío y Jiménez, “es evidente tanto en el recurso sinestésico como en todo el color en general, sin que se aprecien diferencias sensibles en este aspecto”.²⁰⁵⁵ Responden simplemente a una “evolución interna” dentro de la estructura poética del propio autor. En sus primeras poesías “existe alternancia entre la utilización de lo azul con valores naturales y simbólicos”. En su producción póstuma (a partir de *Diario*) “la abstracción se efectúa con mucha mayor frecuencia”.²⁰⁵⁶ Es evidente que el azul –el color preferido de los hombres tristes y melancólicos- tiene en Juan Ramón una significación más profunda, y que va más allá del impresionismo poético.

Sabine Ulibarri ha señalado que “es el color –sustancia de la lejanía-, tal vez la analogía más representativa que tenemos del infinito”.²⁰⁵⁷ Lo mismo podemos decir con respecto a la aparición de este color en Y.Seferis y O. Elytis. El azul en sus poesías es también la expresión del infinito, pero no solo de esto.²⁰⁵⁸ Es, sobre todo, la esencia misma de las cosas. En *La Estación total* (p. 1163) leemos: “Te llevaste contigo a tu más ser / la identidad de nuestro azul”. En *Belleza* el poeta de Moguer se refiere al “río azul de la existencia” (p. 1120). El azul abarca a todo el ser humano: “el cielo azul deja azul toda el alma” (*Soledad sonora*, 269). Pero fundamentalmente, como ocurre en la poesía de R. Darío, el azul simboliza la eternidad.²⁰⁵⁹ El poeta habla en *Poemas mágicos y dolientes* de una “vida azul y eterna” (p. 1077) y en la *Estación total* (p.1171) de un “azul propiedad eterna”. También en *Diario..* (p. 463) del “azul” de la “belleza eterna”.

El azul se identifica con Moguer con Dios y los ángeles (*Dios deseado y deseante*, 1305; *Elegías*, 886; *Rimas*, 125). Incluso el propio poeta se siente azul en un poema titulado precisamente así (*Diario..*, 384-385).

b) Blanco:

Ejemplos de sinestesias:

“Blanca dulzura” (*Jardines lejanos*, 482), “blanco perfumando” (*Jardines lejano*, 379), “cándido olor” (*Jardines lejanos*, 410), “aroma blanco” (*Hojas*, 716), “cándida sonata” (*Elegías*, 893; *Melancolía*, 1405), “volar en blanco” (*Elegías*, 833) “hervían los blancos” (*Soledad sonora*, 1013), “silencio blanco” (*soledad sonora*, 1005), “dulzura albina de su sexo”. (*Poemas mágicos y dolientes*, “blancor fragante”) (*Laberinto*, 1325), “cándida fragancia” (*Laberinto*, 1290), “frío blanco” (*Diario..*, 373),

²⁰⁵⁵ Cfr. YUNDURÁIN, F., *op. cit.*, p. 6; SALVADOR PLANS, A., *op. cit.*, p. 206.

²⁰⁵⁶ Véase: SALVADOR PLANS, A., *Ibidem*.

²⁰⁵⁷ Véase, ULIBARRI, S., *El mundo poético de Juan Ramón*, *op. cit.*, p. 55; cfr. también LIDA, R., *Letras Hispánicas*, México: F.C.E., 1958, p. 167; VERDEVOYE, P., “Coloripoesía de Juan Ramón”, *La Torre*, nº 19-20 (1957): 255.

²⁰⁵⁸ Véase LIJNARA, L., *To mesogiakó topi ston Seferi ke to Elyti*, *op. cit.*, pp. 203-204, 213-214, 216-220.

²⁰⁵⁹ Véase al respecto: VERDEVOYE, P. “Coloripoesía de Juan Ramón Jiménez”, *art. cit.*, pags. 255 y ss.; SALVADOR PLANS, A., *Op. cit.*, p. 205.

“dulce el blanco” (*Diario...*, 275), “brisa blanca” (*Belleza*, 1105), “galope blanco” (*Belleza*, 1098).

El significado del color blanco en J.R. Jiménez y Y. Seferis es *la pureza*²⁰⁶⁰. Según C. Bousoño, el poeta de Moguer utilizando expresiones como “beso blanco” (*Pastorales*, 660, *Baladas de primavera*, 747), “recuerdo de cándida fragancia” (*Laberinto*, 1290), “hervían los blancos de la carne” (*Soledad sonora*, 1033) está recurriendo a una “adjetivación irracional”²⁰⁶¹.

Juan Ramón desde sus primeros versos alude casi constantemente a los “vestidos blancos” que llevan las mujeres de “mejillas blancas” –tendencia casi común en los poetas franceses de su época. La nostalgia del poeta tiene relación íntima con la blancura, símbolo de la pureza de la inocencia. En *Hojas* (p. 717), el poeta habla de un “recuerdo nostálgico y eterno / de una blancura en flor que ya no existe”.

En *Jardines lejanos* (p 516) el yo lírico pregunta angustiado a su amada: “¿y por qué no pones la gracia / blanca de tu mano, sobre la tristeza de mi alma?”²⁰⁶²

También la muerte como en Seferis puede ser blanca. En *Pastorales* (p. 628) leemos:

“la caja era blanca y rosa
y la tapa de cristales

.....
La molinera iba blanca
en un nido de azahares;
dicen que ningún galán
la había besado...”²⁰⁶³

En *Laberinto* (p. 1299) “el amor allá lejos, blanco espera”; el poeta se refiere a las “novias blancas” muchas veces en *Arias tristes* y en *Jardines lejanos*.

El sensualismo del poeta es también blanco. En la *Estación total* (p. 1158) nos habla de una “sensualidad opaca y blanca”. A este respecto Sabine Ulibarri habla de un intento de cubrir –el yo lírico- dicha sensualidad con un velo suave de pureza²⁰⁶⁴.

La sensación carnal –como ocurre en la poesía francesa de la época-²⁰⁶⁵ adquiere tonos significativos distintos si se hallan en una relación de blancura:

“Tengo fragantes mis manos
para tus carnes intactas;

²⁰⁶⁰ Véase al respecto los siguientes estudios: ULIBARRI, S., *El mundo poético de Juan Ramón*, op. cit., p. 36; SALVADOR PLANS, A., *Op. cit.*, p. 207; VERDEVOYE, P., *Op. cit.*, 245 y ss.; SANTA MARINA, L., “Los colores y el oro en la poesía de Juan Ramón”, *Azor*, num. 42 (1970):1-3; LIXNARA, L., *Op. cit.*, pp. 204-205.

²⁰⁶¹ Cfr. BOUSOÑO, C., *Teoría de la expresión poética*, op. cit., p. 140-158, 232 y ss.

²⁰⁶² Véase LITVAK, L., “La mujer serpiente y la novia de nieve: dos arquetipos femeninos en *Jardines lejanos* de Juan Ramón Jiménez”, *ibidem*.

²⁰⁶³ Cfr. CIFO GONZÁLEZ, M., “Tradición o innovación en los romances de *Pastorales*”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nums. 376-378 (1981): 669-678.

²⁰⁶⁴ Véase ULIBARRI, S., *El mundo poético de Juan Ramón*, op. cit., p. 36; *Rimas*, 146,152,166; *Jardines lejanos*, 322, 352, 371; *Pastorales*, 617; *Baladas de primavera*, 761; *Elegías*, 885; cfr. también: LITVAK, L., “Sensuality and spirituality in the Modernismo of Juan Ramón Jiménez”, *Renaissance and Modern Studies*, vol. XXV (1981):83-103.

²⁰⁶⁵ Cfr. LITVAK, L., *Op. cit.*, pp. 83 y ss.

si tus pechos están blancos,
tu verás mis manos blancas

(*Jardines lejanos*, 376)

c) **Rojo:**

Ejemplos de sinestesias:

“Ráfagas de sangre del cielo” (*Arias tristes*, 225), “carmín fragante (“Elegías, 839), “el rojo reír del mirlo” (*Poemas mágicos y dolientes*, 1065), “risotada roja” (*Diario..*, 432), “viento rojo” (*Estación total*, 1168), “qué solo suena el tiempo rojo y verde” (*Estación total*, 1162).

El rojo (color de la serie *xántica* o caliente).

En *Pastorales* (p. 681) puede leerse: “beso pintado de rojo...; la pantomima de amor!”. Las referencias a los “labios rojos” son constantes en la poesía del Mogueño. He aquí algunos ejemplos: “tus besos no querrán labios que no son rojos” (*Poemas mágicos y dolientes*, 1086), “dale a mi boca la fruta de tu boca, tu boca roja de sol y coralina” (*Baladas de primavera*, 772), “novia alegre de la boca roja” (*Baladas de primavera*, 748), “reían las bellas de labios rojos” (*Jardines lejanos*, 375). En la *Estación total* (p. 1168) dice el poeta: “El viento rojo la convence / y se la lleva, raptó delicioso”.

Se nota que Juan Ramón contrapone a las “novias blancas” las “novias de la vida” que “tienen los labios tan rojos!” (*Jardines lejanos*, 441).

El contraste entre el amor ideal de los románticos y el amor sensual es evidente.²⁰⁶⁶ En *Jardines lejanos*, p. 409 también puede leerse: “Cada rosa me ofrece dos rojos / labios llenos de besos ardientes”. El tema de la sensualidad –ya analizado por algunos críticos- tiene que ver con el siguiente fragmento:

“La primavera me pone
siempre más roja la boca.
- ¿Es que besas más, o es
que las rosas te arrebolan?
- Yo no sé si es mal de besos
o sí es dolencia de rosas”.

(*Jardines lejanos*, 382)

El carácter sensual del color rojo en Jiménez y Seferis es evidente. Algunas veces se trata de una sensualidad violeta como ocurre en la poesía de Ch. Baudelaire. En *Jardines lejanos* (p. 394) puede leerse: sus rojos / labios mordían, quemaban / lo que miraban sus ojos”.²⁰⁶⁷ En *Pastorales*, (p. 615) encontramos otro ejemplo de este tipo de sensualidad:

“¡Pero márame de carne

²⁰⁶⁶ Véase el análisis de R. Senabre en su artículo “Juan Ramón Jiménez o la sublimación del erotismo”, *art. cit.*, pp. 203 y ss.

²⁰⁶⁷ Véase LITVAK, L., “La mujer serpiente...”, *art. cit.*, pp. 58 y ss.

que me asesine tu boca
 dardo que huela a tu sangre,
 lengua, espada dulce y roja”.

En *Jardines lejanos* (p. 1381) la sensualidad del yo lírico desemboca en lascivia:

“Si hoy quiero tanto esta flor
 de labios frescos y rojos,
 deja, virgen, que su amor
 ponga lascivia en mis ojos;
 hoy sus labios están rojos,
 mis labios están en flor”.

En *Laberinto* (p. 1301), la locura y la sensualidad se identifican: “una torpeza vestida, rojamente, de locura”.

Según observa A. Salvador Plans, “la falsedad del amor sensual” se contrapone en la poesía de Juan Ramón “a la pureza blanca del verdadero amor”.²⁰⁶⁸ Por ejemplo en los *Sonetos espirituales* y en *Espacio* se contrapone el amor carnal con el amor puro y platónico:²⁰⁶⁹ “el otro amor, el rojo repetía / por el ocaso sordo y dominguero / su corazón de carne, en bullanguero / volver” (*Sonetos espirituales*, 42).

En *Espacio* (25,57) puede leerse:

“[enviamos] sexo rojo a un glorioso,
 sexos blancos a una novicia;
 sexos violetas a la yacente”.

El rojo también junto con el amarillo, colorea los paisajes del otoño en Moguer y Andalucía y evoca (con amarillos y verdes) las luces nocturnas.²⁰⁷⁰

d) **Oro:**

El oro es un color predominante en la poesía de Juan Ramón y de J.L. Borges, y sus alternancias entre las matizaciones naturales y las simbólicas es un dato importante – analizado ya por algunos críticos-. Ejemplos:

“sabía a mujer dorada” (*Jardines lejanos*, 385), “rosa de oro dulcísimo” (*Pastorales*, 547), “oro musicalino” (*Pastorales*, 647), “dora el canto” (*Hojas*, 721), “aire de oro” (*Baladas*, 762), “notas de oro” (*Elegías*, 895 y *Poemas mágicos y dolientes*, 1054), “silencio de oro” (*Elegías*, 869), “fragancia de oro” (*Soledad sonora*, 984), “oro melodioso” (*Soledad sonora*, 983), “cantinela de oro” (*Soledad sonora*, 936), “timbres áureos” (*Poemas mágicos y*

²⁰⁶⁸ Cfr. SALVADOR PLANS, A., “La sinestesia en Juan Ramón Jiménez”, *art. cit.*, p. 209.

²⁰⁶⁹ Véase el análisis, de J. Guerrero Hortigón en su tesis: *Contenido platónico en la obra de Juan Ramón Jiménez*, *op. cit.*, pp. 14-32 y ss.

²⁰⁷⁰ Véase al respecto: JIMÉNEZ, J.R., *Moguer*, *op. cit.*, pp. 80, 90, 97, 115.

dolientes, 1054), “risa de oro” (*Laberinto*, 1304). “voz de oro” (*Melancolía*, 1420), “música de oro” (*Melancolía*, 1417). “dolencia de oro” (*Sonatas de primavera*, 58), “oro de música” (*Diario..*, 459), “vuelo de oro” (*Diario..*, 344), “escucha de oro” (*Eternidades*, 628), “silencio sin su oro” (*Belleza*, 1029), “sonido de oro” (*Belleza*, 1029), “oro silencio” (*Estación total*, 1245).

Según observa Sabine Ulibarri, el oro es en Juan Ramón el color de la “plenitud y realización de la vida humana”.

La coloración cromática no sólo crea la atmósfera de muchos poemas, sino que al repetirse anafóricamente, sostiene las estructuras melódicas y la tensión dramática.²⁰⁷¹

e) *Negro - Gris*:

Las citas podrían multiplicarse con todos los colores. Cuando el poeta de Moguer se refiere en *Melancolía* (p. 1341) a una “melodía negra”, estamos situados, en efecto, ante un caso de hipálage, inteligible por el contexto: “la melodía de sus ojos divinos”. Lo negro son los ojos. Sin embargo, la polisemia del adjetivo “negro” tiene que ver con una gama más amplia de sentimientos, es decir, con la tristeza, la melancolía, la depresión, etc. En la cultura occidental “el negro posee una connotación luctuosa”.²⁰⁷² El pueblo “fraguó el sintagma *pena negra* de alta rentabilidad semántica, ya que los valores tradicionales del adjetivo enfatizan fuertemente el significado del sustantivo y lo tiñen de un carácter agónico”.²⁰⁷³

Cuando Juan Ramón dice en los siguientes versos que:

“... la *pena* del campo
es tan *negra* y tan profunda
que los niños, al mirar
por las ventanas, se asustan”.

(LI-I, p. 105)

observamos que la fórmula *pena negra* cambia su sujeto, generalmente humano, mediante una prosopopeya que potencia el valor de amargura esbozado en triste”.²⁰⁷⁴ Pero, además, el poeta “utiliza el sentido denotativo de negra porque desea aludir al día que ya ha avanzado un paso más desde los primeros versos, y está muriendo, acabando”.²⁰⁷⁵ El uso innovador de la fórmula *pena negra* radica en la capacidad del yo lírico de extraer “los valores de angustia y de muerte y aplicarlos a un sujeto especial: la naturaleza”.²⁰⁷⁶ La naturaleza es para el poeta de Moguer no sólo fuente de símbolos, sino de tonalidades cromáticas y sinestias preciosas.²⁰⁷⁷ En *Eternidades* (L.P., p. 1616) en los versos que a continuación se citan, se mezclan naturaleza y sentimiento:

²⁰⁷¹ Véase: *El mundo poético de Juan Ramón*, op. cit., p. 208; cfr. también: CAPECCHI, L., “El color como acto creativo en la poesía de Juan Ramón Jiménez”, art. cit., pp. 226 y ss.

²⁰⁷² Véase al respecto: LÓPEZ MARTÍNEZ, M.I., *La poesía popular española en la obra de Juan Ramón Jiménez*, op. cit., p. 125.

²⁰⁷³ *Ibidem*.

²⁰⁷⁴ *Op. cit.*, p. 127.

²⁰⁷⁵ *Ibidem*.

²⁰⁷⁶ *Ibidem*.

²⁰⁷⁷ Véase: LÓPEZ BUSTOS, C., *La naturaleza en la obra de Juan Ramón Jiménez*, op. cit., pp. 165-181.

“Y la flor de tu dicha
 tenía en su raíz
tierra negra de pena”²⁰⁷⁸

Observamos que la inserción de la sinestesia *pena negra* en este motivo “coincide con el uso popular”. El poeta al mezclar naturaleza y sentimiento utiliza una metáfora preposicional *la flor de tu dicha*. La alegría de la amada se identifica con una flor, pero, anticipando el contraste entre apariencia y realidad, su raíz es *tierra negra de pena*.²⁰⁷⁹ La felicidad amorosa, como ocurre en algunos poetas franceses de la época, se asienta sobre una profunda tristeza.²⁰⁸⁰

Otra nueva modulación de la sinestesia *pena negra* se incluye en los siguientes versos:

“...¡Ay, yo pasara todos mis penas nuevamente,
 hasta las más oscuras, por ver una mañana
 como aquella en que el sueño me floreció la frente
 al toque melancólico y dulce de diana”.

(PLP., 868)

En otros versos habla de “la negra oquedad” de sus “dolores”:

“¡Sí, ven a mí, agarra y desordena
 la profesión injenua de tus ramas
 por la negra oquedad de mis dolores”.

(LP., p. 15)

Aquí la estructura *pena negra* sufre una traslación, una especie de hipálage, que desplaza el adjetivo hacia *oquedad*. La *negra oquedad* constituye el término figurado de la metáfora preposicional cuya base real es *dolores*.

La misma estructura aparece en los *Sonetos espirituales*:

“Habéis morado entre los resplandores
 de su hermosura, como yo, cautivas
 hoy que os da libertad, rosas pasivas
 me parecéis, oscuras, mis dolores”.

(LP., p. 20)

En libros anteriores a los *Sonetos espirituales* el poeta había sido tentado varias veces por la fórmula popular, sobre todo cuando se hallaba influido directamente por el

²⁰⁷⁸ Véase: DORRE, B.M., *El simbolismo de la luz en la poesía de Juan Ramón Jiménez*, op. cit., pp. 15-24 y 370-377.

²⁰⁷⁹ Cfr. LÓPEZ MARTÍNEZ, M^a. I., *La poesía popular...*, op. cit., p. 130.

²⁰⁸⁰ Véase: BOONE, L.R., *Divine Erotism: Musical Discourse in the Early Juan Ramón Jiménez*, op. cit., pp. 32-40 y 204-211.

modernismo.²⁰⁸¹ La sinestesia folklórica en *Melancolía* se hermanaba con la simbolista francesa:

“la tarde hace más grande mi dolor, más oscuro,
como un fantasma se adelanta el remordimiento
y, con dedos de sombra, escribe sobre el muro
un *Mane, Thecel*, Phares inminente y sangriento”.

(PLP., p. 142)

Naturaleza y mundo psíquico se funden de manera impresionista.²⁰⁸² El negro que anuncia la noche se identifica con el dolor del alma del poeta que crece paulatinamente.²⁰⁸³

En *Elegías* la *pena negra* está camuflada en el *dolor oscuro*.²⁰⁸⁴

“Dolor, estás en mí, y estoy en ti, como algo
frío y mustio, como un jardín negro de infierno;
ni sé ya lo que vales, ni sé ya lo que valgo,
pero sé que será tenebroso y eterno”.

(PLP, p. 834)

También en *Elegías* se produce la siguiente aliteración:

“Me voy sin esperanzas, a mudar de tristeza...
-aquí presencia loca, allá *recuerdo negro*-
la corona de penas me hiere la belleza,
todo me añade sombras y de nada me alegro”.

(PLP., p. 848)

Aquí la sinestesia *recuerdo negro* es el símbolo del dolor del yo lírico “motivado por la incapacidad de crear”.²⁰⁸⁵ La *corona de penas* suscita -incluso por la similitud fónica-, la corona de espinas de Cristo, máximo exponente del sufrimiento.

En *Laberinto* mediante sinestesias preciosas la luminosidad se asocia a la voz de la *mujer*. La salvación que pide el poeta es el eterno femenino.²⁰⁸⁶

“¡Voz de mujer! *Voz pura, partida, de diamante*
voz de arroyo, de iris, de hoja verde, de perla...
¡Oh voz, que a veces llegas, como en un largo viento,
a iluminar la sombra muda de mi tristeza”

(PLP., p. 1192)

²⁰⁸¹ Cfr. GRAFIEDI, B., *La idea del modernismo en Juan Ramón Jiménez*, op. cit., pp. 70-84 y ss.; URBINA, P.A., *Actitud modernista de Juan Ramón Jiménez*, op. cit., pp. 18-28.

²⁰⁸² Cfr. LÓPEZ BUSTO, C., *La naturaleza en la obra de Juan Ramón Jiménez*, op. cit., pp. 35-42, 115-123 y ss.

²⁰⁸³ Véase: DARÍO, R., “La tristeza andaluza”, en *Tierras Solares*, Madrid : Leonardo Williams Editor, 1904, pp. 67-80.

²⁰⁸⁴ Cfr. LÓPEZ MARTÍNEZ, M^a.I., *La poesía popular en la obra de Juan Ramón Jiménez*, op. cit., p. 140.

²⁰⁸⁵ *Ibidem*.

²⁰⁸⁶ Véase al respecto: GIRARDOT, G., *El modernismo*, op. cit., p. 70; VILANOVA, A., “El ideal de la poesía en Juan Ramón Jiménez”, en AA.VV., *Juan Ramón Jiménez en su centenario*, op. cit., pp. 293-296.

La manifestación externa de la angustia del yo lírico²⁰⁸⁷ en los siguientes versos es el llanto intenso que se tiñe de negro:

“Se acerca todo lo triste,
lo eterno, lo desolado.
Un pecho oscuro, una boca
Blanca y un *oscuro llanto*”.

(LI-II, p. 365)

En otros versos el *llanto oscuro* se traslada a la naturaleza siendo personificación de la lluvia nocturna:

“Venus, despierta, desnuda
sobre el jardín que se cierra.
Las rosas perfuman más.
Llora más el *agua negra*”.

(LI-II, p. 356)

La metáfora que iguala lluvia y llanto incluye una prosopopeya acorde con la mezcla impresionista de sentimientos y paisajes y, además, aporta la noción del dolor inherente al acto creativo.

También la *pena negra* se convierte en *queja oscura*, para acomodarse al particular ente que soporta el dolor –el agua-, y dotarlo de la sonoridad propia del lamento, asociada al rápido discurrir de la corriente fluvial:

“El campo débil y triste
se iba alumbrando... quedaba
el canto roto de un grillo,
la *queja oscura de un agua*”

(PLP., p. 542)

En Rubén Darío y en Juan Ramón Jiménez la pena se transforma en melancolía.²⁰⁸⁸ La actitud pesimista respecto a las posibilidades creativas –común en poetas como Jiménez, Seferis y Kavafis-²⁰⁸⁹ se nota en los siguientes versos:

“Esta senda florida de lilas y acacias
que yo soñé fragante y tibia en primavera,
es hoy, al *paso negro* de todas mis desgracias,
senda de olor a tierra y de flores de cera”.

(PLP., p. 891)

²⁰⁸⁷ Cfr. GUERRERO HORTIGÓN, J., “El mito de Narciso en Juan Ramón”, *art. cit.*, pp. 241 y ss.

²⁰⁸⁸ Cfr. SENABRE, R., “El proceso creador de Juan Ramón Jiménez”, *art. cit.*, pp. 135 y ss.; DARÍO, R., “La tristeza andaluza, un poeta”, *art. cit.*, pp. 67-80.

²⁰⁸⁹ Véase CARDWELL, R., “Juan Ramón Jiménez and the Decadence”, *art. cit.*, pp. 291 y ss; cfr. también AVYERIS, M., *kritiká –aestitiká, op. cit.*, pp. 29-49.

Ya hemos dicho que la tristeza en Juan Ramón y en los modernistas proviene de la falta de la luz creadora.²⁰⁹⁰ La causa es el *paso negro* de todas las “desgracias” del yo lírico. Una prosopopeya atribuye a éstas la facultad de andar, que, según la metáfora vida = camino, significa servir de motores vitales.

La fórmula de la *pena negra* está también presente en los versos de la primera etapa de la poesía juanramoniana. En el poema “El lago del dolor” Juan Ramón habla de un “negro sufrimiento”:

“Formado por sus lágrimas,
con márgenes de espinas,
un lago guarda el hombre:
el lago del dolor;
si angustias y recuerdos conmueven sus entrañas,
si el *negro sufrimiento*,
cual nube tormentosa de un cielo oscuro y frío,
con gotas agiganta,
se sale de sus márgenes en honda convulsión”.

(PLP., p. 163)

Otra variación de la fórmula popular que, modificada aparece en la poesía juanramoniana es la comparación entre los ojos negros de la amada y la pena del poeta:

“Quizá el recuerdo vago de aquel estío alegre
volvía, entre tus sueños, a tu tristeza nueva
y en notas de color, de luz, de sombra
tus ojos se agrandaban como *negros de pena*”.

(LI-I, p. 459)

La variación se halla en que la pena se sitúa en la mujer misma y en el consabido significado simbólico.²⁰⁹¹

Según observa M.I. López Martínez, Juan Ramón Jiménez “refunde la germinal *pena negra* y le extrae muy diversos valores, sobre todo al añadir a la casi totalidad de los poemas un código metapoético en el que la singular estructura folklórica da pie a la presentación de la amargura del sujeto ante la muerte de la inspiración.”²⁰⁹² El dolor del yo lírico se visualiza como “pájaro torvo y lúgubre”²⁰⁹³, la *pena* como “cuervo negro” y la *tristeza* como “oscuro pájaro”.

Otras fluctuaciones producidas por el mogueño son “negra amargura”, “sombra de mi tristeza”, “oscuro llanto”, “Llora más el agua negra”, “queja oscura”, “el paso negro de mis desgracias”²⁰⁹⁴, etc.

²⁰⁹⁰ Véase al respecto: AGUIRRE, J.M., “Juan Ramón Jiménez and the french symbolist poets”, *art. cit.*, pp. 212 y ss.; DARÍO, R., “La tristeza andaluza, un poeta”, *art. cit.*, pp. 67 y ss.; CANO, J.L., “Juan Ramón Jiménez y Rubén Darío”, en *Españoles de dos siglos*, Madrid : Seminarios y Ediciones, 1974, pp. 119-140.

²⁰⁹¹ Cfr. DOMÍNGUEZ SÍO, M.J., “La imagen de la mujer en la literatura”, *art. cit.*, pags. 208 y ss.

²⁰⁹² Véase: LÓPEZ MARTÍNEZ, M^a.I., *La poesía popular en la obra de Juan Ramón Jiménez*, *op. cit.*, p. 125.

²⁰⁹³ Cfr. CHIADDINI, G., “La poética del yo y las antinomias de la dialéctica amorosa”, *art. cit.*, pp. 195 y ss.

²⁰⁹⁴ Cfr. LÓPEZ MARTÍNEZ, M^a.I., *La poesía popular en la obra de Juan Ramón Jiménez*, *op. cit.*, p. 162.

El canto popular en España y Grecia también compara su *pena negra* con los ojos de quien la causa –la amada– y así enfatiza la belleza de éstos.²⁰⁹⁵ Sobre la misma base el “andaluz universal” compone fórmulas como “el luto de sus ojos”, “miradas de luto”, “ojos negros de pena”, etc.

f) Verde – Violeta – Plata – Malva – Morado – Amatista

Ejemplos de sinestesias:

Con el verde Juan Ramón colorea los paisajes, el mar, los jardines, la música, el silencio²⁰⁹⁶, etc.: “fresco verdor de abril” (*Jardines lejanos*, 383), “dulces verdores” (*Pastorales*, 552), “verde de música” (*Baladas de primavera*, 767), “tierra verde” (*Soledad sonora*, 980), “música verde” (*Soledad sonora*, 971), “verde charla metálica” (*Soledad sonora*, 956), “frescos verdores” (*Poemas mágicos y dolientes*, 1093), “silencio verde” (*Laberinto*, 1266).

Con el plata colorea la risa, la copla del agua, la voz humana, etc: “risa de plata” (*Ninfeas*, 1467), “sueña luces de plata” (*Rimas*, 97), “algarabía de plata” (*Pastorales*, 555), “trina platas de golondrina” (*Baladas de primavera*, 767), “la copla del agua es plata” (*Soledad sonora*, 965), “plata constante” (*Soledad sonora*, 957), “voz de plata” (*Soledad sonora*, 942), “palabra de plata” (*Poemas mágicos y dolientes*, 1102), “plata melodiosa” (*Laberinto*, 1192).

Para el violeta: “dulzura violeta” (*Arias tristes*, 273), “ráfaga violeta” (*Jardines lejanos*, 518), “frescura violeta” (*Baladas de primavera*, 756), “bruma violeta” (*Elegías*, 797).

Malva: “cenit sordo y malva” (*Soledad sonora*, 1019), “el agua mece el malva” (*Soledad sonora*, 1016), “canta un malva pensativo” (*Laberinto*, 1314), “solloza malva” (*Melancolía*, 1350, 1392).

El *amatista* aparece como *amatiste*: “el aire es amatiste” (*Soledad sonora*, 951).

En cuanto a los tipos de combinaciones sinestésicas, la gama es muy amplia:

l) Vista – oído:

“hablaba siempre en azul” (*Jardines lejanos*, 385), “silencio azul” (*Jardines lejanos*, 458), “hacen melodía los colores” (*Jardines lejanos*, 508), “madrigales de color” (*Jardines lejanos*, 520), “canto de oro y risa” (*Pastorales*, 619), “algarabía de plata” (*Pastorales*, 555), “el azul no es melodioso” (*Hojas*, 707), “canto gris” (*Baladas de primavera*, 751), “cándida sonata” (*Elegías*, 893), “silencio blanco” (*Soledad sonora*, 1055), “ritmo de oro” (*Poemas*

²⁰⁹⁵ Véase al respecto: HIDALGO MONTOYA, J., *Cancionero de Andalucía*, Madrid : A. Carmona Editor, 1974, pp. 14 y ss; RODRÍGUEZ MARIN, F., *Cantos populares españoles*, Buenos Aires : Bajel, 1948, pags. 8-30 y ss; GUTIÉRREZ CARBAJO, F., “La canción de tipo popular en Juan Ramón Jiménez”, *Epos*, num. V (1989): 217-235; POLITIS, L., “O dekapentasyllavos tu Erotikú Logu”, en *Ya ton Seferi, op. cit.*, pp. 195-203; Cfr. también: IOANNOY, Y., *To dimotikó tragudi, Paralogeés*, Atenas : Ermis, 1970, pp. 75-78 y ss.

²⁰⁹⁶ Véase: PATTISON, W.T., “Juan Ramón Jiménez, Mystic of Nature”, *art. cit.*, pp. 18-22; PEREZ, A., “El uso del color y la iluminación en las obras de algunos autores del modernismo y de la generación del 98”, *art. cit.*, pp. 54-56.

mágicos y dolientes, 1083), “el rojo reír del mirlo” (*Poemas mágicos y dolientes*, 1083), “canta un malva” (*Laberinto*, 1314), “melodía negra” (*Melancolía*, 1341), “se habla sin color” (*Diario...*, 509), “lira de colores” (*Diario...*, 450), “risotada roja” (*Diario*, 432), “escucha el oro” (*Eternidades*, 628), “música que trae colores” (*Piedra y cielo*, 702), “verde eco” (*Poesía*, 844), “sonido de oro” (*Belleza*, 1029), “los hilos de colores atan el trueno con el canto de los pájaros” (*Belleza*, 1093), “azul callado” (*Estación total*, 1245), “oro silencioso” (*Estación total*, 1245).

II) Vista – gusto:

“dulzura violeta” (*Arias tristes*, 311), “blanca dulzura” (*Jardines lejanos*, 482), “sabía a mujer dorada” (*Jardines lejanos*, 385), “oro dulcísimo” (*Pastorales*, 547), “dulzores de oro” (*Elegías*, 799), “el azul endulza las penas” (*Soledad sonora*, 931), “dulzura albina” (*Poemas mágicos y dolientes*, 1145), “dulzor amarillo” (*Laberinto*, 1260), “amarilla dulzura” (*Sonetos espirituales*, 31), “colores crudos” (*Diario...*, 535), “yerba agriverde” (*Diario...*, 335), “agriando sus verdes, endulzando sus carmines, dorando sus amarillos” (*Diario...*, 420), “negro dulzor” (*Belleza*, 1094).

III) Vista- olfato:

“fragancia azul” (*Arias tristes*, 1273), “cándido olor de azucena” (*Jardines lejanos*, 410), “son fragancia los colores” (*Jardines lejanos*, 427), “gris fragante” (*Pastorales*, 619), “aroma blanco” (*Hojas*, 716), “carmin fragante” (*Elegías*, 839), “es áurea la fragancia” (*Soledad sonora*, 934), “olor rosa” (*Laberinto*, 1298), “olores de colores” (*Sonetos espirituales*, 18) “correspondencia de colores a un aroma agudo” (*Diario...*, 447), “olor verde” (*Piedra y cielo*, 780).

IV) Vista – tacto:

“nocturno azul de seda” (*Jardines lejanos*, 414), “brisa azul” (*Hojas*, 721), “aire de oro” (*Baladas de primavera*, 762), “aire azul” (*Elegías*, 808), “la brisa azul” (*Soledad sonora*, 941), “el aire es amatiste” (*Soledad sonora*, 951), “viento azul” (*Estío*, 138), “azul con viento” (*Diario...*, 373), “aspira el azul” (*Eternidades*, 628), “gris perla húmeda” (*Poesía*, 877), “brisa blanca” (*Belleza*, 1105), “brisa azul” (*Belleza*, 1026), “viento rojo” (*Estación total*, 1168), “verde venteante” (*Estación total*, 1262).

V) Visual – térmico:

“frescura violeta” (*Baladas de primavera*, 756), “enfrió lo azul” (*Elegías*, 815), “el azul está frío” (*Soledad sonora*, 918), “tiembla verde” (*Soledad sonora*, 980), “frescor morado” (*Poemas mágicos y dolientes*, 1160), “frescos verdores” (*Poemas mágicos y dolientes*, 1059), “violeta y fresco” (*Laberinto*, 1213), “colores calientes” (*Diario...*, 294), “colma de su frescura sensual todo el color azul y oro” (*Diario...*, 488), “frío blanco” (*Diario...*, 373), “fresco verdor” (*Estación total*, 1263).

VI) Tacto – vista – olfato:

“(la luna) moja de oro la fragancia” (*Pastorales*, 571)

VII) *Olfato – gusto – vista*:

“olor dulce y celeste” (*Soledad sonora*, 961).

VIII) *Oído – vista – tacto*:

“silencio amarillo y mojado” (*Laberinto*, 1232).

IX) *Vista – oído – olfato*:

“color como un canto perfumado” (*Diario...*, 456)

También en *Dios deseado y deseante* (p. 1291) encontramos una sinestesia múltiple (visual – táctil – térmico – visual) la siguiente: “resplandor de aire inflamado azul”.

En resumidas cuentas el color en la poesía juanramoniana:

- a) Encubre metáforas internas.
- b) Representa estaciones y situaciones morales y psicológicas (lo moral y psicológico generan el color).
- c) Evoca o atrae otros colores.
- d) Es indicación geográfica.
- e) Expresa la intensidad emotiva del “yo” poético.²⁰⁹⁷
- f) Es dado por un sustantivo o se sustantiviza y es susceptible de cualidades adjetivas.
- g) Da dos significados a la metáfora, o da origen a una nueva metáfora que sirve para matizarlo con exactitud.
- h) Tiene una significación poco determinable en poemas casi por completo cromáticos.
- i) Se transforma en materia.
- j) Se vivifica y personifica.
- k) Se proyecta sobre los elementos de la Naturaleza.²⁰⁹⁸

²⁰⁹⁷ Véase: REYES CANO, R., “Algunas constantes en la poesía de Juan Ramón Jiménez”, *art. cit.*, pp. 137-164.

l) Es sugerido por otra palabra –estableciendo así un paralelismo entre el mundo de la vida y del espíritu.

m) Se usa para lograr efectos patéticos o insinuar presagios.

n) Sintetiza metáforas cromáticas.

o) Se usa como símbolo y en barajas en las que actúan (los colores) con una significación irónica.

p) Da título a un poema.

q) Sintetiza clarooscuros simbólicos y da significaciones sonámbulas, misteriosas y mágicas, como ocurre también en la poesía de Yorgos Seferis.

9.2.- Ejemplos de sinestesias en Yorgos Seferis.

Yorgos Seferis es el poeta que crea conscientemente sinestesias, al estructurar las percepciones de sus sentidos, coloreándolas anímicamente, transfiriéndoles en un plano interior los estados de su ánimo y de su espíritu -alegría, ironía, dolor, pesimismo, sarcasmo, silogismo. En los ejemplos que siguen, tomados de todas sus colecciones de poemas, como prueba de riqueza sinestésica, se nota que sus metáforas sinestésicas establecen las más sorprendentes conexiones entre los objetos más alejados entre sí, transfiriéndoles insospechables matices y posibilidades imaginativas.

En Seferis, así como en Jiménez, lo visible se convierte en audible y lo audible en visión. Como el “andaluz universal”, Seferis transpone sensaciones mucho más originales en su etapa modernista, llegando a utilizar en ellas los sentidos más alejados, en prodigiosa superposición sensorial o figurativa.²⁰⁹⁹

Ejemplos:

1.- *Vista – oído, oído – vista:*

“Estéril la voz quedó marchita / un enjambre de errores en los labios”, “El zumbido de las cosas en la casa” (Y.S., P.C., p. 43); “¡Chitón! No nos hablan las escarchas” (Y.S., P.C., p. 41); “Eras el silencio divino y blanca como el arroz” (Y.S., P.C., p. 45); “trazo de un alma pura como el canto de una flauta”, “Surge, cuerpo vigilante, de la masa de silencio” (Y.S., P.C., p. 48); “cual caracola fundida con mi oído rumorea / el adverso y lejano lamento inextricable del mundo” (Y.S., P.C., p. 49); “Aquí, en el suelo, arraigó una cisterna... Arriba, su cubierta, rumor de pasos”, “se oye en las hojas latir la creación”, “Y un cuerpo escondido, un bronco grito”, (Y.S., P.C., pags. 55-59); “y hendían los remos el oro de la mar en el ocaso” (Y.S., P.C., p. 65), “El jardín con surtidores que en tu mano eran cadencia de otra vida” (Y.S.,

²⁰⁹⁸ Véase al respecto: SALGADO, M.A., “Río – mar – desierto”: plasmación dinámica del revivir juanramoniano”, *Hispania*, vol. 65, 2 (1982): 195-199.

²⁰⁹⁹ Véase: VITTI, M., *Fzora ke logos*, op. cit., pp. 96-97.

P.C., p. 67); “... tu voz se nos acerca como esperanza de un fuego / y este viento de nuevo afila / una cuchilla en nuestros nervios” (Y.S., P.C., p. 68); “con aquellas cañas que al estilo de Lidia cantaban en otoño (Y.S., P.C., p. 74); “voces salidas de la piedra, del sueño / más profundas aquí dónde el mundo entenebrece” (Y.S., P.C., p. 83); “... si por ventura la muda tronera vomita un fognazo” (Y.S., P.C., p. 89); “Los tres mil ángeles / juntaron sus alas y alumbraron / un perro / olvidado / que ladraba / solitario...” (Y.S., P.C., p. 105); “en torno, la tapia con cristales rotos en la barda / y una flauta que tocaba “En el curso de mi vida” (Y.S., P.C., p. 114); “Instrumentos inútiles sus cabezales, fonógrafos raquícos” (Y.S., P.C., p. 119); “susurros / como el respirar del ciprés aquella noche, / como la voz humana del mar sobre las piedras en la noche” (Y.S., P.C., p. 130); “Una marcha fúnebre merodeaba por la lluvia sutil” (Y.S., P.C., p. 147); “ahora sabes que el negro parche del tambor / cubre por entero tu horizonte” (Y.S., P.C., p. 151); “y todo el cielo era una inmensa pluma de paloma con un ritmo de silencio, vacío y blanco” (Y.S., P.C., p. 153); “un murciélago asustado pegó contra la luz como saeta en un escudo” (Y.S., P.C., p. 158); “La casa se ha llenado de grillos: arritmia de relojes sin tornillos que suenan renqueantes” (Y.S., P.C., p. 166); “Hay que considerar sobre todo por donde avanzamos... ni como susurra la luz mortecina del hospital improvisado” (Y.S., P.C., p. 167); “Pero sus ojos hablaban todos el mismo verbo” (Y.S., P.C., p. 170); “El abecedario de estrellas que se deletrea” (Y.S., P.C., p. 174); “y la llama se vuelve beso en los miembros y sollozo...”, (Y.S., P.C., p. 183); “Luz angélica y negra, / risa del oleaje en los caminos de la mar, / risa con llanto” (Y.S., P.C., p. 187); “hojas trémulas / al detenerse el forastero / y el silencio gravitando / en las rodillas” (Y.S., P.C., p. 193); “Voz ciega, que palpas en la noche del recuerdo” (Y.S., P.C., p. 194); “En Damasco, una noche desvelado... como dinares de plata oía yo las herraduras” (Y.S., P.C., p. 204); “sordo era el silencio en torno nuestro y sin el meno rastro en el cristal del cielo azul” (Y.S., P.C., p. 208); “una trompeta rosa y dorada: el crepúsculo” (Y.S., P.C., p. 211); “Sonó la campana del barco / como la moneda de una ciudad desaparecida / y su sonido al caer reavivó / la caridad de pasadas limosnas” (Y.S., P.C., p. 213); “Las voces / al pie del castaño se tornaron guijarros / que los niños se ponen a tirar” (Y.S., P.C., p. 219); “o como una melodía que quedara / allí, en el centro, como una estatua” (Y.S., P.C., p. 219); “La luz es pulsación / más lenta y más lenta cada vez / crees que se va a detener” (Y.S., P.C., p. 231).

2.- Vista – tacto, tacto – vista:

“Clareaba ante mí el camino, / vaho sutil de un sueño” (Y.S., P.C., p. 37); “dedos del viento en el cabello” (Y.S., P.C., p. 38); “Y es que la vida es fría sangre de pez” (Y.S., P.C., p. 41); “No es ni la mar / ni tampoco el mundo / esta luz azul / entre nuestros dedos...”, “libros llegué a escribir / en el cuerpo de la hermosa” (Y.S., P.C., pags. 44-45); “Oscuro temblor en la raíz y en las hojas” (Y.S., P.C., p. 48); “¿A dónde fue el día de doble filo que todo lo mudó?” (Y.S., P.C., p. 50); “abandonemos el mal inveterado: / camisa que mudan las serpientes, / amarilla en el verdor de los tréboles” (Y.S., P.C., p. 57); “ola blanca por encima del rebaño / como mano delicada por la sien” (Y.S., P.C., p. 58); “aguas que dejaban en las manos / el recuerdo de una felicidad inmensa” (Y.S., P.C., p. 65); “y este viento de nuevo afila / una cuchilla en nuestros nervios” (Y.S., P.C., p. 68); “Palpando / la inextinguible púrpura / en aquella tarde del regreso” (Y.S., P.C., p. 83); “Sus dedos / en el pañuelo verde mar, / míralos: corales” (Y.S., P.C., p. 94); “En el mar se estremecía la piel dorada” (Y.S., P.C., p. 58); “En el Pelión entre castaños la túnica del centauro / se escurría entre las hojas envolviendo mi cuerpo...” (Y.S., P.C., p. 100); “Me restregaba la oscuridad sobre mis párpados, mientras seguía oyendo el organillo” (Y.S., P.C., pags. 108-109); “lenguas colillas pegadas / como colillas apagadas a labios marchitos” (Y.S., P.C., p. 169); “La túnica doria con la orografía de pliegues que suscita el tacto de tus dedos...” (Y.S., P.C., p. 187); “dentro de mi luz tejida de

cuerpos vivos” (Y.S., P.C., p. 198); “Vio las venas de los hombres / como una red donde los dioses nos atrapan como a alimañas, intentó romperla” (Y.S., P.C., p. 210); “reclinado / en las anchas espaldas del sueño, / incluso cuando te amparan en el pecho aletargado del mar...” (Y.S., P.C., p. 218).

3.- *Vista – olfato:*

“y transcurren casi arbustos perfumados en flor” (Y.S., P.C., p. 76); “veo a los árboles respirar la negra calma de los muertos” (Y.S., P.C., p. 76)

4.- *Gusto – tacto, tacto – gusto:*

“Solo estrías en la boca del pozo / nos evocan la felicidad pasada”, “Los dedos sienten un poco el frescor de la piedra / luego el calor del cuerpo la invade” (Y.S., P.C., p. 64).

6.- *Oído – vista:*

“Una cisterna da lecciones de silencio / en medio de una ciudad que es pura llama” (Y.S., P.C., p. 59)

7.- *Oído – tacto - vista:*

“y este viento de nuevo afila / una cuchilla en nuestros nervios” (Y.S. P.C., p. 68).

8.- *Tacto – gusto – oído:*

“¿Qué buscan en su viaje nuestras almas? / ... consumidas por discos de gramófonos / ligadas sin quererlo a cumplidos inexistentes / musitando jirones de cavilaciones en lenguas extrañas” (Y.S., P.C., p. 69).

9.- *Vista – tacto – gusto:*

“petrificada al contacto con el tiempo / cae la estatua desnuda en el áspero / seno que se suaviza poco a poco” (Y.S., P.C., p. 56); “He dejado pasar un caudaloso río entre mis dedos / sin beber una sola gota y estoy triste” (Y.S. P.C., p. 75); “y la llama / se vuelve beso en los miembros y sollozo, / después húmeda hoja que arrastra el viento” (Y.S., P.C., p. 183).

10.- *Vista – tacto – oído:*

“El jardín con surtidores que en tu mano / eran cadencia de otra vida” (Y.S., P.C., p. 67);

Vista – gusto – tacto:

“Y nuestras bodas, las coronas lozanas y los dedos / se tornan enigmas insolubles para el alma” (Y.S., P.C., p. 70).

Olfato – oído – vista:

“Aroma de pino y silencio calmarán fácilmente la herida” (Y.S., P.C., p. 185).

11.- *Vista – gusto, gusto – vista:*

“nuestro anhelo desnudo alboreaba por tenerte” (Y.S., P.C., p. 47), “y ojalá profunda se meciera tu deseo como sombra de nogal” (Y.S., P.C., p. 48); “mientras prevalece / desdoblada la ilusión de mi deseo...” (Y.S., P.C., p. 49); “Sartas de miradas / corren por un reguero de amargura...” (Y.S., P.C., p. 55); “Un calor extendido como un velón / sereno, como la bestia dormida” (Y.S., P.C., p. 56); “y la boca arrasada / del sabor a herrumbre y a salitre” (Y.S., P.C., p. 63); “Lucero del alba, cuando bajaste tu mirada / fueron nuestras horas más dulces que el bálsamo / en la herida, más gratas que el agua fría / al paladar, más serenas que el plumaje del cisne” (Y.S., P.C., p. 68).

12.- *Oído – tacto, tacto – oído:*

“¡Oh! ¡cómo se suaviza de pronto a nuestro tacto / la piel del silencio que nos oprime!” (Y.S., P.C., p. 57); “Dentro de la fiebre viva te sometiste / con humildad una tarde curva desnuda...” (Y.S., P.C., p. 57).

13.- *Gusto – oído:*

“y pasan los gozos con el crepitar agitado del destino” (Y.S., P.C., p. 55);

oído – vista – gusto:

“Un eco estancado y seco, como nuestra soledad, / como nuestro cariño, como nuestros cuerpos” (Y.S., P.C., p. 70).

14.- *Gusto – vista – oído:*

“La sed de amor busca lágrimas / se mecen las rosas como el alma / se oye en las hojas latir la creación” (Y.S., P.C., p. 56);

Sin embargo, las sinestesias y las metáforas sinestésicas más originales (y abundantes) en la poesía seferiana son las que contienen sensaciones transpuestas, y son tan variadas que hacen imposible toda clasificación. Algunos de sus poemas, como sucede en Jiménez, por contener sensaciones visuales, táctiles, gustativas y olfativas, podríamos considerarlas como *poemas sinestésicos*. Nos limitaremos a ver aquí sólo dos ejemplos:

a) La llama cura a la llama

no con un goteo de instantes
sino con un súbito fulgor;
como la pasión que se funde con otra pasión
y perduran clavadas
o como una melodía que quedara
allí, en el centro, como una estatua

inconmovible.

No es descanso este respiro
sino timón de un rayo.

(Y.S., P.C., p. 219)

- b) Ahora la sangre se revuelve
cuando bulle la fiebre
en las venas del cielo enconado.
Intenta pasar por la muerte
para encontrar el gozo.

La luz es pulsación
más lenta y más lenta cada vez
crees que se va a detener

(Y.S., P.C., p. 231)

10.- Las antítesis y las metáforas que contienen elementos antitéticos.

En muchas ocasiones aparecen en la poesía moderna metáforas (o grupos de metáforas) que contienen elementos antitéticos o contradictorios. Jiménez, Seferis y Lorca utilizan frecuentemente metáforas “con atracción de contrarios”.²¹⁰⁰

La *antítesis* (gr. *Antíteton*, *antíthesis*, “contraposición”; lat. *Antitheton*, *contrapositum*, contentio, “oposición”) es la contraposición de ideas en expresiones metafóricas o no que, de distintos modos, se ponen en relación mutua. En Fontanier se sitúa entre las *figuras de estilo* y se advierte que no toda expresión de ideas opuestas constituye una antítesis. Para que la figura exista, se requiere la construcción simétrica de los miembros contrapuestos.²¹⁰¹

La manifestación de la antítesis en el plano de las unidades léxicas son los antónimos o contrarios. El uso de los *antónimos* es frecuente en Jiménez y Seferis. La antítesis –“figura predilecta de la oratoria y de la poesía de todos los tiempos”-²¹⁰² se presta en ambos poetas a *encarnar la inquietud existencial*. Por esta razón la antítesis triunfa en el barroco y en el simbolismo, las dos épocas más inquietas y metafísicas.²¹⁰³ El gran potencial dramático que

²¹⁰⁰ Cfr.: ZARDOYA, C., *Poesía española del siglo XX*, vol. III, *op. cit.*, p. 65 y “La técnica metafórica española contemporánea. Juan Ramón Jiménez”, *art. cit.*, pp. 363-369.

²¹⁰¹ Véase al respecto: MARCHESE, A. y FORRADELLEAS, A., *Diccionario de retórica*, *op. cit.*, pp. 29-30.

²¹⁰² Cfr. MORTARA GARAVELLI, B., *op. cit.*, p. 278; NEBRIJA, A. DE (1492): *Gramática de la lengua castellana*, Madrid: Editora Nacional, 1981, p. 215.

²¹⁰³ Cfr. MORTARA GARAVELLI, B., *Ibidem*.

esta figura posee por definición hace del poema moderno (en verso libre y en prosa) su ámbito natural. Si alguien lee con paciencia los más de cinco mil aforismos de Jiménez, comprende que el “andaluz universal” utiliza abundantemente la eficacia de las oposiciones. El recurso a la antítesis en la búsqueda de efectismo oratorio preocupó a los partidarios del modernismo poético. La contraposición puede surgir por medio de formas negativas:

“Que muero porque no muero”
 “Yo no soy yo”²¹⁰⁴, etc.

En las metáforas de contrarios que –en primer lugar- aquí nos interesan, una palabra o frase atrae a otra y el resultado –la metáfora o las metáforas que se dan en consecuencia- parece o es contradictorio. *Veamos algunos ejemplos*:

a) *Jiménez*:

I) “¡Tú que pones arriba *el cielo de tus ojos*
 mientras nos enloquece la tierra de tus brazos!”
 (A.P. de J.B., p. 187)

II) “Tendrá una voz de mujer...
 plata con llanto y sonrisa”.
 (A.P. de J.B., p. 194)

III) No sé si el mar es, hoy
 -adornado su azul de innumerables
 espumas-,
 mi corazón; si mi corazón, hoy
 -adornada su grana de incontables
 espumas-,
 es el mar.

Entran, salen
 uno de otro, plenos e infinitos,
 como dos todos únicos.
 A veces, me ahoga el mar el corazón,
 hasta los cielos mismos.
 Mi corazón ahoga el mar, a veces
 hasta los mismos cielos

(A.P. de J.B., p. 179)

IV) “No corras, ve despacio,

²¹⁰⁴ Véase al respecto: GICOVATE, B., “El yo poético y su significado”, *Asómate*, vol. XXI, num. 3 (1965): 40-47; REYZÁBAL, M.V., y NJAT, M. “Colaboradores del “yo” poético...”, *art. cit.*, pp. 748-767; VILLAR, A. “La muerte, obsesión y tema total de Juan Ramón Jiménez: ¿Soy yo quién anda esta noche?. Un conflicto de *personae*”, en *Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, *op. cit.*, tomo II, pp. 731-736; VERDUGO, I.M., “Análisis del “yo y yo” de Juan Ramón Jiménez”, en *Hacia el conocimiento del poema*, Buenos Aires : Librería Hachette, 1982, pp. 189-194.

que a donde tiene que ir es a ti solo!

¡Ve despacio, no corras,
que el niño de tu yo, recién nacido
eterno,
no te puede seguir!”

(A.P. de J.B., p. 289)

V) *Universo*

Tu cuerpo: celos del cielo
Mi alma: celos del mar
-Piensa mi alma otro cielo.
Tu cuerpo sueña otro mar-.

(A.P. de J.B., p. 292)

VI) Yo no soy yo

Soy este
que va a mi lado sin yo verlo:
que, a veces, voy a ver,
y que, a veces, olvido.
El que calla, sereno, cuando hablo,
el que perdona, dulce, cuando hablo,
el que pasea por donde no estoy,
el que quedará en pie cuando yo muera.

(A.P. de J.B., p. 295)

b) *Seferis*:

I) “en la noche inextinguible tu sangre
extendió sus alas blancas
sobre las rocas negras”.

(Y.S., P.C., p. 71)

II) “-Quizá la noche que se ha abierto, granada celestial,
oscuro regazo, inundado de estrellas...”

(Y.S. P.C., p. 183)

III) “Sin embargo las estatuas / a veces
se cimbrean, ... se cimbrean, se vuelven
ligeras, con un peso humano”.

(Y.S., P.C., p. 183)

- IV) “Luz angelical y negra,²¹⁰⁵
 risa del oleaje en los caminos de la mar
 risa con el llanto
 el anciano suplicante te contempla
 puesto a franquear los umbrales invisibles,
 reflejaba en su propia sangre
 que engendró a Eteockles y Polinices.
 Día angelical y negro,
 el gusto acre de la mujer que envenena
 al prisionero
 surge de las olas, rama jugosa recamada de gotas”.
 (Y.S., P.C., p. 188)
- V) “Nutridas volutas de nubes en el cielo, de vez en cuando,
 una trompeta rosa y dorada: el crepúsculo.
 Por la yerba rala y los espinos se esparcen
 tenues hábitos de las últimas lluvias;...”
 (Y.S., P.C., p. 211)
- VI) “... y *el cuerpo*
 surgía desnudo
 de la brega
 con los senos inmaduros
 de una virgen,
 una danza sin movimiento.”
 (Y.S., P.C., p. 212)
- VII) “Su vientre brillaba ahora como la luna
 y hubiera creído que el cielo era la matriz”
 (Y.S., P.C., p. 212)
- VIII) “En fuego se consumen las algas blancas
 ... formas que antes danzaban
 llamas petrificadas....”
 (Y.S., P.C., p. 217)
- IX) “... con un fuego en un barranco como una rosa
 y un mar de aire a las plantas de Dios”.
 (Y.S., P.C., p. 218)
- X) “El mayor sol por un lado
 Y por el otro la luna nueva
 Lejos en el recuerdo como aquellos pechos”.
 (Y.S., P.C., p. 223)

²¹⁰⁵ Véase: ZEMELIS, Y., “Angelico ke mavro fos”, en *Ya ton Seferi, op. cit.*, pp. 66-85.

11.- Una metáfora única es la entera finalidad del poeta.

Algunas veces (en poemas breves) una sola metáfora justifica el poema; ejemplos:

- I) ¡Libro acabado,
 caída carne mía
 labrador subterráneo de mi vida!

(A.P. de J.B., p. 321)

- II) En fuego se consumen las algas blancas.
 Greas sin párpados emergidas de las aguas
 formas que antes danzaban
 llamas petrificadas.
 La nieve ha cubierto el mundo

(Y.S., P.C., p. 217)

En otros casos, podemos hablar de una *variación metafórica*, de la cual son ejemplos típicos los siguientes poemas:

- I) *Renaceré yo*

Renaceré yo piedra,
y aún te amaré mujer a ti.

Renaceré yo viento,
y aún te amaré mujer a ti.

Renaceré yo ola,
y aún te amaré mujer a ti.

Renaceré yo fuego,
y aún te amaré mujer a ti.

Renaceré yo hombre
y aún te amaré mujer a ti.

(A.P. de J.B., p. 348)

- II) *Es mi alma*

No sois vosotros, ricas aguas
de oro las que corréis
por el helecho, es mi alma.

No sois vosotras, frescas alas
libres las que os abris
al iris verde, es mi alma.

No sois vosotras, dulce ramas
 rojas las que os mecéis
 al viento lento, es mi alma

(A.P. de J.B., p. 350)

También hay ocasiones en que *una metáfora ha sido el arranque del poema, pero luego genera otras*:

El papel en blanco rígido espejo
 solo devuelve lo que eres.

El papel en blanco habla con tu voz,
 tu propia voz
 no con la que te agrada;
 tú música es la vida
 esa que ha derrochado.

.....
 Tu vida es lo que has dado
 ese vacío es lo que has dado
 un papel en blanco

(Y.S., P.C., pags. 229-230)

Otras veces la metáfora inicial se repite como *estribillo* formulando la estructura entera del poema. En el poema “Balada del mar lejano”, el impresionismo²¹⁰⁶ se potencia por la repetición de las metáforas por la estructura misma del poema:

La fuente aleja su sonata
 despiertan todos los caminos...
 Mar de la aurora, mar de plata
 ¡qué limpio estás entre los pinos!

Viento del sur ¿vienes sonoro
 de soles? Ciegan los caminos....
 Mar de la siesta, mar de oro,
 ¡qué alegre estás sobre los pinos!

Dice el verdón no sé qué cosa....
 mi alma se va por los caminos
 Mar de la tarde, mar de rosa
 ¡qué dulce estás entre los pinos!

(A.P. de J.B., p. 173)

Lo mismo ocurre en el poema “Balada triste del pájaro de agua”, en que se repite como estribillo la metáfora “Pájaro de agua”²¹⁰⁷ (A.P. de J.B., pags. 175-176). La misma

²¹⁰⁶ Véase al respecto: ALVAR, M., “Simbolismo e impresionismo en el primer Juan Ramón”, *art. cit.*, pp. 381 y ss.

técnica se usa en poemas como “hojas nuevas” en que se repiten como estribillo dos metáforas:

¡Mira, por los chopos
de plata, como trepan al cielo niños de oro!

Y van mirando al cielo,
y suben, los ojos en azul, cual puros sueños.
¡Mira, por los chopos
de plata, cómo trepan al cielo niños de oro!

¡Mira, por los chopos
de plata, cómo trepan al cielo niños de oro!

(S.A.P. de J.B., p. 192)

12.- La materia y sus metáforas

La riqueza figurativa del lenguaje poético de Jiménez y Seferis es tan extraordinaria e impresionante que hasta las materias de las cosas se revisten de estupendas significaciones metafóricas.²¹⁰⁸ En los siguientes ejemplos podemos ver los valores que toma la materia en sus poemas:

a) *Jiménez*:

- I) “... y entre los ramajes de *hojas cristalinas* / surgieron desnudas, radiantes y blancas, / hermosas bacantes que al *beso plateado* de la Luna tersa, de la Luna pálida, / parecían *vivientes estatuas de nieve*, / parecían *estatuas de marmóreos pechos*, de *muslos pentélicos* de espaldas turgentes, ebúrneas y albas...”

(A.P. de J.B., p. 111)

- Simple cambio de materia para lograr efectos sinestésicos-

- II) “¡Penas mías, yo os bendigo!...
¡negras tablas salvadoras,
salvadoras de mi vida!”

(A.P. de J.B., p. 119)

- Atribución de materia usual por necesidad simbólica-

- III) “... y los niños y los pájaros
jugaran dichosos...; *Almas*
de oro que no ven la vida

²¹⁰⁷ Véase al respecto el análisis del poema por Julio Jensen en su artículo “Naturaleza y metáfora en Juan Ramón Jiménez”, *art. cit.*, pp. 94-95.

²¹⁰⁸ Véase al respecto: LORENZ, E., *Der metaphorische kosmos der modernen spanischen lyrik*, *op. cit.*, pags. 95-97, 102-103 y ss.; ARYRIOY, A., “Protásis ya tin “kijli”, *art. cit.*, p. 26.

tras las nubes de las lágrimas!”

(A.P. de J.B., p. 125)

- Jerarquización: la materia (oro) confiere jerarquía moral-

IV) “*Mi alma* es hermana del cielo
gris y de las hojas secas;”

(A.P. de J.B., p. 131)

- Rebajamiento de la claridad, de la calidad y vitalidad para expresar “el gusto por lo otoñal y decadente –emblemático aquí en la hermandad del poeta con “el cielo gris y las hojas secas”-.

V) “carne de bronce, de seda y de topacio
.....
“Luz, pandereta, cristal en flor, granada
agua de azul, mariposa florecida,”
.....
“Agua, amapola, rosal de sangre loca”

(A.P. de J.B., pags. 178-179)

- Atribución de materias inusuales o imposibles, por necesidad simbólica²¹⁰⁹, sinestésica o afán surrealista como también ocurre en los siguientes versos:

“Mujer, abismo en flor, malditas seas, rosa
de filo, espada tierna, fontana de letargo
... mármol de tumba, lado abierto en abrazos?”

(A.P. de J.B., p. 187)

VI) “Luna, fuente de plata en prado
del cielo;”

(A.P. de J.B., p. 191)

- Jerarquización: la materia confiere jerarquía estética-

VII) “¿Lloras, y no te oigo, nostálgica
azucena, mujer, sueño de plata, lirio
encendido, fuente?”

(A.P. de J.B., p. 192)

- La materia confiere belleza, jerarquía moral y amorosa-

VIII) “*El día / era una gracia perfumada de oro*
en un *dorado despertar* de vida...
Entre los huesos de los muertos,

²¹⁰⁹ Véase: BOUSOÑO, C., *Superrealismo poético y simbolización*, op. cit., pp. 242 – 244 y 344-347.

abría Dios sus manos amarillas”.

(A.P. de J.B., pags. 201-202)

- Uso y cambio de materias para lograr efectos sinestésicos-. Lo mismo ocurre en los siguientes versos:

“Tu voz distante reía,
como si fuera de plata;
voz de la brisa, del cielo,
de los rosales, del agua”.

(A.P. de J.B., p. 208)

IX) Los materiales de la naturaleza²¹¹⁰ son “la base” para los materiales de la memoria –tan relevantes en el primer J.R. Jiménez- que adquieren valor “en tanto en cuanto materiales enriquecedores del presente; en tanto en cuanto esencias constitutivas del *yo lírico*”:

Quememos las hojas secas
y solamente dejemos
el diamante puro, para
incorporarlo al recuerdo,
al sol de hoy, al tesoro
de los mirtos venideros...

(A.P. de J.B., p. 250)

X) Los metales y las minas confieren al mar “su eterno dinamismo” en el *Diario de un poeta recién casado*:

“El agua férrea,
parece un duro campo llano,
de minas agotadas...”

(A.P. de J.B., p. 256)

“Parece mar, que luchas
- ¡Oh desorden sin fin, hierro incesante!-”

(A.P. de J.B., p. 258)

XI) Día tras día, *mi ala*
-¡cavadora, *minadora*!
¡qué duro azadón de luz!-,
me entierra en el papel blanco....

²¹¹⁰ Véase al respecto: GOULARD DE WESTBERG, M., *Naturaleza, hombre y Dios en la obra de Juan Ramón Jiménez*, Comunicación leída en la Universidad de Copenhague, el 10 de marzo de 1961, p. 2 y ss.

- No cabe duda de que *el trabajo gustoso*, la poesía, es “obra” de este “alaminadora”²¹¹¹ que entierra al poeta “en el papel blanco”.-

b) *Seferis*:

La riqueza figurativa del lenguaje poético de Seferis se nota en las siguientes metáforas de materia, extraídas de todo el corpus de su *Poesía completa*; he aquí los valores inusuales que toman las materias de las cosas en sus poemas:

“Los árboles recuerdan a corales / que olvidaron el color en algún sitio,” (P.C., p. 41); “como mancha de tinta en un pañuelo se extiende la tristeza.” (P.C., p. 43); “del lucero vespertino al imán de tus cabellos” (P.C., p. 43); “los negros eslabones de tus ojos / ... Inclínate, quimera por volver / a su vaina el filo de mi silencio (P.C., p. 44); “había una corza / amarilla como azufre y había una torre / de oro puro (P.C., p. 44); “Cuerpo, uva negra de sol ardiente / cuerpo, bajel de mi riqueza, ¿adónde vas?” (P.C., p. 45); “Eras el silencio divino y blanca como el arroz...” (P.C., p. 45); “y era tu sonrisa como una espada desnuda” (P.C., p. 47); “Brillan de improviso los corales rojos del recuerdo...” (P.C., p. 28); “y es el silencio patena de plata donde caen los instantes” (P.C., p. 50); “se encienden rostros, brillan por un instante y se apaguen en una oscuridad de ébano” (P.C., p. 55); “pero el agua se ha trabado como un espejo” (P.C., p. 56); “Un calor extendido como un velón... y un cuerpo escondido, un bronco grito” (P.C., pags. 56-57); “Bien lo saben los mármoles que miran como una aurora blanca cubre la víctima” (P.C., p. 58); “y la boca arrasada / del sabor a herrumbre y a salitre” (P.C., p. 63); “y hendían los remos el oro de la mar / en el ocaso” (P.C., p. 65); “fueron nuestras horas más dulces que el bálsamo / en la herida, más gratas que el agua fría / al paladar, más serenas que el plumaje del cisne” (P.C., p. 68); “Nuestros pensamientos / como las acículas de pino del aguacero de ayer” (P.C., p. 68), “El aparejo exhala sólo el olor / de la sal de otra tormenta” (P.C., p. 69); “con aquellas cañas que al estilo de Lidia cantaban en otoño” (P.C., p. 74); “Los olivos con las arrugas de nuestros padres / las rocas con la experiencia de nuestros padres” (P.C., p. 75); “y detrás, el recuerdo, como un telón blanco una noche...” (P.C., p. 77); “se apagaron las luces en la seda negra” (P.C., p. 89); “Y también que estás solo, inmenso en la tiniebla de la / noche y a la deriva como la parva en la era” (P.C., p. 92) ; “Sus dedos en el pañuelo verde mar, míralos: corales” (P.C., p. 94); “y me seguía el mar / subiendo él también como el mercurio de una termómetro (P.C., p. 100); “El viejo... vaina vacía de cigarra en un tronco hueco...” (P.C., p. 102); “Sobre la yerba verde / todo el día habían danzado tres mil ángeles / desnudos como el acero...” (P.C., p. 105); “Nuestro destino, plomo derretido, no puede cambiar” (P.C., p. 107); “Fuimos sometidos y encontramos la ceniza” (P.C., p. 115); “Queda aún en el destello amarillo, el verano” (P.C., p. 128); “Años como alas” (P.C., p. 130), “Flores de la roca, semblantes” (P.C., p. 132); “Los tizones en la niebla eran rosas enraizadas en tu corazón...” (P.C., p. 133); “¿Quién sufre tras la seda dorada? ¿Quién se muere? (P.C., p. 141); “Ya ha perdido este mundo su color / como las algas del año anterior en la plata, ...” (P.C., p. 146); “Ahora puedes contemplar en la calma los cisnes: ... se deslizan sobre una tenue lámina...” (P.C., p. 154); “Las venas de la roca descendían desde lo alto, / sarmientos retorcidos, desnudos...” (P.C., p. 156); “La casa se ha llenado de grillos: / arritmia de relojes sin tornillos / que suenan renqueantes. Son tornillos / del tiempo...” (P.C., p. 168); “...nosotros, la masa dócil de un mundo que nos persigue y nos moldea...” (P.C., p. 168); “Lenguas desconocidas de Babel, / ... pegadas / como colillas apagadas a labios marchitos” (P.C., p. 169); “nervios desnudos... en tensión como cuerdas de una lira” (P.C., p. 174); “el hombre es blando como una paca de heno” (P.C., p. 176); “La

²¹¹¹ Cfr. WILCOX, J.C., “El ala: génesis de su plurivalencia en la poesía de Juan Ramón Jiménez”, *Alaluz*, año XII, num. 2 (1980): 53 y ss.

túnica dorada... es una estatua bañada de luz...” (P.C., p. 187); “Que extraño, estoy viendo aquí la luz del sol: la red de oro / donde los objetos coleean como peces / que un ángel va halando / a la vez que las redes de los pescadores” (P.C., p. 191)....

Todos estos ejemplos nos muestran que la riqueza figurativa en Jiménez y Seferis abarca otros tipos y otras variaciones de metáforas; como las sintéticas, las internas y aquellas que ni los poetas mismos, ni los intérpretes de sus poesías, aciertan a revelar totalmente, cuando intentan despojarlas del misterio que la encubre.

13.- *Metáforas sintéticas, internas e imprecisas.*

Entendemos por metáforas sintéticas “la clase de metáforas que marcan y consagran el triunfo del sustantivo, ya que en ellas hay una compleja ausencia del adjetivo”²¹¹²

Jiménez y Seferis, en sus “segundas épocas”, acumulan el significado que quieren expresar o sugerir en una sola metáfora, ganados por una intención de síntesis, por una condición metafórica que apura hasta el máximo sus propias posibilidades.

Veamos algunos ejemplos:

a) *Jiménez:*

“el día era una gracia perfumada de oro” (A.P. de J.B., p.); “La luz arde como una primavera de sueños de colores” (A.P. de J.B., p. 185); “¡Cómo pasa este ritmo... fuga de faisán de sangre...” (A.P. de J.B., p. 382); “¡Libro acabado, / caída carne mía / labrador subterráneo de mi vida”.

En este último ejemplo –que es un poemario que lleva el título “Epitafio ideal”- la total atmósfera del proceso creador ya acabado (“libro acabado”) y la exclamación del yo lírico, ante el fenómeno misterioso de la creación poética queda suficientemente sugerido en los dos últimos versos en una prodigiosa síntesis. En otros casos, la síntesis se efectúa con dos metáforas en aposición:

I) “recuerdo, vida con mi vida, / hecho eterno borrándome, borrándome!”
(A.P. de J.B., p. 302)

II) “¡Oh, en el hondo crepúsculo, Francina y las estrellas! / Desnudez de cristal y desnudez de tierra!
(A.P. de J.B., p. 207)

b) *Seferis:*

“y es el silencio patena de plata donde caen los instantes / sonidos diferenciados, totales, un cincel escrupuloso que esboza líneas incisas...” (Y.S., P.C., p. 50); “Y un cuerpo escondido, un bronco grito / arrancado del cubil de la muerte” (Y.S., P.C., p. 57); “Un calor

²¹¹² Véase al respecto: ZARDOYA, C., *Poesía española del siglo XX, op. cit.*, p. 67.

extendido como un velón, sereno como la bestia dormida / que en silencio escapó de la angustia / y a la puerta del sueño ha llamado buscando / el jardín donde destila la plata” (Y.S., P.C., p. 57).

En el “Epitafio” seis versos resumen todo el poema subrayando la tonalidad trágica que lo caracteriza, el llanto y el hecho de la muerte:

Los tizones en la niebla
eran rosas enraizadas en tu corazón,
y la ceniza velaba tu rostro
cada mañana.

Desbrozando sobras de cipreses
Te marchaste el otro verano.

(Y.S., P.C., p. 133)

En otro poemario de la colección *Tres poemas secretos*, la alienación y la soledad sonora del yo poético en circunstancias de corrupción y de crisis²¹¹³ se expresa mediante una metáfora sintética:

En fuego se consumen las algas blancas
greas sin párpados emergidas de aguas
formas que antes danzaban
llamas petrificadas.
La nieve ha cubierto el mundo.

(Y.S., P.C., p. 217)

Sin embargo en la poesía juanramoniana y seferiana encontramos otras clases de metáforas, como las que podríamos denominar *metáforas internas*.

Esta clase abarca las metáforas que no son evidentes por su estructura²¹¹⁴, sino que se adivinan o descifran gracias al sentimiento o a la intuición del *lector suficiente*. Tales metáforas a veces se extienden por debajo de la estructura del poema—encadenándose hasta el final— completando así el sentido interior de la composición y su simbolismo interno. Recordemos aquí, a modo de ejemplo, algunas de sus metáforas internas:

a) *Jiménez*:

I) *Cielo*

Te tenía olvidado,
cielo, y no eras
más que un vago existir de luz, [la realidad invisible y trascendente]
visto —sin nombre—
por mis cansados ojos indolentes. [la conciencia del poeta]

²¹¹³ Véase. DIMIRULIS, D., “*O Foverós paflamos*”, *op. cit.*, p. 46.

²¹¹⁴ Cfr. ZARDOYA, C., *op. cit.*, p. 71.

Y aparecías, entre las palabras
 perezosas y desesperanzadas [lo imposible de la verdad poética]
 del viajero
 como en breves lagunas repetidas
 de un paisaje de agua visto en sueños... [lo fragmentario de la verdad
 poética]

Hoy te he mirado lentamente
 Y te has ido elevando hasta tu nombre [el nombre remite a la esencia,
 no a la existencia de las cosas].

(A.P. de J.B., p. 259)

Mirar *lentamente* las cosas es la tarea del yo ejecutivo que intenta descubrir “la verdad” del universo y de su esencia.

II) ¡Olvidas de esto yo [la vida como permanente olvido del yo
 que, un punto, creí eternos! *alcanzado ayer* y permanente búsqueda
 de un yo superior para mañana]

¡Qué tesoro infinito [El hombre en sucesión hacia una
 de vos vivos perfección que atribuimos a Dios]

(A.P. de J.B., p. 289)

III) ¡Mi pies! ¡qué hondos en la tierra! [lo material]
 Mis alas ¡qué altas en el cielo [lo espiritual]
 -y que dolor
 de corazón distendido!- [El vivir del poeta condenado a
 vivir como un mendigo]

b) *Seferis*:

I) El mar que te trajo te arrastró [la vida]
 lejos, adonde florecen los limoneros [el paraíso]
 ahora, al dulce despertar de las Moiras [el destino]
 mil rostros con tres arrugas
 inician el cortejo del sepulcro. [la muerte]

Como los grandes poetas del siglo XX, Jiménez y Seferis han intentado metamorfosear en poesía lo misterioso, lo increíble, lo inexpresable, lo fugitivo²¹¹⁵, la esencia secreta del ser y del mundo de las cosas. El intérprete de sus poemas se encuentra algunas veces con metáforas incontables, que se le escapan si intenta aprehenderlas o analizarlas por vía racional, puesto que emanan de un trasmundo o “lejanía azul”. Es obvio que resulta muy

²¹¹⁵ Cfr. ZARDOYA, C., “Juan Ramón Jiménez y la “fugitiva” realidad”, *Sin nombre*, vol. VII, num. 3 (1982): 106-123.

difícil transcribirlas o analizarlas dentro y fuera de sus contextos. Veamos un ejemplo, se trata de un claroscuro seferiano construido con metáforas imprecisas o indeterminables:

- I) “Tu sangre se heló una vez como la luna en la noche inextinguible
tu sangre extendió sus alas blancas sobre las rocas negras...”
(Y.S., P.C., p. 71)

14.- Consideraciones finales sobre las metáforas poéticas y su técnica.

“Y bien se deja ver en la
metáfora, que se labra y viste
y alumbra la oración
como si se sembrase y esparciese
de estrellas...”
F. de Herrera

Los puntos que sintetizan lo expuesto en esta parte son los siguientes:

1) El análisis del metaforismo juanramoniano y seferiano nos ha revelado que los dos poetas supieron en sus trayectorias poéticas, cazar *metáforas vivas* y no falsas.

Las metáforas figuradas no son muchas y se encuentran en sus primeras etapas respectivamente. A pesar de que ambos hablaron de un plano que subyace en sus poesías, como orientación teórica, el azar, la suerte, la intuición y la gracia, les ayudaron muy a menudo en sus grandes empresas poéticas. La consciente voluntad de expresarse mediante metáforas símbolos, sinestesias vivas, rigor autocrítico, anhelo de superar los modos tradicionales de la expresión poética, al lado de un genial instinto aventurero y una conciencia poética moderna, les guiaron por las selvas misteriosas de sus creaciones poéticas. Recorriendo arduos y complejos caminos (el simbolismo, el modernismo) encrucijadas, selvas negras, misteriosas, asociaron “la luna” con “el anuncio de la luna”²¹¹⁶, “la luna nueva con la luna vieja”, las “muchachas” con los “girasoles que entonan su corola por semejar a lirios”, los “pájaros con las flores”, las “lunas” con “las almas humanas”.²¹¹⁷ Mediante sus extraordinarias metáforas multiplicaron los seres, las cosas del mundo de la vida y sus perspectivas, casi milagrosamente. Descubrieron la afinidad esencial de “todo lo creado” y “todo lo vivido”, por debajo de obvias diferencias formales, en un ansia de comunicar la idea de que la poesía –“el trabajo gustoso”- tiene valor sólo como la expresión de un drama y de un destino humano. Como poetas universales sentían el omnímodo deseo de serlo todo, “de gozarlo todo” de hacerse en todo inmortales.²¹¹⁸

2) Jiménez y Seferis aunque nos dejaron una variedad de definiciones de poesía rechazaron la idea de definirla racionalmente e interpretar su misterio recurriendo a las leyes de la ciencia y de la lógica.

²¹¹⁶ Cfr. GULLÓN, R., “Prólogo” en J.R. Jiménez, *Diario...*, op. cit., pp. 23 y ss.

²¹¹⁷ Véase al respecto: SANTOS – ESCUDERO, C., *Símbolos y dios en el último Juan Ramón Jiménez*, op. cit., pp. 158-161.

²¹¹⁸ Cfr. COKE-ENGUIDANOS, M., *Work and work*, op. cit., pp. 92-93.

Para los dos poetas, hablar poéticamente significa persuadir con el verso; persuadir al lector de que la explicación o “el milagro” del hombre reside en sí mismo y poco puede “esperar” él “de otras revelaciones”²¹¹⁹ Solo el hombre “posee la privilegiada capacidad de reflexionar sobre su propio problema, que no es otro que el de su misma existencia”.

Esto lo explica mejor que nadie el propio Seferis, funcionando como un metamorfoseador de las palabras comunes:

“Y si se busca el milagro hay que sembrar la sangre a los cuatro vientos porque el milagro no está en ninguna parte: circula por las venas del hombre”.

(Y.S., P.C., p. 154)

3) La poesía, pues, no se define, se hace con metáforas vivas. En Jiménez y en Seferis, el ideal de una poesía que “en arco iris de gracia” da a sus lectores “hijos”²¹²⁰ vivos aparece dinámicamente concebido a través de la metáfora. Las metáforas vivas de Jiménez y de Seferis nos invitan –como ya hemos demostrado- a pasar de lo lógico a lo irreal, a lo antológico, de lo unívoco a lo plurívoco, de la palabra a la frase poética, y de esta a la obra. En ella lo veremos en el siguiente capítulo –hay una voluntad de sentido que desborda su adjudicación a una unidad con limitaciones extensivas –palabra, grupo de palabras, frase poética.

4) En los primeros libros de Jiménez y Seferis hay una común preocupación por la palabra poética²¹²¹, que se transforma con el paso del tiempo en preocupación profunda por la *frase poética*, que equivale a una ansiedad vital. La función del poeta moderno ha de ser la de encontrar no sólo la *palabra exacta* sino la *frase justa*, la frase metafórica, para asir las cosas que van a ser estilizadas. Su meta es hacer de las cosas, las palabras y las *frases exactas*; y de las palabras y las frases, las cosas. Para los dos poetas, las palabras excluidas de su contexto no tienen significación propia porque no tienen una significación en propiedad. El sentido corresponde entero a la frase poética, al discurso poético y no a las palabras que no poseen sentido en sí mismas. Esta ansiedad alcanza el extremo paradójico en ambos poetas, puesto que quieren que sus poemas, contruidos con palabras comunes, con palabras “cotidianas”, *sean las cosas mismas*. Al ser exacta la frase buscada por el afán poético, es cierto que en primer lugar se ha despreciado iracundamente la vaciedad de la razón poética, la falsa retórica en la poesía moderna; como consecuencia la búsqueda de una autenticidad poética presupone lógicamente el surrealismo vacío, la retórica política en la poesía, el mero formalismo, el simbolismo decadente. En este sentido, Jiménez y Seferis, amantes de la *metáfora viva*²¹²² y maestros de la frase poética exacta son al fin y al cabo “poetas puros”²¹²³ con una gran sustancia humana y dimensión universal.

²¹¹⁹ Véase: SEFERIS, Y., *Poesía completa*, *op. cit.*, p. 26.

²¹²⁰ Véase al respecto: JIMÉNEZ, J.R., *Antología poética*, Ed. de J. Blasco, *op. cit.*, p. 330; cfr. también: NEDERMANN, E., “Juan Ramón Jiménez: sus vivencias y tendencias simbolistas”, *art. cit.*, pp. 160 y ss.

²¹²¹ Cfr. AUB, M., “La palabra de Juan Ramón Jiménez”, *art. cit.*, pp. 47 y ss.; BEATON, R., *George Seferis*, *op. cit.*, pp. 14 y ss.

²¹²² Cfr. RICOEUR, P., *La metáfora viva*, *op. cit.*, pags. 109, 210; COHEN, J., *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966, p. 182.

²¹²³ Véase al respecto: PEMÁN, J.M., *Juan Ramón Jiménez: el valor social y depurado de la poesía*, comunicación pronunciada el 13 de diciembre de 1958 en la Escuela de Capacitación Social de Madrid, pags. 3-8; CANO BALLESTA, J., *La poesía española entre pureza y revolución*, *op. cit.*, pags. 76 – 78 y ss.; KARADONIS, A., *O piitis Y. Seferis*, *op. cit.*, p. 14.

Examinando sus técnicas metafóricas hemos visto que para ambos poetas la primera función del lenguaje figurado es llamar a las cosas del mundo de la vida por su nombre y, no obstante, recurren en numerosas ocasiones a la designación de una realidad por un nombre que no es suyo, sino que pertenece *a otra realidad*. Así, frente a la lógica de la ciencia en que se apoya el lenguaje razonable²¹²⁴, la metáfora poética reivindica su independencia, su *evasión dedálica*; y como tal ruptura con la lógica es interpretada por el *receptor* del mensaje poético.²¹²⁵

5) Para los dos poetas, hablar poéticamente²¹²⁶ significa hablar metafóricamente y mediante diversas figuras. La metáfora poética con sus varias clases conduce –por la naturaleza de su ser *a la justicia* y a la rigurosidad expresiva: ¿Sencillo?

Las palabras verdaderas;
lo justo para que ella, sonriendo
entre sus rosas puras de hoy,
lo comprenda.

Con un azul, un blanco, un verde
-justos-
se hace -¿no ves?- *la primavera*.

(A.P. de J.B., p. 268)

Esas palabras “verdaderas”, *justas –en su analogía-* y exactas, que son la obsesión de los dos poetas, equivalen a la metáfora en primer lugar, y en segundo, a las otras figuras con las que se ha de llegar a proveer las estructuras y las debidas expresiones poéticas.

5) (Repetido el 5) El primer valor en la poesía moderna es la autenticidad poética. La belleza –afirman del mismo modo Jiménez y Seferis- es cosa secundaria, o mejor viene como resultado; la pregunta por la palabra “que embellezca de amor el mundo feo” es y será “para siempre” una pregunta abierta:

“¿Dónde está la palabra, corazón
que embellezca de amor al mundo feo;
que le dé para siempre –y sola ya-
fortaleza de niño
y defensa de rosa?”

(A.P. de J.B., p. 330)

En pocas palabras la belleza es consecuencia de una auténtica personalidad poética²¹²⁷, de un talante auténtico y de un sentimiento profundo ajustado a una auténtica expresión.

²¹²⁴ Cfr. BRONOWSKI, J., *The common sense of science*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1978, pp. 40 y ss.

²¹²⁵ Cfr. NOWOTTNY, W., *The language poets use*, London: Athlone press, 1962, pp. 8-24 y ss.

²¹²⁶ Véase al respecto: SÁNCHEZ ROMELADO, A., “Lengua, habla oralidad y poesía en 50 aforismos de Ideología”, *art. cit.*, pp. 257-272.

²¹²⁷ Cfr. SÁNCHEZ TORRE, L., “El yo todopoderoso: la práctica metapoética de Juan Ramón Jiménez”, en *La poesía en el espejo del poema, op. cit.*, pp. 157-179.

6) La fe en el poder de la palabra poética lleva a los dos poetas a ver en su *trabajo gustoso* el medio de salvación de la cosa –salvarse en las cosas, dijo Ortega- y del creador mismo; la poesía no es una Tierra Baldía, sino una “playa bendecida” en que se juega cada día el drama humano, el drama de la escritura y expresión. A este respecto escribe Juan Ramón: “Entonces brilló a lo lejos / *una playa bendecida, la playa del sufrimiento* de las tristes nostalgias...; / pensé un instante en la lucha / ¡sol que alumbró muerto día! / y me abarqué a mis dolores / *y salve mi inútil día...* / Penas mías, yo os bendigo! / ¡yo os bendigo, penas mías! / *¡negras tablas salvadoras,* / salvadoras de mi vida! / mi alma es vuestra, vuestra sólo!”²¹²⁸.

(A.P. de J.B., pp. 118-119)

Para poetizar este concepto de salvación usa el joven Jiménez la metáfora de las *negras tablas salvadoras*, símbolo del sufrimiento del yo lírico²¹²⁹ que expresa su angustia y agonía siendo “pobre y solitario naufrago” en medio de un mundo alienado. Quedan así, frente a frente, las penas del yo lírico y sus versos (las negras tablas salvadoras resultado de sus penas), el sufrimiento y la evasión del yo lírico en el mundo de la poesía, intensificando en su confrontación el significado poético y filosófico respectivos.

En resumidas cuentas, la fe en la palabra poética expresada metafóricamente se extiende en los dos poetas a la confianza en la eternidad de la poesía. Mientras haya hombre y mundo, habrá siempre ruiseñores tristes para cantar la canción de la eternidad:

“Canción, tu eres vida mía,
y vivirás, vivirás;
y las bocas que te canten
cantarán eternidad”

(A.P. de J.B., p. 318)

Después de la discusión llevada a cabo hasta aquí, tanto sobre la naturaleza y la teoría de la metáfora, como sobre sus técnicas y sus efectos expresivos, en los apartados que siguen se analizarán en una síntesis final los modos variados del desarrollo metafórico, tales como: la metaforización, la revitalización, la singularidad, la pluralidad o el dinamismo poético, que son comunes a los dos poetas. En paralelo veremos –en una visión de conjunto- la temática de las metáforas que giran en torno a los temas capitales del modernismo poético, como: el ser, el amor, la naturaleza, el tiempo, la muerte, el cuerpo humano, el paisaje mediterráneo, el mar o la poesía.

El sentido –parcial- de las técnicas metafóricas de los dos poetas nos ha permitido esbozar –creemos-, un primer cuadro de sus hondas e impresionantes topografías poéticas, ético – estéticas y metafísicas. Por debajo de su modernismo y neopopularismo²¹³⁰, la metáfora “trabajando”²¹³¹ se enraíza en vivencias vivas e intuiciones de extraordinaria

²¹²⁸ Cfr. DÍAZ-PLAJA, G., “La emoción por contraste en la lírica de Juan Ramón Jiménez”, *El consultor Bibliográfico*, año III, num. 22 (1927): 423-429; ORS, M., “Tiempo, muerte, salvación...”, *art. cit.*, pp. 140 y ss.

²¹²⁹ Cfr. SÁNCHEZ-TORRE, L., *Op. cit.*, pp. 160-163.

²¹³⁰ Véase: GRAFIEDI, F., *La idea del modernismo en Juan Ramón Jiménez*, *op. cit.*, pags. 160-178 y ss.; VAYENAS, N., *O piütis ke o jorevtis*, *op. cit.*, pp. 36, 54 y 129.

²¹³¹ Cfr. KRISTEVA, J., *Trabajo de la metáfora*, *op. cit.*, pags. 20 y ss.; GLUCKSBERG, S., and KEYSAR, B., “How metaphors work” en *Metaphor and Thought*, *op. cit.*, pp. 401-424.

originalidad y expresividad que no tienen nada que ver con los juegos metafóricos tradicionales heredados.

CAPÍTULO IV:

LA SEMÁNTICA DE LA METÁFORA

1.- Las metáforas nominales

Las metáforas nominales presentan una estructura que responde a la fórmula $SN_1 \times SN_2$ ²¹³². En la poesía de Jiménez y Seferis el núcleo del SN puede ser un sustantivo, un pronombre y un infinitivo, como se aprecia en los siguientes ejemplos:

a) J.R. Jiménez.

El placer ignoto que entre el blanco velo y los azahares ve la virgen cándida es una diadema de áureos resplandores.

(A.P. de J.B., p. 113)

la carne es el ángel que bate sus alas...”

(A.P. de J.B., p. 114)

¡Ah, si el mundo fuera siempre una tarde perfumada

(A.P. de J.B., p. 125)

es rosa el sol español

(A.P. de J.B., p. 143)

mi llorar es de agua nostálgica de fuente...

(A.P. de J.B., p. 189)

¿Tu jaula de hojas secas, tu pompa de verduras y tu corpiño de nieve

(A.P. de J.B., p. 192)

ahora yo soy mi mar paralizado

(A.P. de J.B., p. 393)

un huir de oro de gloria

(A.P. de J.B., p. 403)

b) Y. Seferis

El mundo era sencillo: un simple latido

(P.C., p. 47)

Y es que la vida es fría sangre de pez

(P.C., p. 41)

Y es el silencio patena de plata

²¹³² Entendemos por X el elemento que determina el tipo de relación sintáctica que se establece.

	(P.C., p. 50)
bajo el cielo nosotros somos los peces y los árboles, las algas	(P.C., p. 41)
Nuestra sed, ecuestre centinela de piedra	(P.C., p. 161)
nosotros, la masa dócil de un mundo que nos persigue y nos moldea	(P.C., p. 168)
el hombre es blando y siente sed como la yerba, insaciable como la yebra	(P.C., p. 176)
nuestra mente, una selva virgen de amigos asesinados	(P.C., p. 177)
“En el fondo soy una cuestión de luz”	(P.C., p. 218)

En cuanto al núcleo del SN₂ no hemos constatado la presencia de un infinitivo. Según la naturaleza del elemento sintáctico que relaciona los dos sintagmas nominales²¹³³ podemos establecer la siguiente distinción:

I.- SNo¹⁺ Ser + SN₂

a) J.R. Jiménez

La carne es el ángel que bate sus alas....”	(A.P. de J.B., p. 114)
la noche era un largo y firme muelle negro	(A.P. de J.B., p. 263)
Te digo al llegar madre que tu eres como el mar	(A.P. de J.B., p. 281)
cada día, que no es más que semilla vana de la flor del sueño!	(A.P. de J.B., p. 290)
El mundo era aquel sueño	(A.P. de J.B., p. 234)

b) Y. Seferis

²¹³³ Tamba-Mecz en su obra *Le sens figuré* (*Op. cit.*, p. 88) al referirse a las relaciones que se establecen entre los sustantivos de los dos sintagmas señala: « Les rapports qui unissent le sunstatif dépendant au sunstatif “principal” sent bien directs, dans le cas de l’apostrophe et des complements adnominaux par asyndète (noms composés et apposition liée) un bien indirects, un mot de relation (*preposition*, copule, verbe, attribuit) assurant alors la liaison ».

tu música es la vida
(P.C., p. 229)

ese vacío es lo que has dado
un papel en blanco
(P.C., p. 230)

La luz es pulsación más lenta y más lenta cada vez
(P.C., p. 231)

Los días son piedras que se acumulan unas sobre otras....
(P.C., p. 293)

fueron nuestras horas más dulces que el bálsamo... más serenas que el
plumaje del cisne.
(P.C., p. 68)

Todas estas manifestaciones metafóricas se caracterizan por la presencia de la *cópula* y de un SN *atributo* en función *referencial* o *predicativa*.

II) SN_1, SN_2

a) J.R. Jiménez

mujer, sueño de plata, lirio encendido
(A.P. de J.B., p. 192)

la tarde, con su barroquismo semicelste, asesino que mata....
(A.P. de J.B., p. 262)

mujer primavera
(A.P. de J.B., p. 263)

oh mar sin sueño y contemplador eterno
(A.P. de J.B., p. 263)

mujer, mármol de tambor, lodo abierto en brazos
(A.P. de J.B., p. 187)

b) Y. Seferis

la luz del sol: la red de oro
(P.C., p. 151)

una trompeta rosa y dorada: el crepúsculo
(P.C., p. 211)

El papel en blanco rígido espejo

(P.C., p. 223)

nuestra mente, una selva virgen de amigos asesinados

(P.C., p. 177)

En todas estas estructuras es evidente que estamos ante una serie de *apositiones*. Según Chr. Brooke Rose la aposición “is a rather obvious method of replacing one term by another. It has the advantage of directness, the disadvantage of being over explicit without the tone of authority that a direct equation with the *ver to be* can give”²¹³⁴. Como señala Andrew Goatly la aposición “punctuated with commas, because of its minimal syntactic bonding” y demanda más trabajo para su entendimiento “por parte del lector” (“from the reader”)²¹³⁵. En la *Tierra Baldía* de T.S. Eliot, obra que ha ejercido una gran influencia en Seferis (sobre todo en *Leyenda y Diario de a bordo*) encontramos solo tres ejemplos, que son los siguientes:

- a) The heart of light, the silence
- b) The nymphs, their friends, the loitering heirs of city directors
- c) The empty chapel, only the wind's home

²¹³⁴ Véase BROOKE ROSE, CH., *A grammar of metaphor, op. cit.*, pp. 18-19, 93; PAGNINI, M., *Estructura Literaria y Método Crítico*, Madrid: Cátedra, 1975, pp. 79-80.

Brooke Rose se refiere a la división de F. Brinkmann (“by content and form”), señalando que “that by content is first according to the change from animate/inanimate, secondly according to the change from the sensed to the unsensed”. En su tipología de la metáfora distingue cinco tipos de metáforas del nombre:

1) *sustitución simple*: el término tácito se extrae del contexto. Es el tipo de metáfora que más se presta a la ambigüedad, cargándose de pura sugestión:

Ej: “El hombre vivo está ciego
Y bebe sin lágrima.
¿Qué importa si las fosas son impuras?”

En estos versos de J. Keats, fosas = ¿conocimiento?, ¿vida?, ¿amor?, ¿religión?, ¿arte?

2) *Metáfora de reclamo*: el vehículo (B) sustituye a un contenido (A) mencionado anteriormente:

Ej: “Cuando tan vasto espejo
se coloca delante de él, ha
de ver reflejada también
su propia imagen (Shakespeare).

La metáfora del espejo se explica por el contenido del texto que le precede, al cual, a su vez, sustituye. Este tipo de metáfora presenta variantes del tipo: A mejor que B; A otro B, y la estructura silogística A es B, B es C, luego A es C. También pertenece a este tipo el nombre compuesto metafórico.

3) *Metáfora copulativa*: A es (parece, significa, se convierte en, etc.) B:

Ej: “El reposo es su banquete”
Posee las variantes A no es B, A no es B sino C, A solo es B, etc.

4) *Metáfora metamórfica*: C cambia A en B:

Ej: “El juego celeste de Apolo cambió cada nube de oriente en una hoguera de plata” (J. Keats).

5) *Metáfora del genitivo*: Su forma pura sería:

“la morada de mi corazón” (= cuerpo).

Pero -como veremos- se encuentra bajo otras formas: B es parte, se deriva, pertenece o se atribuye a C (en una relación que sugiere A): “Las rosas de sus mejillas. Rosas crecen en sus mejillas: las rosas en sus mejillas; mejillas... sus rosas; tus mejillas cultivas rosas”, etc.

Esta clasificación de Brooke Rose está basada en los mecanismos sintácticos y semánticos de las metáforas en las que se ve implicado el sustantivo.

²¹³⁵ Véase: GOATHLY, A., *The language of metaphors, op. cit.*, p. 209.

Yeats utiliza como Seferis “an effective series” de metáforas en aposición:

The Heavenly Circuit; Berenice’s Hair
Tent – pole of Eden; the tent’s drapery
[Veronica Napkin]

Sin embargo, en la poesía modernista de Yeats, la aposición simple con una coma no es un modo muy excitante de “linking metaphors”²¹³⁶. M. Grevisse nos recuerda que la aposición “désigne toujours le même être, le même objet, le même fait ou la même idée que le nom qu’elle complète: elle est comparable a l’attribut, mais le verbe copule est absent”²¹³⁷, y equivale a una proposición elíptica:

El papel en blanco rígido espejo
[El papel en blanco (que es) rígido espejo]

el mar sin sueño, contemplador eterno
[el mar sin sueño (que es) contemplador eterno]

Las manifestaciones metafóricas aposicionales (apositivas o en aposición) dan una enorme riqueza y variedad en la poesía de Jiménez y Seferis, apareciendo en todos los elementos de la frase y en todas las posiciones. En la siguiente clasificación hemos elegido algunos ejemplos representativos:

I) Aposición *del sujeto*:

1) Por elipsis del verbo:

a) *J.R. Jiménez*:

Jardín de oro, jardín espectral y amarillo
(A.P. de J.B., p. 150)

Luna, fuente de plata en el prado del cielo
(A.P. de J.B., p. 151)

b) *Y. Seferis*

Y amigos olvidados hojas de palma en el fango
(P.C., p. 82)

²¹³⁶ Cfr. BROOKE ROSE, CH., *Op. cit.*, p. 34

²¹³⁷ Véase GREVISSE, M., *Le bon usage*, Gembloux: Duclots, 1969, p. 157; MARCOS ALVAREZ, F., *Diccionario práctico de recursos expresivos (figuras y tropos)*, Madrid: “Manuales UNED”, n° 3, 1989, pags. 23, 77. Según observa P.H. Fernández (Cfr. *Estilística, op. Cit.*, p. 113) “la aposición puede o bien explicar más el concepto expresado por el plano real o si no, especificarlo distinguiéndolo de otros. La imagen va seguida de explicación sin partícula unitiva,

Ej: la luz del sol: la red de oro [Seferis]

Aquí el plano real *la luz del sol* se identifica con el evocado *la red de oro* a modo de definición (A es B). Con A Fernández designa el plano *real* o término *real*; con B designa el plano evocado o *figurado*, o término metafórico (imaginado, irreal).

2) Aposición *antepuesta al sujeto*:a) *J.R. Jiménez*:

Luna de mi corazón, niña blanca

(A.P. de J.B., p. 169)

b) *Y. Seferis*

Talón de fortalezas, voluntad sin tacha

(Y.S., P.C., p. 73)

3) Aposición *pospuesta al sujeto*:a) *J.R. Jiménez*

Corazón mío, pálida flor, jardín sin nadie, campo sin sal

(A.P. de J.B., p. 167)

b) *Y. Seferis*

Nuestro destino, plomo derretido, no puede cambiar, a nada puede llegar

(P.C., p. 107)

4) Aposición *enumerativa de un sujeto con verbo elíptico*:a) *Jiménez*

Corazón mío / pálida flor / jardín sin nadie / campo sin sol

(A.P. de J.B., p. 167)

b) *Seferis*

Dos sierpes hermosas y lejanas, tentáculos de la ausencia

(P.C., p. 49)

¡Cuántas vueltas, cuántos giros sangrientos, cuántas filas negras

(P.C., p. 79)

II) Aposición del *predicado nominal*a) *Jiménez*Penas mías... negras tablas salvadoras /
salvadoras de mi vida

(A.P. de J.B., p. 119)

Amanezco como un naufrago triste, arrojado a la vida

(A.P. de J.B., p. 139)

b) *Seferis*

Cuerpos juveniles han pasado por aquí, latidos de sus pechos, conchas
rosáceas.

(P.C., p. 208)

los danzantes se tornaron árboles /
un bosque inmenso de árboles desnudos

(P.C., p. 208)

III) Aposición *del complemento directo*:

a) *Jiménez*

y prendes en tu luz toda la vida /
-este doble silencio, mar y playa-

(A.P. de J.B., p. 288)

b) *Seferis*

En fuego se consumen las algas blancas /
Greas sin párpados emergidos de aguas...
llamas petrificadas.

(P.C., p. 217)

IV) Aposición *del complemento indirecto*:

a) *Jiménez*

V) Aposición *exclamativa*:

a) *Jiménez*

Parece mar que luchas /
-¡oh desorden sin fin, hierro incesante!

(A.P. de J.B., p. 258)

¡Ay, que torno a la llama, /
que soy otra vez ya la lengua viva!

(A.P. de J.B., p. 278)

b) Y. Seferis

¡Dioses! Como pelea la vida por seguir adelante, como / un río crecido
por el ojo de una aguja (P.C., p. 87)

¡Rompe el hilo de Ariadna y mira!: El cuerpo azul de la gorgona
(P.C., p. 90)

VI) Aposiciones *enumerativas*a) *Jiménez*

Corazón mío / pálida flor / jardín sin nadie / campo sin sol
(A.P. de J.B., p. 167)

b) *Seferis*

Rosa escarlata del viento y del destino/ quedas solo en el recuerdo,
como una cadencia grave/ has pasado, rosa de la noche, ondulación de
púrpura / ondulación de la mar... (P.C., p. 50)

VII) Aposición *del vocativo*:a) *Jiménez*

¡Yo os bendigo, penas mías! /
¡negras tablas salvadoras, /
salvadoras de mi vida!
(A.P. de J.B., p. 115)

¡Háblame tú con tu voz /
de musmé fresca y gentil, /
luna de nardo, de arroz /
y marfil!
(A.P. de J.B., p. 316)

b) *Seferis*

¡Amor inmenso e inmaculado, paz!
(P.C., p. 57)

Todas estas variantes de aposiciones metafóricas –o de metáforas apositivas- se repiten abundantemente en la poesía juanramoniana y seferiana, siendo la aposición *del vocativo*, más escasa en la poesía de Seferis. Éste recurre al uso del vocativo en sus poemarios y poemas juveniles (ejemplos: *canto de amor*, *la cisterna*). El uso del vocativo en sus poesías juveniles escritas antes de *La Leyenda* es algo normal, puesto que las formas poéticas (y el lirismo) tienen muchas afinidades con la poesía tradicional de Palamas de Karyoakis y Sikelianos.

Como observa Chr. Brooke Rose, el vocativo tiene algo “in common both with simple apposition and with the direct copula is”. Su fórmula, como la de la aposición se construye por el *propio término, la coma y la metáfora*, o viceversa. Sin embargo, es “more forceful than apposition, since it is an address equivalent to you are”. Es también *menos explicativa* “in tone”²¹³⁸. Muchos vocativos “are addressed to a person, and this on the whole limits the range of possible metaphors. The tone is usually that of the litanies”²¹³⁹. La similitud entre *apposition* y vocativo es obvia. Sin embargo, algunas metáforas son añadidas al primer vocativo. Según Brooke Rose “they are really appositions, but partake of the vocative tone”²¹⁴⁰. El propio término no es siempre dado; algunos vocativos, “strictly speaking”, son “simple replacements”. Pero el propio término “is clear in the sense that the vocative must be obviously addressed to someone, usually the subject of the palm or passage”²¹⁴¹.

Seferis, al igual que los poetas ingleses de su época, no usa con frecuencia el vocativo. En *La Tierra Baldía* de T.S. Eliot encontramos algunas manifestaciones *metafóricas vocativas* como la siguiente citada de Baudelaire: “You! Hypocrite lecteur! –mon semblable mon Frère!”²¹⁴²

III) SN_1 de SN_2 y el engaño de *de*. Ejemplos:

a) Jiménez

Luna, fuente *de* plata en el prado del cielo
(A.P. de J.B., p. 191)

¡*Jardín de oro*, jardín espectral y amarillo!
(A.P. de J.B., p. 190)

mujer, *sueño de plata*, lirio encendido, fuente
(A.P. de J.B., p. 192)

está la noche toda *estrellada de plata*
(A.P. de J.B., p. 192)

b) Seferis

Talón de fortaleza, voluntad sin tacha
(P.C., p. 81)

²¹³⁸ Véase: *A Grammar of metaphor, op. cit.*, pp. 99-100

²¹³⁹ *Ibidem.*

²¹⁴⁰ *Ibidem.*

²¹⁴¹ *Op. cit.*, p. 101.

²¹⁴² Véase, ELIOT, T.S., *Iérimi jora*, Trad. Y. Seferis, Atenas: Ikaros, 1979, p. 39; cfr. También FREED, L., *T.S. Eliot: The critic as philosopher, op. cit.*, pp. 36-38.

¡Oh! Cómo se suaviza de pronto a nuestro tacto *la piel del silencio* que nos oprime!
(P.C., p. 57)

Aquí, en el suelo, atraigo una cisterna *refugio de agua secreta* que atesora
(P.C., p. 55)

Y hoy, todavía, reclinado /
en *las anchas espaldas del sueño*
(P.C., p. 218)

en *el pecho aletargado de la mar*
(P.C., p. 218)

Estas manifestaciones y las de la fórmula *SN + de + SN* -que inscribimos en las metáforas nominales- presentan una mayor complejidad, como consecuencia de las relaciones lógico-semánticas que imponen las dos estructuras equivalentes.

Recurriendo al análisis gramatical tradicional, observamos que en el uso de la preposición *de* podemos introducir un complemento de materia, de cualidad, de origen, de pertenencia, etc. Las manifestaciones metafóricas que se construyen con el uso del genitivo representan el más complejo tipo de todas las manifestaciones metafóricas, puesto que la metáfora nominal está vinculada algunas veces con el propio término, y otras, con un tercer término “Which gives the provenance of the metaphoric term: *B is part of*, or *derives from*, or *belong to*, or *is attributed to*, or *is found in C*, from which relationship we can guess A, the proper term (ejemplo: el *hostal* de mi corazón = cuerpo)

La complejidad de este tipo “is partly due to the fact that the same grammatical links (chiefly *of*, but also the possessive, the genitive, other prepositions such as *in*, *with*, *from*, *out of*, the verb + preposition, or a verb of provenance, producing possession) are used to express many different relationships, even the identity of two linked terms: f.e. in the *fire* of love, love is the fire, there is no replacement, no proper term to guess; the genitive is purely appositive”²¹⁴³.

Al estudiar el tipo de la estructura *SN + de + SN* I. Tamba–Mecz (en un ejemplo de Giono: “le gouffre de la bouse”), afirma que “*de confère au N₂ le rôle de déterminat*”; así “bouche” determina “gouffre”. La naturaleza “de la détermination énoncée dépend, par ailleurs, a la fois de la relation internotionnelle (qui préexiste à l’énonciation) entre les deux domaines notionnels assemblés par *de* et du degré de définition qu’ont acquis N₁ et N₂ au cours de la construction de l’énoncé auquel ces terms appartiennent”²¹⁴⁴. Como consecuencia de ello la preposición *de* puede, en algunos casos, (como también señala Chr. Brooke Rose), actuar como *elemento de identificación* entre los sintagmas o “two linked terms”.²¹⁴⁵ Para Tamba-Mecz sólo se establece una *relación de identificación* en las siguientes tres configuraciones:

- a) En aquella que contenga dos artículos, como la de Giono: “le grand fleuve du feu”.

²¹⁴³ BROOKE ROSE, CH., *Op. cit.*, pp. 24-25. Véase también la nota 3.

²¹⁴⁴ Véase: *Le sens figuré*, *Op. cit.*, pp. 126-127.

²¹⁴⁵ Cfr. *A Grammar of metaphor*, *op. cit.*, p. 25.

- b) En la denominada “aposición inversa”, presente por ejemplo en el ejemplo de Luis Aragón: “tes geôliers d’yeux”. En este caso podemos hablar de “identificación cualitativa”.
- c) En las del tipo “un muro de hostilidad”, donde podríamos decir que se produce una “identificación cualitativa”.²¹⁴⁶

Algunos autores como M. Badia y J. Tamine tienen una opinión muy distinta, sin embargo, afirmando que “tota constructió basada en la preposició *de* es siempre de *caire subordinant*”²¹⁴⁷. Como veremos después –al hablar de la *identificació*–, ésta existe cuando la estructura aparece como la nominalización de una identificación con sus correspondientes determinados definidos.

La complejidad de la estructura SN + de + SN ha sido también analizada por J. Thomas²¹⁴⁸, que comparte algunas ideas afines a las de Tamba-Mecz.

Por otra parte, según Pelayo H. Fernández, las manifestaciones metafóricas que representan las fórmulas *A de B* y *B de A* son manifestaciones metafóricas *simples*. Las metáforas del tipo *A de B* “no difieren en significado de la fórmula en que *A es B*; la única distinción es el empleo de la partícula *de*”. En las metáforas de la fórmula *B de A* “el plano evocado se antepone al real y adquiere mayor realce, pero es el segundo el que aclara y explica al primero”.²¹⁴⁹

Chr. Brooke-Rose en su estudio incluye en las manifestaciones metafóricas *nominales* las del tipo *A es B*, afirmando que la metáfora es “any replacement” de una palabra por otra o “any identification” of one thing, concept or person with any others”. Tras esta definición señala: “My concern is with *how this replacement or identification is made through words*”²¹⁵⁰. Su indecisión entre una teoría *sustitutiva* y otra que insiste en la identificación (*interactiva*) fue criticada por Tamba-Mecz en su obra *Le sens figuré*. La autora afirma que “C. Brooke Rose rompant définitivement avec le point de vue substitutif transgresse sa propre définition de la métaphore quand elle affirme, à propos des *metafores verbales*: le verbe entretient une relation métaphorique avec le nom (sujet ou complément) plutôt qu’avec l’action qu’il remplace (p. 216). “Un change un substantif en un autre par implication, il ne “remplace” pas explicitement un autre action”(p. 206). “C’est donc un critère à la fois syntaxique et sémantique qui incite l’auteur à distinguer les métaphores nominales des autres métaphores. La relation métaphorique, dans le cas d’un substantif, “se fait toujours avec un autre substantif, mentionné ou non dans l’énoncé, auquel le nom métaphorique se substitue ou se identifie. Quant au verbe, à l’adjectif et à l’adverbe, ils entrent régulièrement en relation métaphorique avec un mot d’une grammaticale différente, et, loin de changer eux-mêmes de

²¹⁴⁶ *Le sens figuré, op. cit.*, p. 172.

²¹⁴⁷ Véase al respecto: BADIA I CARDUS, M., *Estudi lingüístic de la metàfora en Màrins Torres*, Publicacions de l’Aràbia de Montserrat, 1983, pp. 304-306; TAMINE, J., “L’interpretation des métaphores en “de”: le feu de l’amour”, *Langue Française*, 30 (1976) : 34-43.

²¹⁴⁸ Cfr. THOMAS, J., “Syntagmes du type “enfrípon de valet”, “le filet de sa mémoire”, “l’enui de la plaine” *Le Français Moderne*, vol. 38, num. 3 y 4 (1970): 294 -306 y 412-439.

²¹⁴⁹ Véase: FERNÁNDEZ, P.H., *Estilística, op.cit.*, p. 112. Fernández nos da los siguientes ejemplos: [A de B]-- “Los suspiros se escapan de su boca de fresa” (Rubén Darío); [B de A] – “El jinete se acercaba tocando el tambor del llano” (F. García Lorca). En el primer ejemplo “el plano real *boca* se identifica con el plano evocado *fresa*. En el segundo, el plano evocado *tambor*, queda aclarado por el real *llano*; A, *llano*, es B, *tambor*.

²¹⁵⁰ Cfr. *A Grammar of metaphor, op. cit.*, pp. 23-24.

sens, ils modifient la signification du terme auquel ils sent liés métaphoriquement".²¹⁵¹ Según Tamba-Mecz, frente a la concepción *sustitutiva* de la metáfora que señala Brooke Rose, y que insiste en que el sentido literal de una palabra, expresión u oración es sustituido exclusivamente por el sentido metafórico, es más justo afirmar que en todas las manifestaciones metafóricas existe una interrelación entre los dos significados implicados, que provoca una modificación del contenido semántico de uno o más términos. La misma opinión la encontramos también en Ortega, que dice que la metáfora poética “va del menos al más”, aprovechando la *identidad* parcial (aunque positiva) de dos cosas para afirmar la *ficticia* y verosímil identidad total; así se descubren las “identidades efectivas” de las cosas.²¹⁵² “El resultado de una “percepción” nueva de la realidad”²¹⁵³ que nos ofrece la metáfora poética es de primera importancia (para la comprensión de los mecanismos de la metáfora) no sólo para Ortega, sino también para Black, quien rechazando la idea de la sustitución define la metáfora como una *predicación contradictoria* (que origina una interacción entre el *marco* o contexto y el *focus*)²¹⁵⁴.

La teoría sustitutiva de Brooke-Rose fue criticada por Terens Hawkes. Justamente, este autor señala que, pese a la genialidad del análisis del trabajo de Brooke-Rose, la pregunta por la utilidad es crucial. Sus distinciones entre las diversas “categorías de metáforas” desaparecen cuando estamos delante de un poema²¹⁵⁵. Sin embargo, en nuestra opinión, las observaciones de Brooke-Rose a la hora de un estudio lingüístico y semiótico de la metáfora son muy útiles. La teoría *sustitutiva* y la *interactiva* constituyen los dos polos del debate por el estudio de la metáfora y dos conceptos claves (para nosotros), pero también existen otras que les dan una configuración propia, como la teoría de G. Bouchard, que utiliza un *metalenguaje* que le permite traducir la heterogeneidad de las diversas teorías e integrarlas en un mismo esquema interpretativo. Recurriendo al filósofo griego Aristóteles, emplea los términos *traslación*, *nombre*, *cosa*, *otra cosa*, y *semejanza*, que le sirven para explicar algunos aspectos del esquema que construye. Siguiendo la línea de Jakobson, opone al marco paradigmático de la palabra el marco sintagmático del enunciado. Después del elemento y el marco existe una referencia a la categoría de la operación –*substitution* y *predication*–, y a su modalidad –*écart* y *absence d'écart*–. En cuanto a su fundamento el esquema de Bouchard presenta cuatro opciones: la *semejanza*, la *contigüidad*, la *inclusión* y la *exclusión*.²¹⁵⁶

La ambigüedad de la preposición *de* o su genitivo equivalente “in metaphorical usage”, como señala Brooke-Rose, está relacionado con el hecho de que “we depend entirely on the meaning of the linked words to know whether the metaphoric noun “replaces” an unmentioned proper term, whether –if the link is vague- it is equivalent to a stated proper term, whether it is identical with the noun in genitive relationship, or whether it is a pure attribution”²¹⁵⁷. Esto es cierto por el hecho de que algunas veces una palabra no tiene una suficiente, obvia y activa relación con otra, porque la preposición *de* o el genitivo “to carry the full meaning”²¹⁵⁸. Otras veces la relación entre las palabras es muy clara, especialmente con las “banal” metáforas (ejemplos: “el fuego del amor” es obviamente el amor mismo; “el

²¹⁵¹ TAMBA-MECA, I.: *Le sens figuré*, op. cit., pp. 61, 206, 216.

²¹⁵² *Ibidem*, pags 61 y ss; Cfr. También ORTEGA Y GASSET, J., *Obras completas*, op. cit., vol. II, p. 393.

²¹⁵³ ORTEGA Y GASSET, J., *Ibidem*.

²¹⁵⁴ Véase al respecto: BLACK, M., *Modelos y metáforas*, op. cit., pp. 50-51; SALVADOR, V. “La metáfora de cada día”, *Limits*, N° 6 (1989): 6; PRANDI, M., *Grammaire philosophique des tropes, Mise en forme linguistique et interprétation discursive des conflits conceptuelles*, Paris : Les edic. de Minuit, 1999, p. 126.

²¹⁵⁵ Cfr. HAWKES, T., *Metaphor*, op. cit., p. 105.

²¹⁵⁶ Véase BOUCHARD, G., *Le procès de la métaphore*, Québec : Ed. Hurtubise, HMH, Ville Lasalle, 1984, pp. 77-79 y 283-284.

²¹⁵⁷ Cfr. *A Grammar of metaphor*, op. cit., p. 173.

²¹⁵⁸ *Ibidem*.

hostal de mi corazón” es obviamente “mi cuerpo”). Las manifestaciones metafóricas con el uso del genitivo *de* se construyen básicamente mediante dos “diferentes relaciones metafóricas”: la de “Three-term formula” y la de “two-term” formula”. En la primera tenemos el tipo “B de C = A”, y en la segunda el tipo es “el B de C”, donde B = C. C es el propio término o se utiliza un *genitivo apositivo*, que expresa la identidad de B y C (ejemplo: “el fuego del amor”), o una *pura atribución* en la que la *identidad básica* “es menos aparente”²¹⁵⁹. En las siguientes líneas podemos ver algunos ejemplos:

A) “*The three-term formula*” .

a) Jiménez

*la orilla era todo un tesoro /
de penetrantes lirios de oro...*
[A = B de C]

(A.P. de J.B., p. 177)

¡Qué triste estoy en mí! Aquel *ramo de rosas /
que fue mi corazón, ¿por qué se ha deshojado?*
[B de C = A]

(A.P. de J.B., p. 185)

Mujer, abismo en flor, maldita seas, rosa / de filo...
[A = B de C]

(A.P. de J.B., p. 187)

Luna, fuente de plata en el prado del cielo
[A = B de C]

(A.P. de J.B., p. 191)

b) Seferis

A lo lejos *las antiguas columnas, cuerdas
de mi arpa / resuenan todavía....*
[A = B de C]

(P.C., p. 257)

Si *los peces vuelan / no te despiertas
Piensa que son / peces voladores
o las alas de tus cuitas*
[A = B de C]

(P.C., p. 292)

Las pirámides son los senos de la arena
[A = B de C]

(P.C., p. 300)

Este tipo de manifestaciones metafóricas se llaman según Brooke-Rose, “The Equated Type of Activity Relationship”; es más “straightforward”, porque el propio término (el plano

²¹⁵⁹ *Op. cit.*, p. 148.

real) es dado (con una cópula, un vocativo u otro vínculo). La relación entre B y C no es necesariamente “strong enough to enable us to guess” el propio término A. Aquí la actividad entre B y C se siente más fuerte, porque: 1) el propio término nos es dado, y 2) porque nosotros somos libres de ver exactamente porque A se llama *B de C*. La relación es una relación de *esencia* o de una *actividad fuerte*. La primera es más rara. Todas las manifestaciones metafóricas que significan belleza, mina o esencia verdadera de una cualidad implican que esta cualidad es un jardín o algo capaz de producir la mejor flor, es decir, el propio término (usualmente una persona).²¹⁶⁰ Los siguientes ejemplos justifican lo anteriormente dicho:

a) *Jiménez*

¡Corazón, almas en flor, oh *rosal ignorado*,
de rosas amarilla y perfume doliente!
Implica un jardín – [belleza]

(A.P. de J.B., p. 191)

¡Luna, fuente de plata en el prado del cielo!
[mina]

(A.P. de J.B., p. 191)

b) *Seferis*

A lo lejos *las antiguas columnas, cuerdas de una arpa*, resuenan todavía
[belleza, mina]

(P.C., p. 257)

flores de una roca, semblantes
[belleza]

(P.C., p. 132)

Las metáforas que significan *esencia* (“essence metaphors”) son efectivamente “self-evident”; dado que la relación de esencia no nos dice por sí misma quién es el propio término de una forma precisa (la mujer, sus manos, sus ojos, etc.), y el propio término está necesariamente vinculado con ellas. Mucho más frecuentes son las manifestaciones metafóricas que expresan una actividad fuerte²¹⁶¹ (como la metáfora que utiliza Eliot en *La Tierra Baldía*: “Looking into *the heart of light, the silence*”. La relación entre la metáfora y el tercer término es verbal. Todos los poetas ingleses usan este tipo (“Equated Activity Type”, según Brooke-Rose), y algunos más que otros (Spencer, Shakespeare, Donne, Hopkins o Yeats).

B) “The two term formula”

Los usos de *de* varían. El *de* expresa algunas veces una relación esencialmente verbal y otras la completa identidad de los dos términos en conjunción. En general todas la metáforas nominales son el resultado de una actividad, pero esto resulta más claro cuando el vínculo gramatical es artificial²¹⁶²:

²¹⁶⁰ *Op.cit.*, pp. 152-154.²¹⁶¹ *Op.cit.*, pp. 152-153.²¹⁶² *Op.cit.*, pp. 154-158.

a) *Jiménez*

bajo *una llama de seda* blonda!

(A.P. de J.B., p. 177)

A la tarde rosa / das *una esperanza* /
de *música gris* / de *niebla dorada*.

(A.P. de J.B., p. 176)

blando y fragante *tu cuerpo hecho* /
de *sangre y agua*, de *viento y fronda*

(A.P. de J.B., p. 177)

b) *Seferis*

Talón de fortaleza, voluntad sin tacha.

(P.C., p. 81)

Ansiaría el sosiego de *la callada caricia de la niebla*

(P.C., p. 203)

siglos de venero, *generaciones de venero*

(P.C., p. 214)

Mucho más importante es la *actividad implicada*. Desde el punto de vista de la *idea-contenida*, las metáforas podrían dividirse en dos categorías:

a) las metáforas *funcionales* (A se llama B “by virtue of what it does”).

c) las metáforas *sensuales* (A se llama B “by virtue of what it looks like or, more rarely, sounds like, smell like, feels like, tastes like”).

Las más efectivas metáforas del tipo el B de C son funcionales y sensuales a la vez. Veamos algunos ejemplos

a) *Jiménez*

Yo no sé cómo saltar /
desde *la orilla de hoy* / [presente]
a la *orilla de la mañana* [futuro]

(A.P. de J.B., p. 93)

(Aquí tenemos a la vez dos metáforas, una *funcional* y otra *visual*).

Con tu piedra me amenazas /
Destino de piedra y piedra.

(A.P. de J.B., p. 360)

(Metáfora funcional y sensual a la vez; el reino de la piedra se impone sobre el reino del cielo. Como señala Javier Blasco “es el triunfo de la incomunicación, la cárcel, el límite”)

b) *Seferis*

En la roca de la paciencia /
estabas una tarde sentada

(P.C., p. 38)

el imán de tus cabellos

(P.C., p. 43)

Va por los caminos....
mecanismo de un dolor sin límites

(P.C., p. 150)

Cuando el elemento funcional falta o no es tan aprensible el *de*, no es siempre tan efectivo para expresar la identificación completa. Esto se nota en los siguientes ejemplos, donde las manifestaciones metafóricas resultan más sensuales:

a) *Jiménez*

Tesoros del azul
Que un día y otro... traigo a mi tierra!

(A.P. de J.B., p. 308)

el chopo de oro contra el pino verde

(A.P. de J.B., p. 340)

Y esa *luz de ensueño y oro*
que muere en las hojas secas.

(A.P. de J.B., p. 132)

b) *Seferis*

En la poesía seferiana hay mayor colorismo, pero tampoco aquí, faltan las metáforas visuales y sensuales. Veamos algunos ejemplos:

los negros eslabones de tus ojos

(P.C., p. 44)

se encienden rostros, brillan por un instante /
y se apagan en una *oscuridad de ébano*.

(P.C., p. 55)

y hendían los remos *el oro de la mar* /
en el ocaso

(P.C., p. 65)

Hay que señalar aquí cuán ambigua puede ser la preposición *de* con yuxtaposiciones inusitadas²¹⁶³. La frase con *de* puede sonar como meramente adjetiva o puede hacer -con el tipo de emplazamiento (“replacing type”)- la metáfora literal, no siendo esto una ambigüedad previa de la poesía moderna. Sin embargo, la posibilidad de la interpretación literal, hace el *de* particularmente popular en la poesía moderna, en la que, por la misma razón, el remplazamiento simple es tan frecuente (p.e. en la poesía de D. Thomas, de W. Blake o en la de Hopkins). Aparte de la ambigüedad que se introduce en las manifestaciones metafóricas del tipo *B de C*, según Brooke-Rose “the chief disadvantage” de esta preposición es que puede fácilmente expresar “a part relationship”. Así como en las metáforas inusitadas el *de* puede colapsar en su rol de vínculo identificador, dándonos la impresión de una relación de reemplazamiento “or at least a suggestion of a part-relationship”.²¹⁶⁴

Una especie diferente de “two-term formula” que podemos expresar mediante *de* es la pura *atribución*. Como en el caso de la identidad, no hay término “to be guessed or equated”. La idea básica de cada atribución es siempre verbal: el amor encarcela, el corazón ve, etc. El sustantivo atribuido puede ser formado mediante una oración verbal (“Formed on a verb”)²¹⁶⁵:

a) *Jiménez*

Eterno *amanecer* de frío y de disgusto,
Fastidiosa *salida* de la cueva del sueño!

(A.P. de J.B., p. XXX)

Tu cuerpo: *celos* del cielo
Mi alma: *celos* del mar

(A.P. de J.B., p. 202)

b) *Seferis*

Bajo la negra *mirada* de la gruta

(P.C., p. 222)

has pasado, rosa de la noche, *ondulación* de púrpura

(P.C., p. 50)

Más clara, como equivalente al sustantivo vinculado, en un aspecto particular, es el tipo de atribución que expresa una relación de medida:

a) *Jiménez*

Si sois *dos notas* dulces de la misma sonata

(A.P. de J.B., p. 200)

Y la luz llueve, velada /
por las frondas..., solo *un algo*
de violeta de otro mundo.

(A.P. de J.B., p. 151)

²¹⁶³ *Op. cit.*, p. 155.

²¹⁶⁴ *Op. cit.*, pp. 158-160.

²¹⁶⁵ *Op. cit.*, pp. 160-163.

siete ríos de plata presta ritmo a mi lira

(A.P. de J.B., p. 189)

b) *Seferis*

nuestra mente, *una selva* virgen de amigos asesinados

(P.C., p. 177)

El abecedario de estrellas que se deletrea

(P.C., p. 179)

Instante, *grano de arena*

(P.C., p. 37)

Dos serpientes hermosas y lejanas, tentáculos de la ausencia

(P.C., p. 49)

Aparte de estos dos casos, son también de interés lingüístico las atribuciones metafóricas que se construyen con sustantivos colectivos. Veamos algunos ejemplos antes de pasar a discutir las manifestaciones metafóricas nominales del tipo SN₁ + ser + ser.

a) *Jiménez*

En el *lago* de sangre de mi alma doliente

(PLP, p. 1467)

jigante negro hacia el ocaso grana
con tu *carga chorreosa* de tesoros!

(Lp, p. 437)

entre tu ida y vuelta esta el despejo
inmenso de una eterna nostalgia

(Lp., p. 438)

b) *Seferis*

Instante, *grano de arena*

(P.C., p. 37)

y en la *lujuria* de tus cabellos nos inunde

(P.C., p. 48)

en el suelo los ensueños, *escuela* del olvido

(P.C., p. 50)

Formas fugaces! Sartas de miradas
Corren por un *reguero* de amargura

(P.C., p. 55)

En la brisa del mediodía, nosotros, *la masa* dócil de /
Un mundo que nos persigue y nos moldea.

(P.C., p. 168)

Las metáforas del tipo $SN_1 + ser + SN_2$

En el tipo de metáforas $SN_1 + ser + SN_2$, haremos –según el determinante de SN_2 - tres distinciones que son las siguientes:

A) $SNo_1 + ser + SN_2$ [Det. Definido + N]a) *Jiménez*la carne es *el* ángel / que bate sus alas...

(A.P. de J.B., p. 114)

b) *Seferis*

Y eras la urdimbre de mi destino / tú, que te llamabas Bilio

(P.C., p. 38)

B) $SNo_1 + ser + SN_2$ [Det. Indefinido + N]a) *Jiménez*El placer ignoto / es *una* Diadema de duros resplandores

(A.P. de J.B., p. 113)

b) *Seferis*La túnica doria / ... es una estatua bañada de luz,
pero con la cabeza en tinieblas

(P.C., p. 187)

Los tizones en la niebla / eran rosas
enraizadas en su corazón

(P.C., p. 133)

C) $SNo_1 + ser + SN_2$ [Ø + N]a) *Jiménez*

lumbres amarillas que son oro

(A.P. de J.B., p. 141)

b) *Seferis*

Bajo el cielo nosotros somos los peces

(P.C., p. 134)

y hubiera creído que el cielo era la matriz

(P.C., p. 212)

En el verso *la carne es el ángel que bate sus alas*, la presencia del artículo definido en el sintagma nominal en posición atributiva otorga a este SN una función *referencial*. Lo mismo sucede en el verso de Seferis *y eras la urdimbre de mi destino / tú, que te llamas Bilio*. En cambio, en los siguientes ejemplos los atributos cumplen una función predicativa. Ello repercute en el nivel semántico, puesto que en los dos primeros versos se habla de *identidad*, en los dos segundos de *clasificación* y en los dos terceros de *caracterización*.

Evidentemente estas observaciones nos obligan a analizar en comparación las manifestaciones metafóricas de Jiménez y Seferis, e interpretarlas dentro de los contextos lingüísticos en que se producen²¹⁶⁶, y observar que, aunque la estructuración que se propone deriva de la cópula, el determinante adquiere, desde un punto de vista semántico, un valor fundamental, que requiere que nos detengamos primero en un análisis de los conceptos de identificación, de clasificación y de caracterización. Esto nos permitirá ver por qué se habla de identificación en los versos:

la carne es el ángel / que bate sus alas (Jiménez)
y eras la urdimbre de mi destino, tú, que te llamabas Bilio (Seferis)

Y no se admite en los siguientes versos:

El placer ignoto / es una Diadema
de áureos resplandores (Jiménez)
La túnica doria / ... es una estatua
bañada de luz, pero con la cabeza
en tinieblas (Seferis)

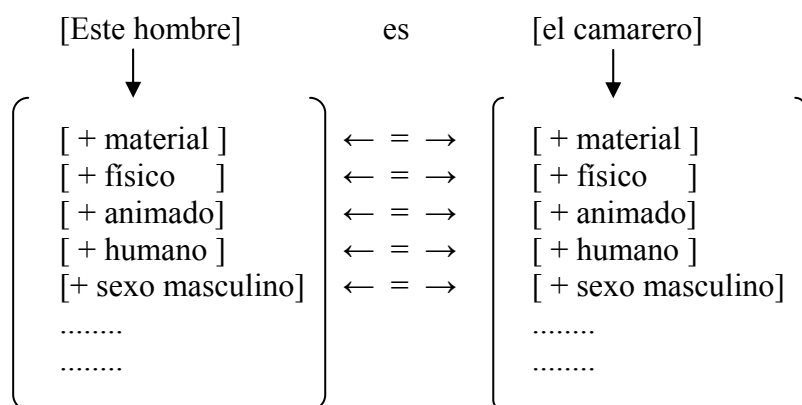
4.2.- En torno al concepto y la estructura de identificación.

Las nociones de *identidad* y de *identificación* han recibido numerosas definiciones. La palabra *identidad* en el griego clásico (*omoiotis, tautotus*), proviene del verbo *identificar* (anagnorizo, tautizo, exisono), que según el *Diccionario ideológico de la lengua española* de J. Casares consiste en “*hacer que dos o más cosas distintas aparezcan como una misma*”. Esta definición es muy apropiada para explicar la relación de identificación que se produce en las manifestaciones metafóricas. La diferencia entre una identificación metafórica y una identificación no metafórica consiste en el hecho de que la primera implica siempre una

²¹⁶⁶ La misma idea expresa también T. Hawkes (cfr. *Metaphor, op. cit.*, p. 105). En lo que respecta al “contenido intuitivo o sentido” del sustantivo, éste es descrito por W.M. Urban como “unidad ideal o individual”, en el sentido de que “un sustantivo no sólo indica directamente un objeto e indirectamente sus atributos, sino que también evoca intuitivamente la individualidad del objeto a que se refiere”. Es esa individualidad concreta, esa intuición primaria del objeto individual en toda su riqueza concreta, lo que se destaca en la transferencia metafórica en otros objetos; Cfr. También URBAN, W.M., *Lenguaje y Realidad*, México, FCE, 1979, p. 132.

incompatibilidad semántica, incompatibilidad que en la segunda es inexistente.²¹⁶⁷ Veamos los siguientes dos ejemplos:

En la frase *Este hombre es el camarero* las frases “este hombre” y “el camarero” tienen una misma referencia; puesto que aluden a una misma persona y no presentan ninguna incompatibilidad semántica. Esto podemos constatarlo en la siguiente confrontación de los rasgos semánticos de cada uno de los dos significados:

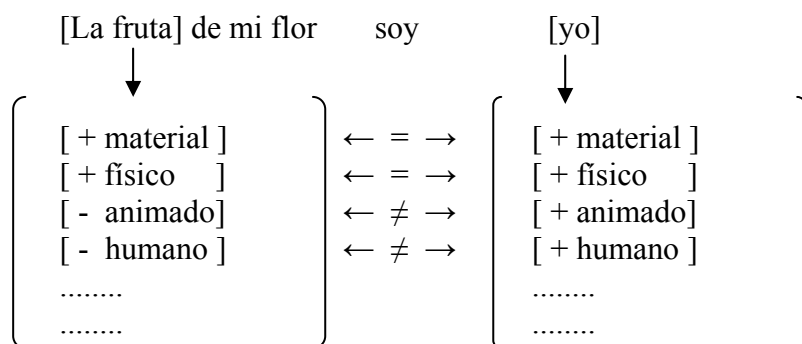


En cambio, en la identificación metafórica el análisis de los rasgos semánticos de cada significado nos descubre una *incompatibilidad semántica*, y cuanto mayor sea ésta, tanto mayor será su fuerza metafórica²¹⁶⁸. Del verso juanramoniano:

La fruta de mi flor soy, hoy por ti.

(A.P., de J.B., p. 396)

tomemos la siguiente identificación



²¹⁶⁷ La identificación es un proceso psicológico mediante el cual el receptor de la obra literaria “puede llegar a imaginarse como uno de los personajes representados por el autor, que puede buscar con diversos procedimientos estilísticos un juego entre esta identificación y el distanciamiento”. F. Pavis (cfr. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona : Paidós, 1983), plantea la identificación “como uno de los criterios básicos de la comunicación artística y de la fruición de la obra. H.R. Jauss en su obra *Aesthetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Munich: Fink, 1977, propone la siguiente clasificación de las modalidades de identificación del lector con el personaje: *asociativa, admirativa, compasiva, catártica e irónica*.

²¹⁶⁸ Véase: KATZ, J.J., *Filosofía del lenguaje*, Barcelona : Ed. Roca, 1971, pp. 131-140.

Según J.P. Thorne, los sintagmas nominales relacionados por el verbo *ser* deben poseer “la misma marca” con respecto al rasgo semántico “animado”, esto es, ambos deben ser *más* animado o *menos* animado²¹⁶⁹. Tras establecer la diferencia entre una identificación metafórica y no metafórica, veamos cuáles son las características de la primera identificación en los siguientes ejemplos:

La carne es *el* ángel / que bate sus alas

(A.P. de J.B., p. 114)

Eras *el* silencio divino

(P.C., p. 45)

la Carne es *la* gloria /
la Carne es *el* cielo de las Esperanzas

(A.P. de J.B., p. 114)

Aquí el atributo viene precedido de un determinante definido. El determinante el (la) construye un objeto único (ángel, silencio, gloria, cielo), hecho que nos hace pensar que este objeto *es identificable por el interlocutor*.

También hablamos de identificación en los siguientes casos:

a) Cuando el determinante es el demostrativo *ce* o el posesivo, son:

Eres dios.....
Conciencia mía de lo hermoso.

(A.P. de J.B., p. 391)

Tú, esencia, eres conciencia; mi conciencia / y la de otros...

(A.P. de J.B., p. 392)

b) Cuando la estructura sintáctica de la identificación se completa con nombres propios²¹⁷⁰ y pronombres. Veamos los siguientes ejemplos:

[nombres propios]

a) *Jiménez*

[Dios] eres espejo mío abierto en un inmenso abrazo

²¹⁶⁹ Cfr. THORNE, J.P., “Gramática generativa y análisis estilísticos” en LYONS, J. (Ed.) *Nuevos horizontes de la lingüística*, Madrid : Alianza, Ed., 1975, p. 203.

²¹⁷⁰ Véase al respecto: KLEIBERG, G., *Problèmes de référence : descriptions définies et noms propres*, Paris : Klincksiesck, 1981, p. 114 ; cfr. también: FLAUX, N., “L’antonomase du nom propre en la mémoire du référent”, *Langue française*, 92 (1991): 28-29. Sobre el tema del análisis de la identificación positiva véase : TAMBA-MECZ, I., *Le sens figure, op. cit.*, pp. 171-179; MOLINO, J., GARDES, TAMINE, J. *Introduction à l’analyse, op. cit.*, pp. 169-170.

(A.P. de J.B., p. 402)

Eva... es la mujer y la obra y la muerte,
Es la mujer desnuda, eterna metamorfosis

(A.P. de J.B., p. 375)

a) *Seferis*

Las pirámides son los senos de la arena

(P.C., p. 300)

[pronombres]

a) *Jiménez*

El mundo era aquel sueño

(A.P. de J.B., p. 349)

No sois vosotras ricas aguas /
de oro las que corréis /
por el helecho, es mí alma.

(A.P. de J.B., p. 350)

Ella era esa gloria

(A.P. de J.B., p. 358)

eres dios... conciencia mía de lo hermoso

(A.P. de J.B., p. 391)

Tu, esencia, eres conciencia; mi conciencia.

(A.P. de J.B., p. 392)

b) *Seferis*

-“.... porque las estatuas no son reliquias, somos nosotros.

(P.C., p. 184)

c) Cuando la manifestación metafórica recurre al vocativo existe identificación. Su presencia es extraordinariamente abundante en la poesía juanramoniana, y también aparece en los poemas de Seferis. Hay que destacar aquí las innumerables invocaciones que Juan Ramón dirige a la poesía o a las mujeres de su vida (amadas, Zenovia y, sobre todo, amigas). Veamos los siguientes ejemplos:

a) *Jiménez*

Que tú eres tú, la humana primavera /
la tierra, el aire, el agua, el fuego, ¡todo!
... ¡yo soy yo, sólo el pensamiento mío!

(A.P. de J.B., p. 234)

Parece mar, que luchas
-¡ oh desorden sin fin, hierro incesante!

(A.P. de J.B., p. 258)

¡ Palabra mía eterna! /
¡Oh, que vivir supremo! /
¡Oh, que vivir divino!
de flor sin tallo, y sin raíz.

(A.P. de J.B., p. 297)

b) *Seferis*

la sensatez, un maquillaje, la sangre /
desnudos! desnudos! desnudos!

(P.C., p. 39)

d) Ya hemos dicho que se aplica la noción de identificación a la aposición (configuración de gran flexibilidad). Según J. Molino y J. Gardes-Tamine la particularidad “de ce cadre” es “(pulie)... rapproche le terme propre et figure sur le mode de la parenthèse, sans rompre le cours de l’*énoncé*, et cette incise, directement reliée à l’*énonciation*, est en général mise en relation sémantique avec le reste de la preposition”²¹⁷¹. Veámos dos ejemplos :

a) *Jiménez*

Eres la gracia libre / la gloria de gustar /
la eterna simpatía / el gozo del temblor

(A.P. de J.B., p. 392)

b) *Seferis*

Nuestro destino, plomo derretido, no puede cambiar, /
a nada puede llegar.

(P.C., p. 107)

Teniendo en cuenta las manifestaciones comentadas anteriormente, referidas a la identificación metafórica, vamos a ocuparnos a continuación de forma detallada de su análisis, en el que distinguiremos tres etapas fundamentales:

- a) La inserción de los significados identificados en sus respectivos campos semánticos
- b) El análisis componencial de cada uno de los significados.
- c) La fusión semántica que se produce por la identificación.

Puesto que hemos empleado ya un ejemplo con la cópula *ser*, vamos a trabajar el siguiente verso juanramoniano en el que aparece un vocativo:

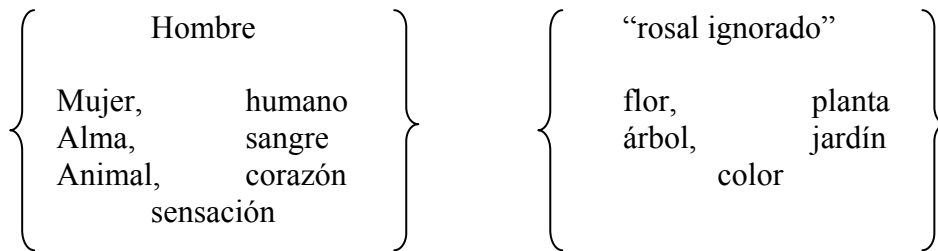
¡Corazón, alma en flor, oh rosal ignorado

(A.P. de J.B., p. 33)

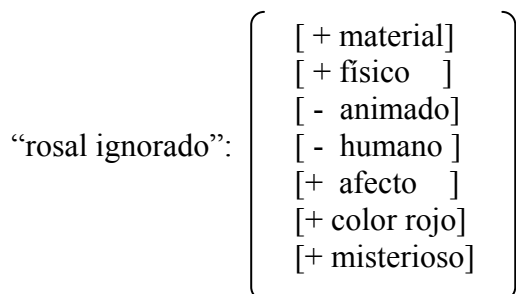
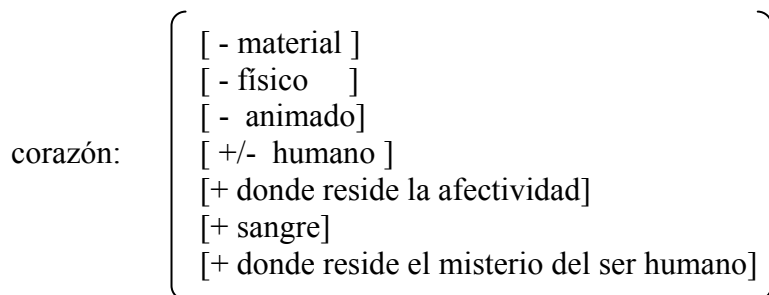
²¹⁷¹ GARDES – TAMINE, J., *Op. cit.*, p. 169.

En este verso vamos a ocuparnos de la identificación que Juan Ramón realiza entre *corazón* y *rosal ignorado*. A pesar de que los significados “corazón” y “rosal ignorado” pertenezcan a paradigmas distintos, el primero hace referencia al hombre y a la mujer, y el segundo a la flor.

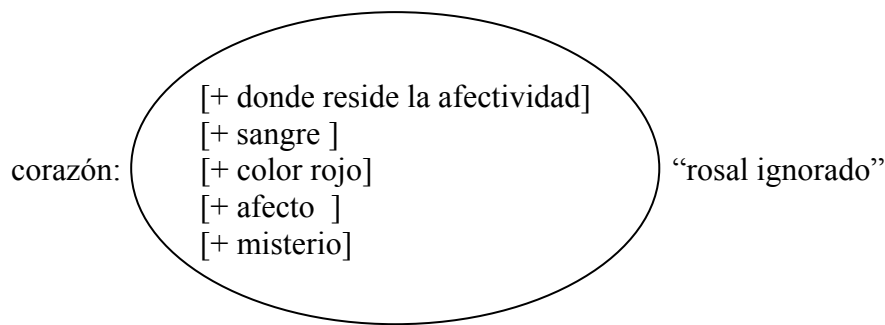
Representemos estos dos significados junto a otros, en sus respectivos campos semánticos:



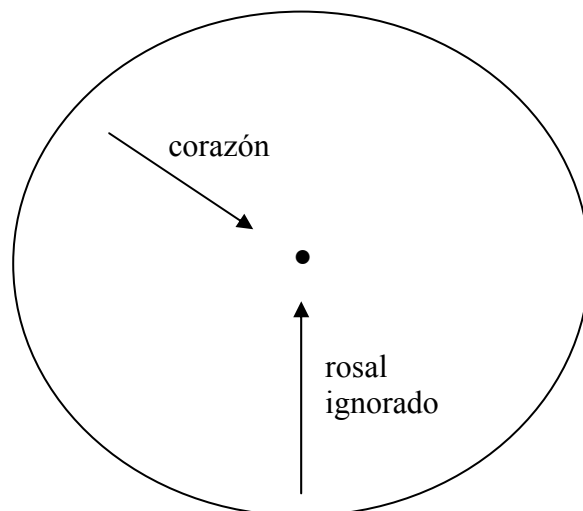
Veamos ahora el análisis componencial de cada uno de los significados básicos:



Como se ve, para poder establecer la intersección de los dos significados hay que hallar los rasgos más específicos de cada uno, así como aquellos que derivan del contexto y de la subjetividad. Puesto que estos últimos semas son connotativos, el poeta puede muy bien atribuir el rasgo [+ donde reside la afectividad] a “corazón” o bien los rasgos de [+ afecto], del [+ misterio] y del [+ calor rojo], tanto a “corazón” como a “rosal ignorado”. En la siguiente figura podemos representar la *intersección* que se produce entre ambos significados:



Basándonos en estos rasgos semánticos comunes podemos hablar, según M. Collot, de identidad entre ambos significados, y de ahí, de *fusión* (o de una “nueva denominación” para recordar a Ortega que acentuó el proceso creativo de la “recreación”). La esencia de *fusión* en el ejemplo anterior es el acto creativo mediante el que vamos “del menos” del “corazón” “al más” (“corazón, oh rosal ignorado”)²¹⁷².



Como señala M.Badía, los semas virtuales son actualizados por el contexto²¹⁷³.

²¹⁷² Véase: ORTEGA Y GASSET, J., *Obras completas*, vol. II, *op. cit.*, p. 39; COLLOT, M., *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris : PUF, 1989, pp. 237 y ss.

²¹⁷³ Véase al respecto: COLLOT, M., *Op. cit.*, p. 238; BADIA, M. *Estudi lingüístic...*, *op. cit.*, p. 222. “El contexto es el conjunto lingüístico que precede o sigue a una determinada forma o unidad”. El contexto condiciona la función del elemento: por ejemplo, una palabra clave, “un estilema, un connotador están caracterizados en relación al contexto, es decir, se convierten en pertinentes para la interpretación del texto”. Por ejemplo en el verso juanramoniano:

“No sé si el mar es, hoy...”

Sin embargo, este, en los casos concretos de Jiménez y Seferis, no puede ser reducido al ámbito del verso de la estrofa (especialmente en sus poesías en prosa) o del poema; debe, pues hacerse extensivo, muchas veces, a toda su obra poética, es decir, a los contextos culturales y extra-lingüísticos de su época.

En torno a los conceptos de *clasificación y caracterización*.

a) *La clasificación.*

En la estructura $SN_1 + ser + SN_2$ [uno + N], constatamos que el sustantivo del segundo sintagma va precedido del determinante indefinido *uno*. Según R. Martín, el artículo *uno* "véhicule l'idée que le contenu du SN n'est pas suffisant pour l'identification de l'objet (puisque ce contenu est le prope de tout un ensemble d'objets. En d'autres termes, le locuteur présume que l'interlocuteur n'est pas en mesure, en s'appuyant sur le seul contenu du SN de dire de quel objet précis il s'agit"²¹⁷⁴. Veamos algunos ejemplos en los que el SN_2 tiene el indefinido :

a) *Jiménez*

el placer ignoto /
es una Diadema de áureos resplandores.

(A.P. de J.B., p. 113)

¡Ah, si el mundo fuera siempre una tarde perfumada,

(A.P. de J.B., p. 125)

una rosa a mi alma es un beso al olvido

(A.P. de J.B., p. 181)

b) *Seferis*

La túnica doria / ... es una estatua
Bañada de luz, pero con la cabeza en /
Tinieblas

(P.C., p. 133)

El empleo del determinante indefinido *uno/a* puede conllevar significados o valores distintos, como veremos en el siguiente ejemplo, en el que decir que es un término clasificador no es suficiente. Así, como se ve en la frase:

del *Diario de un poeta recién casado*, las palabras *mar* y *corazón* asumen un importante "valor connotativo" en la estructura dialéctica del poemita, es decir, "en conexión con la relación establecida de *oposición* o *identificación* entre el yo íntimo y cerrado y lo otro, abierto y extremo". Se puede, considerar el contexto como "un código de referencias sobre el que se proyecta el elemento que hay que descifrar"; en este sentido, "el contexto no viene dado únicamente por las unidades intratextuales" (o cotextuales), sino también por las de otros textos del mismo poeta: el elemento caracterizado entra así "en una urdimbre bastante extensa que constituye la intertextualidad literaria que implica también obras de otros autores, si no lo hace con el sistema de la literatura en su conjunto". Cfr. MARCHESE, A., *Diccionario de retórica*, op. cit., p. 78.

²¹⁷⁴ Véase; MARTIN, R., *Pour une logique du sens*, París : PUF, 1992, p. 173 ; Cfr. también: LAUSBERG, H., *Manual de retórica*, op. cit., pp. 709-711.

“Georgina Hübner²¹⁷⁵ era una latinoamericana”.

si damos a una latinoamericana el mismo valor que a todas las otras latinoamericanas, cuyo conjunto forman la clase a la cual pertenecen, diremos que el indefinido *una* indica la adscripción de un elemento a una clase. Esta relación podemos representarla así: a 0 A, o si se prefiere “Georgia Hübner es un elemento de la clase de las latinoamericanas”. En pocas palabras, el indefinido *uno/una* puede singularizar un elemento X del conjunto X, especialmente cuando al elemento nominal le sigue un adjetivo, una relación relativa, o una consecutiva:

“Georgina Hübner era una latinoamericana que murió en Perú”.

En este ejemplo la oración relativa concreta el significado de una *latinoamericana*, convirtiéndolo en un elemento singular que se distingue del conjunto de “todas las latinoamericanas”. A pesar de la diferencia entre ambos ejemplos, podemos decir que se realiza una clasificación (hecho que nos impide percibir un cierto grado de *cuantificación* en el empleo del determinante indefinido).

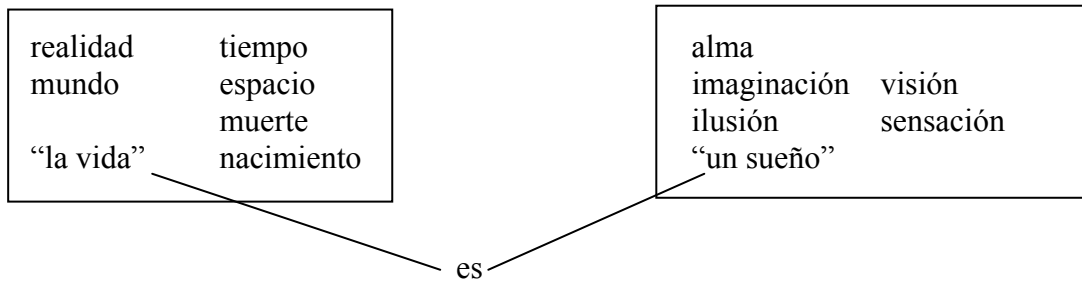
Del poema *La canción de la carne* de Juan Ramón hemos elegido para analizar, la manifestación metafórica “y es la vida un sueño de hermosas visiones enloquecedoras”, insertada en su contexto:

.....
 el placer ignoto
 que entre el blanco velo y los azahares ve la virgen cándida,
 es una Diadema de áureos resplandores
 que ciñe la frente de los sufrimientos y de las Desgracias....;
 cuando el noble amado,
 la cerrada verja del jardín de goces abre enardecido,
 cuando el noble amado la helada Inocencia de la virgen rasga,
 una Aurora ríe en los cielos verdes de las Ilusiones,
 y es la vida un Sueño de hermosas visiones enloquecedoras;

(A.P. de J.B., p. 113)

Los dos significados “la Vida” y “Sueño” pertenecen a paradigmas distintos: el uno hace referencia a la realidad humana, y el otro a los fenómenos psíquicos. Se relacionan en el nivel sintagmático por medio de la cópula *ser*. Tanto el sintagma nominal sujeto, como el predicado nominal son precedidos por el determinante indefinido. Ambos significados pertenecen a campos semánticos distintos, tal y como podemos observar:

²¹⁷⁵ Para la aclaración del episodio y del contexto biográfico que da lugar al poema, cfr. PALAU DE NEMES, G., *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez*, op. cit., pp. 95 y ss.; YOUNG, H.T., “Introducción”, a *Laberinto*, op. cit., p. 30.



Veamos la *matriz semántica* de cada uno de los dos sintagmas básicos a partir de las definiciones del DRAE:

Vida:

Sueño:

“la vida”:

- [- material]
- [- físico]
- [- animado]
- [+/- humano]
- [+ crecimiento]
- [+ metabolismo]
- [+ reproducción]
- [+ tiempo que transcurre desde el nacimiento hasta la muerte de un individuo]

“sueño”

- [- material]
- [- físico]
- [- animado]
- [+/- humano]
- [+ serie de fenómenos psíquicos que se producen durante el sueño]
- [+ puede producir visiones enloquecidas]

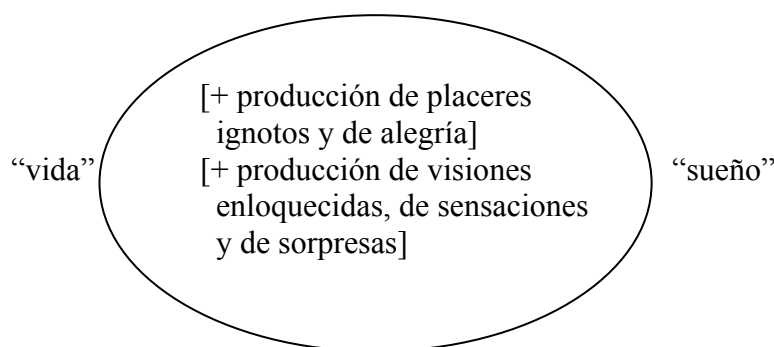
No hay contra los dos significados ningún rasgo específico común que nos permita relacionarlos. A tenor de lo dicho anteriormente en torno a la categoría de la identificación, para poder hablar de *intersección* entre los dos significados, deberemos hallar los rasgos más específicos de cada uno de los significados, así como aquellos que derivan del contexto y de la subjetividad. Los versos que preceden a la metáfora que analizamos:

*el placer ignoto... cuando el noble amado la helada Inocencia rasga, una
Aurora ríe en los cielos verdes de las Ilusiones*

nos permiten señalar el siguiente rasgo común:

[producción de un placer ignoto y de alegría]

quedando así reflejados los conceptos realidad e imaginación. También podríamos añadirles otros, con lo cual estableceríamos la siguiente intersección:



Sobre la base de estos rasgos semánticos comunes se establece la equivalencia entre ambos significados, pero en este tipo de metáfora el determinante indefinido nos impide hablar de identificación, en sentido estricto, puesto que de su empleo *se deduce la adscripción de un elemento a una clase*. Hecho que nos permitirá decir que "la vida" se convierte en un elemento de la clase o del conjunto al cual pertenece el "sueño".

b) La caracterización

Tras la consideración de los efectos semánticos de la identificación y de la clasificación, vamos a abordar en las siguientes líneas la tercera definición: *la caracterización*²¹⁷⁶.

²¹⁷⁶ Entendemos por *caracterización* "el proceso crítico" con el que se define "la fisonomía distinta" de un poema, de un texto literario, de un tema o de un personaje. En la prosa de Jiménez y de Seferis adquiere una importancia destacada el procedimiento utilizado *para caracterizar ambientes o personajes*. Según B. Croce y K. Vossler, (cfr. *La poesía de la soledad en España*, Buenos Aires : Losada, 1955) "la caracterización es una fase del juicio estético: la determinación del carácter de una obra poética no considera la expresión, sino el contenido o motivo fundamental, por medio de una fórmula".

Veáse también: MARCHESE, A., *Diccionario de retórica*, op. cit., p. 91.

En las manifestaciones metafóricas de la estructura $SN_{O_1} + ser + SN_2 [\emptyset + N]$, el N – sustantivo sin determinante- según Tamba-Mecz “*entaine presque une qualification de type adjectival, par attribution d’une propriété*”²¹⁷⁷. Así lo podemos constatar en los siguientes versos:

a) *Jiménez*

El mar era el sueño
(A.P. de J.B., p. 263)

la carne es sublime
(A.P. de J.B., p. 119)

es rosa el sol español
(A.P. de J.B., p. 143)

b) *Seferis*

por más que clamen a los ángeles
son los ángeles su tormento
(P.C., p. 41)

el largo río ... que antaño fue
un dios y luego camino
(P.C., p. 41)

También en este tipo de metáfora debemos incorporar la configuración SN_1, SN_2 . El SN_2 que carece de determinante puede aparecer en la estructura oracional precediendo o siguiendo al SN_1 , tal y como podemos observar en las siguientes expresiones metafóricas:

a) *Jiménez*

Luna de mi corazón, niña blanca
(A.P. de J.B., p. 169)

tu Selene; tu Diana / urna de
melancolía
(A.P. de J.B., p. 170)

Día tras día, mi ala /
-cavadora, miradora
(A.P. de J.B., p.331)

b) *Seferis*

El poeta un vacío
(P.C., p. 158)

²¹⁷⁷ Cfr. TAMBA-MECZ, I., *Le sens figuré, op. cit.*, p. 169.

Flores de la roca semblantes

(P.C., p. 132)

se fueron al abismo
por una túnica vacía, por una Helena

(P.C., p. 196)

Y para terminar con el análisis de caracterización, vamos a ver un fragmento del poema juanramoniano *Sueño en el tren*, que es un poema en prosa.

“La noche era un largo y firme muelle negro. *El mar era el sueño* y llevaba a la vida eterna

Desde las costas que dejábamos –inmensas y onduladas praderas con luna- la gente toda del monte, vestida de blanco y soñolienta, nos despedía con un rumor inmenso y entrecortado”²¹⁷⁸.

Cómo podemos observar Juan Ramón establece en la primera sentencia una clasificación entre *el mar* y *el muelle*. El sustantivo *sueño* se comporta como un adjetivo y da un valor cualitativo al sustantivo *mar* del cual depende. Así, podemos decir que los dos significados (*mar* y *sueño*) pertenecen a paradigmas distintos, y se combinan en el nivel sintagmático por medio de la cópula predicativa. La predicación, sin embargo, resulta semánticamente no adecuada ya que del *mar* no se puede predicar que sea *sueño*. Deberemos pues, buscar la relación metafórica entre los dos significados, como mínimo en un rasgo semántico, y por ello, vamos a construir dos matrices semánticas de los dos significados:

“mar”:	[+ material] [+ físico] [- animado] [- humano] [+ líquido]	“sueño”:	[- material] [- físico] [- animado] [+ - humano] [+ serie de fenómenos psíquicos que se producen durante el sueño.]
--------	--	----------	--

Los rasgos genéricos no nos permiten hablar de la existencia de una relación metafórica entre “mar” y “sueño”. Los rasgos específicos tampoco. Entonces, estamos obligados a recurrir a una interpretación de la subjetividad del poeta, con el propósito de encontrar como mínimo un rasgo semántico *connotativo común*²¹⁷⁹ a ambos significados. Juan Ramon, en este caso concreto, nos simplifica la labor diciéndonos que el sueño “llevaba a la vida eterna”; queda implícita por tanto la idea para el poeta moguereno, de que el mar es eternidad (como sinónimo de la inmensidad y de la eternidad)²¹⁸⁰. De ahí que podamos proponer un rasgo que podía concebirse como “lleva a la vida eterna”, válido para ambos significados y para establecer la relación metafórica.

²¹⁷⁸ Véase: JIMÉNEZ, J.R., *Antología poética*, Ed. De J. Blasco, *op. cit.*, p. 263, cfr. también: YURKIEVICH, S., *Celebración del modernismo*, *op. cit.* p. 15; ROZAS, J.M., “Juan Ramón y el 27”, *art.cit.* pp. 152-157.

²¹⁷⁹ Véase: MARCHESI, A., *Diccionario de retórica*...., *op. cit.*, p. 341.

²¹⁸⁰ Véase: AZAM, G.: *La obra de Juan Ramón Jiménez*, *op. cit.*, pp. 267 y ss.

2.- Las metáforas adjetivas

2.1.- Consideraciones generales en torno a la función del adjetivo en las expresiones metafóricas.

Los adjetivos calificativos son la categoría gramatical que presenta más sentidos figurados en las obras de J.R. Jiménez y Y. Seferis, después del sustantivo y del verbo.

El adjetivo se caracteriza por su dependencia respecto al sustantivo. Su función principal es completar la imagen del ser presentado por el sustantivo expresando alguna de sus cualidades o peculiaridades. Esta dependencia del sustantivo hace que el adjetivo sea especialmente propenso a cambiar su significado según el nombre al que califica.

Su uso metafórico tiene que ver con la relación que lo liga con el sustantivo (al que caracteriza), y la metaforización del adjetivo repercute además directamente en el sustantivo al que se refiere.

Algunos autores atribuyen al adjetivo un contenido “intuitivo” o un sentido como “valor vivencial” de cualidades y valores²¹⁸¹. Para el filósofo W.M. Urban, el adjetivo es la forma idiomática que más claramente acentúa el elemento de sentido intuitivo en el lenguaje ya que el adscribir una cualidad a un objeto o entidad supone una previa separación respecto de la viva experiencia inmediata del objeto. El adjetivo “no sólo se refiere a la cualidad predicada del objeto, sino que evoca *intuitivamente* esa cualidad, como inmediatamente experimentada”²¹⁸²; de ahí surge la plasticidad que caracteriza a las imágenes de este tipo.

El adjetivo es similar al verbo porque su concepto es simple, mientras que el sustantivo es un complejo de atributos. Como elemento de la lengua es mucho más inestable que el verbo y esencialmente volátil. Con respecto a sus usos y abusos en la poesía moderna, existen diversas opiniones, y el poeta E. Pound constantemente ha condenado sus abusos²¹⁸³.

Lo que tiene en común con la cópula y el verbo el adjetivo es que puede aplicarse categóricamente con (o sin) el verbo ser. Por ejemplo, los siguientes versos de Juan Ramón:

“... que alumbran la senda,
la angustiosa senda
de los sufrimientos y de las Desgracias”.

(A.P. de J.B., p. 112)

podrían ser así:

“... que alumbran la senda
de los sufrimientos y de las Desgracias...
que es una angustia”

²¹⁸¹ Véase: URBAN, W.M. *Lenguaje y realidad*, México, F.C.E. 1979, pp. 122,123 y 125-127.

²¹⁸² *Op. cit.*, p. 122.

²¹⁸³ Véase al respecto: POUND, E., *ABC of Reading*, New York, 1960, pp. 20 y ss; SARBIN, T.R. y JUHASZ, J.B., “Toward a Theory of Imagination”, *Journal of personality* 38, n° 1 (March, 1970): 52-76; WITTEMEYER, H., *The Poetry of Ezra Pound. Forms and renewals, 1908-1920*. Berkeley and Los Angeles, 1969, pp. 14-32 y ss; JUHASZ, S., *Metaphor and the Poetry of Williams, Pound, and Stevens, op. cit.*, p. 76. Cfr. también: DAUZAT, A., *Le Génie de la langue française*, Paris, 1943.

El adjetivo, en efecto, “hovers” entre el sustantivo y el verbo. La simplicidad de su concepto “brings it close to the verb” y algunos adjetivos pueden fácilmente cambiar en verbos cuando se atribuyen por razones funcionales²¹⁸⁴.

Otro rasgo que tiene en común con el verbo es el siguiente: hace cambiar implícitamente e instantáneamente el sustantivo que califica “from abstraction to personification and oddey enough more rarely, form divine to human persons” o “from the human to the divine”²¹⁸⁵.

M. Le Guern en su estudio habla de las diferencias que existen entre las metáforas nominales, la metáfora verbal y el adjetivo. Para este autor, la *metáfora viviente* –que produce imagen- aparece como extraña a la *isotopía* del texto en el que está inserta; su interpretación es posible “gracias únicamente a la exclusión del sentido propio cuya incompatibilidad con el contexto orienta al lector o al oyente hacia el proceso particular de la abstracción metafórica: la incompatibilidad semántica juega el papel de una señal que invita al destinatario a seleccionar entre los elementos de significación constitutivos del lexema a aquellos que no son incompatibles con el contexto”.²¹⁸⁶ Le Guern, al explicar este análisis, llegó a la conclusión de que “la amputación de elementos de significación es menor con la *metáfora-verbo*, o la *metáfora-adjetivo* que con la *metáfora-sustantivo*”.²¹⁸⁷

Sin embargo, “por una especie de compensación, la vivacidad de la imagen añadida por sobreimpresión a la información lógica también es menor”²¹⁸⁸. El problema del empleo metafórico del verbo, según Le Guern, “es más complejo”.²¹⁸⁹ En el caso del verbo que forma con un sustantivo una sola y misma metáfora, como se ve en el siguiente ejemplo:

“sus tiernas declaraciones encendieron en el corazón de Zadig un fuego que le asombró”

el verbo sirve para atenuar el carácter brusco de la ruptura lógica producida por la metáfora del “fuego”; “no hay incompatibilidad lógica entre encendieron y el contexto, pero sí entre encendieron (...) “un fuego” y el resto de la frase”.

Lo mismo sucede con el adjetivo que forma con el sustantivo al que caracteriza una sola y misma metáfora; el adjetivo entonces, “puede servir para atenuar lo que pudiera haber de excesivamente audaz o de difícilmente aceptable en la metáfora del sustantivo sólo”. En la manifestación metafórica “la tempestad de la voz del cura”, la precisión aportada por “sonora”, indica “el sentido en que debe orientarse el proceso de la selección sémica introduciendo al mismo tiempo entre “tempestad” y “voz” un elemento intermediario que hace menos abrupto el cambio de isotopía”.

Cuando la metáfora incide únicamente sobre el verbo tenemos un proceso distinto; lo que se constata entonces, según Le Guern, es “una incompatibilidad semántica entre el verbo y su complemento”.²¹⁹⁰ Una incompatibilidad sin la que no habría metáfora y que produce, en el plano de la comunicación lógica, la amputación de los elementos de significación incompatibles con el contexto. A diferencia de la metáfora que incide sobre un sustantivo

²¹⁸⁴ Cfr. BROOKE-ROSE, CH., *A grammar of metaphor*, op. cit., p. 239.

²¹⁸⁵ *Ibidem*.

²¹⁸⁶ Cfr. *La metáfora y la metonimia*, op. cit., p. 19.

²¹⁸⁷ *Op. cit.*, p. 23.

²¹⁸⁸ *Ibidem*.

²¹⁸⁹ *Ibidem*.

²¹⁹⁰ *Op. cit.*, p. 21.

“esta puesta entre paréntesis no se ejerce únicamente sobre los elementos de significación del verbo metáfora”.²¹⁹¹

Así, en la expresión metafórica “la naturaleza aborrece el vacío”, la utilización metafórica del verbo “aborrecer” nos obliga a abandonar el valor de realidad inanimada e incapaz de sentimientos que posee el sentido de la palabra “naturaleza”, que es el sujeto. En la expresión metafórica “ellos siembran la discordia”, el cambio de significación se produce sobre el complemento “la discordia”; el verbo “sembrar” exige un complemento de significación material; por ello “debemos poner entre paréntesis el hecho de que la “discordia” no es un objeto material con el fin de restablecer la coherencia lógica del enunciado”.²¹⁹² La metáfora verbal exige que “en la información contenida por el mensaje, sean suprimidos algunos elementos de significación del sujeto o del complemento”.²¹⁹³ Con respecto a la metáfora nominal el carácter específico de la metáfora verbal sería, pues, “un grado menor de autonomía respecto al contexto”²¹⁹⁴ en que se produce.

Lo mismo ocurre con el empleo metafórico que incide solamente sobre el adjetivo; supone “poner entre paréntesis en el plano de la comunicación lógica, a uno de los elementos de significación del sustantivo que el adjetivo caracteriza”.²¹⁹⁵ Por motivos “de coherencia lógica”, hablar de “un muro ciego” implica olvidar “el carácter de realidad animada” que va implícito en el sentido de la palabra “muro”. Le Guern partiendo de las ideas semiológicas de su época resume así las diferencias que existen entre las metáforas nominales, las del verbo y las del adjetivo:

“La *metáfora verbal* –señala Le Guern- se opone a la *metáfora nominal*, por el hecho de que los elementos de significación suspendidos a nivel de la denotación no son de igual naturaleza: mientras que la metáfora del sustantivo hace intervenir una suspensión sémica que incide sobre los elementos que Greimas llama “semas nucleares”, la *metáfora* del verbo, así como la del adjetivo, pone en acción lo que podría llamarse una suspensión clasemática, que incide sobre los semas contextuales o clasemas”.²¹⁹⁶

En *Les figures du Discours*, Pierre Fontanier se ocupó de la clasificación gramatical de las metáforas y afirmaba que “todas las clases de palabras pueden emplearse o se emplean con efecto metafórico, si no como *figura*, sí, al menos, como *catacrexis*”²¹⁹⁷; según él, las clases de palabras susceptibles de ser empleadas metafóricamente a modo de figura son: el nombre, el adjetivo, el verbo y... quizás también, el adverbio, aunque raramente.²¹⁹⁸

Sin embargo, el trabajo más completo de la clasificación de las metáforas según las categorías gramaticales (metáforas nominales, verbales, adjetivas, del adverbio, del pronombre, del adjetivo posesivo, de la preposición, de la frase y mixtas) es –como ya hemos señalado- el de Chr. Brooke-Rose²¹⁹⁹.

²¹⁹¹ *Ibidem*.

²¹⁹² *Op. cit.*, pp. 21-22.

²¹⁹³ *Op. cit.*, p. 21.

²¹⁹⁴ *Op. cit.*, p. 22.

²¹⁹⁵ *Ibidem*.

²¹⁹⁶ *Op. cit.*, p. 23.

²¹⁹⁷ FONTANIER, P., *Les Figures du Discours*, *op. cit.*, p. 99. Cfr. también : MARCHESE, A., *Diccionario de retórica*, p. 52.

²¹⁹⁸ FONTANIER, P., *Ibidem*.

²¹⁹⁹ Véase el resumen de la clasificación de Chr. Brooke-Rose que hizo Marcelo Pagnini en *Estructura Literaria y Método Crítico*, Madrid : Cátedra, 1975, pp. 79-82.

En los ejemplos citados después de estas consideraciones teóricas, podemos ver una posible clasificación de las metáforas adjetivas utilizadas por Jiménez y Seferis con atención al tipo de *relación sintáctica* existente entre el sustantivo metaforizado y el adjetivo metafórico. Así, en función de este criterio, se podrían distinguir tres subgrupos:

- I) Metáforas en las que el adjetivo metafórico desempeña la función de epíteto.
- II) Metáforas en las que el adjetivo metafórico es atributo.
- III) Metáforas en las que éste funciona como complemento predicativo.

Las metáforas adjetivas en las que el polo metafórico desempeña la función del epíteto responden en su mayoría a la estructura XZ (siendo X el sustantivo metaforizado y Z el adjetivo metafórico).

Encontramos también en las poesías aquí estudiadas en comparación, metáforas en las que el adjetivo metafórico desempeña la función de atributo. La estructura privilegiada por casi todas ellas es XZ , o es ZX . Las metáforas de estas características no son tan numerosas como las metáforas en las que el adjetivo metafórico desempeña la función de complemento predicativo. Estos procesos metafóricos se encuentran repartidos en cuatro diferentes variantes combinatorias, que son las siguientes:

- I) Metáforas de estructura $X + Z +$ forma verbal.
- II) Metáforas de estructura $Z + X +$ forma verbal.
- III) Metáforas de estructura $X +$ forma verbal $+ Z$.
- IV) Metáforas de estructura $Z +$ forma verbal $+ X$.

Ejemplos:

a) *Jiménez*

“¡Corazón, imán *ardiente* /
de entretiempos”

(A.P. de J.B., p. 319)

b) *Seferis*

“Nuestro destino, plomo *derretido*
no puede cambiar”

(P.C., p. 107)

a) *Jiménez*

tardía primavera, /
 cristal *alucinado* y *balbuciente*
 [que alucina y balbucea]

(P.L.P., p. 1210)

b) *Seferis*

tú quien escuchó a lo lejos la voz *humana* de la soledad

(P.C., p. 108)

¿Por qué sonríes? has pensado lo *dura que*
es la primavera para los niños pequeños?

(P.C., p. 112)

De qué modo tan extraño nos miran de improviso/
las casas, crisoles de los hombres.

(cambios de abstracción o personificación)

a) *Jiménez*

Tú, esencia, eres conciencia; mi conciencia

(A.P. de J.B., p. 392)

Dios de venir... eres dios de lo hermoso conseguido /
Conciencia mía de lo hermoso.
 Tu eras... agua / tierra y aire

(A.P. de J.B., p. 394)

porque eres *espejo* de mi mismo

(A.P. de J.B., p. 395)

Cambio del dios en cosa (espejo)

Pero, tú, dios, /
 tu estás y eres
 lo grande y lo pequeño que yo soy.

(A.P. de J.B., p. 403)

b) *Seferis*

el largo río... que antaño *fue dios* y
 luego camino, don, *juez* y delta.

(P.C., p. 167)

[desdivinizaciones]

En cuanto al fenómeno de la humanización de Dios (y dioses), de ángeles y personas divinas en la poesía juanramoniana y seferiana (tema que se analiza especialmente en otro apartado) tendríamos que decir aquí que en algunos de sus poemas no sólo *desciende lo divino a lo humano*²²⁰⁰, sino que *se pone en contacto con el mundo de las cosas y materias humildes*, con las flores y los vegetales (este proceso de la *vegetación* del hombre y de sus productos culturales impresionó mucho a Ortega), llegando incluso a una perfecta materialización en un anhelo de *fusión panteísta* (señalada y criticada por algunos estudiosos de la poesía juanramoniana). Se deduce de los ejemplos anteriores que el Dios es “lo humano”, “lo grande” y “lo pequeño”, algunas veces “un río” (en *Los cuatro cuartetos* de T.S. Eliot hay una descripción maravillosa de la divinización de un río aprovechada por Seferis en el ejemplo anterior), un “espejo”, un “camino” o un “delta”.

Lo mismo podríamos decir para el proceso inverso de la *divinización*²²⁰¹ (cambio de lo humano a lo divino), que es un recurso tan frecuente no sólo en la poesía simbolista española, sino también en la poesía simbolista y modernista inglesa, francesa y neogriega de los dos últimos siglos. Veamos algunos ejemplos de la poesía juanramoniana y seferiana:

a) *Jiménez*

¡Divina mujer, triste! Al lado de la fuente

(A.P. de J.B., p. 211)

“Los dioses no tuvieron más instancia que la que tengo yo.
Yo tengo, como ellos, la sustancia de todo lo vivido
y de todo lo por vivir. No soy presente sólo
sino *fuga raudal* de cabo a fin”

(A.P. de J.B., p. 367-368)

b) *Seferis*

Eras *el silencio divino*

(P.C., p. 45)

De un modo parecido el adjetivo puede *cambiar el sustantivo* de cosa a persona. Veamos los siguientes ejemplos:

a) *Jiménez*

El jardín vuelve a sumirse
en *melancólico sueño*

(A.P. de J.B., p. 127)

Los pétalos *melancólicos*
de la rosa de mi alma
tiemblan

(A.P. de J.B., p. 123)

¡pobre tierra! cuanto frío!

²²⁰⁰ Véase: WHITEHURST, B.C., *Humanization in the Poetry of Juan Ramón Jiménez*, op. cit. pp. 16 ss.

²²⁰¹ Cfr. GUEREÑA, J.L., “Juan Ramón Jiménez: poética y poesía de sus divinizaciónes”, en *Actas...*, op.cit., pp. 345-364.

Mira el cielo blanquecido, mira el campo /
Inundado de tristeza

(A.P. de J.B., p. 122)

Dorada, en medio de la pradera,
 me pareciste la primavera

(A.P. de J.B., p. 117)

b) *Seferis*

¡*Oscuro temblor* en la raíz y las hojas!

(P.C., p. 48)

Se yergue el bosque, *trémula columnata* de la noche
 Entre los asfódelos *lacios* duermen los ciegos

.....
 Instrumentos inútiles sus cabezales,
fonógrafos raquícos
 armónicas agujereadas
armonios desvencijados:
 ¿habrán muerto?

(P.C., p. 113)

Nuestra sed,
ecuestre centinela de la piedra

El adjetivo también puede *efectuar* el cambio que se produce con la *fusión* de dos cosas. Veámoslo en los siguientes ejemplos:

a) *Jiménez*

La tarde sueña, dormida
 En la niebla *flotadora*

(A.P. de J.B., p. 131)

¡Yo os bendigo, penas mías!
 Negras tablas *salvadoras*,
 salvadoras de mi vida!

(A.P. de J.B., p. 191)

b) *Seferis*

Y es que la vida es *fría sangre de pez*
 [*psixrí psarisia*]

(P.C., p. 41)

Talón de fortaleza, voluntad sin tacha
 [*thelisi añiscioti*]
 amor *premeditado*

(P.C., p. 81)

La pura Atribución puede expresarse con un componente adjetival como en los siguientes versos:

En el transparente cielo
de la tarde, tiembla y brilla
una *lágrima-lucero*

(A.P. de J.B., p. 127)

En otras manifestaciones metafóricas el adjetivo puede fácilmente ser usado como equivalente de una metáfora nominal:

En el transparente cielo
de la tarde, tiembla y brilla
un *diamantino lucero*
[lucero de diamante]

(A.P. de J.B., p. 126)

El adjetivo, muy efectivo en su uso metafórico, puede ser insatisfactorio por dos razones: 1) porque puede utilizarse abusivamente y 2) porque su función es asimismo imprecisa. Según Brooke-Rose “it hovers uneasily between noun and verb”.²²⁰²

La poesía de Juan Ramón Jiménez está llena de metáforas adjetivas. El poeta de Moguer prefiere las personificaciones y las animaciones, como Seferis, que sigue la estrategia de la poesía inglesa (Dante, Wordsworth, Blake, Keats, Yeats, Eliot). Los usos de los adjetivos como sustantivos son muy frecuentes también en los dos poetas.

Las divinizaciones son escasísimas en la poesía seferiana. Seferis como R. Browning usa poco las metáforas adjetivas, y como ya hemos señalado, prefiere las personificaciones, las animaciones, y algunas veces recurre a las deshumanizaciones y desanimaciones para expresar sus pensamientos, así como a logismos e ideas sobre el fenómeno de la decadencia del hombre europeo²²⁰³ de su época, como se ve en los siguientes versos:

el hombre es blando, una paca de heno.

(P.C., p. 176)

los danzantes se tornaron árboles
un bosque inmenso de árboles desnudos.

(P.C., p. 217)

Las voces
al pie del castaño se tornaron guijarros
que los niños se ponen a tirar.
[deshumanización]

(P.C., p.213)

Nuestra tierra, un cántaro de barro,

²²⁰² Cfr. *A grammar of metaphor*, op. cit., p. 247.

²²⁰³ Véase: KIURTSAKIS, Y., *Ellinismos ke dysi sto estojasmo tu Seferi*, op. cit., pp. 12 y ss; AYERIS, M., “I prisi tu Seferi”, art. Cit., pp. 35 y ss.

mengua sin cesar.

(P.C., p. 227)

2.2.- Estructuras de las metáforas adjetivas.

En este tipo de metáforas el metaforizante (el adjetivo) caracteriza al metaforizado, el sustantivo²²⁰⁴. Aquí podemos distinguir dos formas diferentes:

I) SNo + Ser + ADJ.

a) Jiménez

tu estás y eres *lo grande* y *lo pequeño*
que yo soy

(A.P. de J.B., p. 392)

la Carne es un dulce consuelo, es un *bálsamo*

.....

.....

La Carne es *sublime*: la Carne
Mitiga los cruentos martirios de la
vida humana.

(A.P. de J.B., pp. 112-113)

¡Dolor, estás en mí y estoy en ti, como
algo *frío* y *mustio*.....

(A.P. de J.B., p. 183)

b) Seferis

Y también que estás solo *inmerso* en
las tinieblas de la / noche y a la deriva
como la parva en la era.

(P.C., p. 92)

Sin embargo, todo era blanco porque
blanco es el gran / sueño y la gran
muerte....

(P.C., p. 153)

²²⁰⁴ Véase al respecto: BROOKE ROSE, CH., *A grammar of metaphor*, op. cit., pp. 16-17, 18, 20, 57-58 y ss; SOLA, P., *La metáfora en la poesía de Luis Aragón*, Ed. L'ull crític / Asscróg, Universitat de Lleida, 2000, pp. 187 y ss.

El hombre es *blando*, una paca de heno
(P.C., p. 176)

Y si te hablo con fábulas y parábolas,
es porque las escuchas a gusto, el
escalofrío de horror / no sirve para conversar
porque es *vivo* / porque es mudo y avanza.
(P.C., p. 215)

II) SN + AD

a) Jiménez

¡Palabra mía eterna!
.....
sola y *fresca* en el aire de la vida!
(P.C., p. 237)

Día tras día, mi *ala* /
Cavadora, minadora!
(P.C., p. 331)

¡Obra, ola leve e infinita
¡Firme *delicadeza*
de instantes permanentes
(P.C., p. 328)

¡Hermosura del alma
redondo y fuerte como un muslo,
(P.C., p. 276)

b) Seferis

Un *calor* extendido como un velon
sereno, como la bestia dormida
(P.C., p. 56)

¡Amor inmenso e *inmaculado*, paz!
(P.C., p. 57)

Un *eco estancado* y seco, como nuestra
soledad....
(P.C., p. 70)

al volver la cabeza he visto
el cúmulo de piedras negras
y *tensa mi vida* como una cuerda.
(P.C., p. 83)

En las dos estructuras anteriores observamos que la relación metafórica gravita en torno al adjetivo –el metaforizante- y siempre supone una caracterización del sustantivo o del

metaforizado. En la serie de los ejemplos de la primera estructura la posición oracional del adjetivo es la de atributo. En la segunda estructura el adjetivo se integra en un sintagma que puede ocupar la posición oracional del sujeto, complemento de objeto directo, complemento circunstancial de lugar, de modo, etc.

Análisis de las dos estructuras

a) SNo + ser + ADJ

Este tipo de estructura consta de un SN sujeto y un predicado atributo precedido de la cópula que indica, como ya hemos señalado, una caracterización del sustantivo o infinitivo (del sujeto). Veamos los siguientes ejemplos:

a) *Jiménez*

Mi *alma*

.....

se entrega a todo, y es luna
y es árbol y *sombra* y agua

(A.P. de J.B., p. 135)

Los árboles no se mueven
y es tan *medrosa* su *calma*
que así parecen más vivos
que cuando agitan las ramas.

(A.P. de J.B., p. 124)

b) *Seferis*

Los ángeles son *blancos*, radiantes
al rojo vivo....

(P.C., p. 154)

¿Por qué sonríes? has pensado lo
dura que es la primavera para los
niños pequeños?

(P.C., p. 174)

Sin embargo, todo era blanco porque
Blanco es el gran / sueño y la gran
muerte....

(P.C. de J.B., p. 153)

En las manifestaciones metafóricas *mi alma es sombra*, *es tan medrosa su calma*, *los ángeles son blancos*, *blanco es el gran sueño y la gran muerte*, nos encontramos con una estructura concreta que presenta categorías morfológicas distintas y en la que el adjetivo realiza una caracterización del sustantivo. Esta caracterización, si la contrastamos con la que realizan los mismos adjetivos en las siguientes expresiones:

Le couloir es sombra

es tan agradable su calma

Mis zapatos son blancos

has pensado lo fría que es la primavera

blanco es el gato

nos daremos cuenta, inmediatamente, de que no es apropiada. Cada uno de los adjetivos señalados en los versos introduce en su fusión con el sustantivo una “incompatibilidad semántica”.²²⁰⁵

En efecto, si solo tomamos en consideración la definición que nos da el diccionario del adjetivo *sombra* oscuridad, falta o disminución de la intensidad de la luz en un sitio, debido a la interposición de un objeto entre ese lugar, y el foco de la luz diremos que:

“sombra” exige un SN: $\left(\begin{array}{l} [+ / - \text{ material }] \\ [+ / - \text{ físico }] \\ [+ / - \text{ animado}] \\ [+ / - \text{ humano }] \\ [+ \text{ implica tristeza}] \end{array} \right)$

La definición en el mismo diccionario de:

Alma: 1. Parte inmaterial del hombre. 2. Principio que da vida a animales y plantas. y la consiguiente matriz semántica:

“alma” $\left(\begin{array}{l} [- \text{ material }] \\ [- \text{ físico }] \\ [+ \text{ animado}] \\ [+ / - \text{ humano }] \\ [+ \text{ principio espiritual del hombre}] \\ [+ \text{ implica alegría y tristeza}] \end{array} \right)$

nos empuja a decir que el adjetivo *sombra* en un lenguaje no metafórico sólo puede referirse a cualidades aplicables a algo que tenga los rasgos [+ material] y [+ físico], circunstancia que no se da en el “alma”. Ahora bien, de la segunda acepción de *sombra*, se nota que el adjetivo *implica tristeza*, con lo cual nos encontramos nuevamente, con la concepción del cambio de significado de una palabra, debidamente registrada en el diccionario, con las matizaciones correspondientes a su uso. Hay que señalar aquí que en la ambigüedad de algunas definiciones se esconde la idea de que la metáfora puede reducirse al ámbito de una palabra e interpretarse como un cambio de significado. Así podríamos afirmar que la expresión

²²⁰⁵ Véase SOLA, P., *Op. cit.*, pp. 17-18 y ss; KATZ, J., *Filosofía del lenguaje*, Eds. Martínez Roca, Barcelona, 1971, pp. 12 y ss.

juanramoniana “*mi alma... es sombra*”, significa *mi alma es triste*, puesto que en el lenguaje figurado, nos señala el diccionario, quiere decir tristeza. Lo mismo ocurre en la expresión metafórica presente en el verso de Seferis:

“Los ángeles son blancos”

Si acudimos al diccionario nos encontramos con las siguientes definiciones del adjetivo:

blanco: 1. Se aplica al color que tiene todos los del espectro y a las cosas de tal color. 2. Se dice de lo que es de color más claro que los otros de su especie.

Las correspondientes al apartado nos permiten afirmar que:

“blancos” exige un SN:

[+ / - material]
[+ / - físico]
[+ / - animado]
[- humano]
[+ implica inocencia]
[+ implica pureza]

con lo cual nos encontramos nuevamente, 1) con la idea de la interacción entre los dos significados implícitos de *pureza* y de *inocencia* (comunes en las dos matrices semánticas de las palabras “ángel” y “blanco”, y 2) Con la concepción del cambio de significado de una palabra debidamente registrada en el diccionario (con las matizaciones correspondientes al uso). También al referirse al adjetivo medroso/a el diccionario nos ofrece las siguientes definiciones:

Medroso/a: 1 (Estar medroso) Que tiene miedo. 2. (Ser medroso) Propenso a sentir miedo.

Considerando las posibilidades que nos ofrece este diccionario, diremos que en el contexto de los siguientes versos:

“los árboles no se mueven
y es tan *medrosa* su *calma*
que así parecen más vivos
que cuando agitan las ramas”

en la expresión metafórica

es tan *medrosa* su *calma*,

el poeta de Moguer no sólo se permite personificar a la *calma*, sino que atribuye a *medroso/a*, un sentido que según las definiciones descritas solamente puede significar: “asustada, que tiene miedo”²²⁰⁶.

Juan Ramón Jiménez y Y. Seferis en todas estas manifestaciones han empleado adjetivos a los que el diccionario ha añadido, como resultado de un proceso analógico y diacrónico, unos nuevos significados bajo la rúbrica de sentido figurado. Y los dos poetas tenían plena conciencia de este proceso productivo y creativo, y meditaron poéticamente sobre el fenómeno de la diacronía de las palabras.

En los siguientes versos mediante una serie de *metáforas vivas*, el escritor griego describe poéticamente este proceso del nacimiento, crecimiento, supervivencia y presencia diacrónica de las palabras humanas en el tiempo, comprendido e interpretado como *herencia cultural*:²²⁰⁷

¿Cuándo volverás a hablar?
 Son hijas de muchos hombres nuestras palabras
 se siembran y nacen como criaturas
 echan raíces, se nutren de sangre
 como los pinos
 retienen la figura del viento
 cuando el viento ha huido y ya no está,
 lo mismo las palabras,
 guardan la figura del hombre
 cuando el hombre ha huido y ya no está.
 Quizá buscan conversar las estrellas
 que una noche hallaron tu inmensa desnudez,
 Cisne, el Arquero y Escorpión,
 ella, quizá”.

Como se nota, todo el poema es una metáfora construida de metáforas sucesivas.

No cabe duda de que aquí Seferis repite metafóricamente la idea Viciana de la historicidad de los productos culturales del hombre. G. Vico refiriéndose, tanto a las palabras, como a la ideas y a las cosas, dijo que su *naturaleza* es su *nacimiento* “en cierto tiempo y en ciertas circunstancias”.²²⁰⁸ En la *Scienza Nuova* se dice que “la naturaleza de las cosas no es sino *nacimiento en cierto tiempo* y con *ciertas circunstancias*, las cuales que *son tales*, así y *no otras* nacen las cosas”.²²⁰⁹ Se concreta, por tanto, para Vico, así como para Seferis, la importancia de la historicidad de las palabras humanas, la importancia de la mitología y de la poesía (cuya esencia es la metáfora –“son hijas de muchos hombres nuestras palabras”-), así como la importancia de un “vocabulario mental común” -propuesto por Vico en la *Scienza*

²²⁰⁶ Cfr. *Gran diccionario de la lengua española*, *op. cit.*, p. 1284.

²²⁰⁷ Véase al respecto DALLAS, Y., “To istoriró syneszima tu Seferis”, *art. cit.*, pp. 50-60; Cfr. también: KIURTSAKIS, Y., Ellinismos ke dysi sto esto jasmá tu Yorgu Seferi, *op. cit.*, pp. 40 y ss.

²²⁰⁸ Cfr. VICO, G.B., *Principi di scienza nuova*, 1744, en G.B. Vico, *Opere filosofiche*, Ed. Sansoni, Florencia, 1971, pp. 470, 148 y p. 346.

²²⁰⁹ *Op. cit.*, p. 148 y p. Cfr. también DI CESARE, D., “Parola, logos, dabar: linguaggio e veritá nella filosofia di Vico”, *Bolletino del Centro di Studi Vichiani*, Nápoles, XXII-XXIII, 1992-1993, pp. 251-287).

Nuova- necesario para la narración histórica y poética de todas las expresiones humanas. El poema seferiano repite, pues, la idea viciana de la *historicidad del lenguaje humano*. El *contenido-idea* de las metáforas seferianas es básicamente el mismo de la idea viciana: la historia de las palabras corre a la vez que la historia de las cosas y que la historia de las ideas humanas. Pensamiento y lenguaje, según Vico, Ortega y Seferis *nacen al unísono*. Según el filósofo italiano, las ideas y las lenguas humanas “en su desarrollo caminaron al mismo paso”. En este capítulo de nuestro trabajo lo que hemos hecho no es sino aprovechar la gran aportación metodológica viciana y orteguiana: Según los dos filósofos, lo que hacemos esencialmente interpretando y analizando semánticamente las expresiones metafóricas de un poeta es utilizar “las etimologías de las lenguas nativas que *narran las historias de las cosas* que esos términos significan, *comenzando por el sentido propio de sus orígenes* y prosiguiendo por los naturales progresos de su recorrido [aquí interviene Seferis con sus metáforas de los “pinos”], según el *orden de las ideas* conforme al cual debe proceder la historia de las lenguas”.²²¹⁰

La poesía, según Heidegger, es el camino del decir *fundador* y *originario*, el nombrar “fundador”, también, “de la esencia de las cosas”.²²¹¹ Así lo expresa esto Juan Ramón pidiéndole a su inteligencia darle “el nombre exacto de las cosas”. Según Ortega, que comparte con Vico y Seferis la idea de la historicidad del vocabulario humano, “el vocabulario, el diccionario, es todo lo contrario del lenguaje”.²²¹² Las palabras “*no son* sino cuando son dichas por alguien a alguien”.²²¹³ Sólo así, “funcionando como *concreta acción*, como *acción viviente* de un ser humano, tienen realidad verbal. Y como los hombres, entre quienes las palabras se cruzan, son vidas humanas y toda vida se halla en todo instante en una determinada circunstancia o situación, es evidente que la realidad palabra es inseparable de quién la dice, de a quién va dicha y de la *situación* en que eso *acontece*”.²²¹⁴ En pocas palabras, Ortega y Seferis comparten la misma idea en torno al acontecimiento del nacimiento de las palabras, que es esencialmente un hecho histórico inseparable de su ámbito cultural.

Dado que aquí examinamos problemas del discurso metafórico, es conveniente recordar otra vez algunas definiciones del *sentido figurado*. Antes de hacerlo es necesario dar respuestas a las siguientes preguntas:

- 1) ¿Existe en la realidad una dicotomía entre lenguaje *natural* y lenguaje *figurado*?
- 2) ¿Podríamos hablar sobre el nacimiento y la muerte de las figuras?
- 3) ¿Qué fenómenos son las figuras?
- 4) ¿En qué consiste lo “nuevo” y lo “creativo” de una *figura poética*?

²²¹⁰ *Op. cit.*, p. 354.

²²¹¹ Véase: HEIDEGGER, M., *Hölderlin y la esencia de la poesía*, trad. De D. García Bacca, Anthropos, Barcelona, 1931, pp. 25, 31-32.

²²¹² Véase: ORTEGA Y GASSET, J., *Obras completas*, vol. II, p. 242 y en *Del Imperio Romano* en *Obras completas*, vol. VI, p. 55 (“Diccionario y circunstancia”).

²²¹³ Cfr. ORTEGA Y GASSET, J., *Op. cit.*, p. 242.

²²¹⁴ *Ibidem*.

Algunos autores intentaron explicar y superar la dicotomía descriptiva entre lenguaje natural y lenguaje figurado.²²¹⁵ Otros la han hecho equivaler a la dicotomía que existe entre lenguaje lógico y lenguaje ilógico.²²¹⁶ A estos habría que repetirles la idea de Ortega y Gasset de que el lenguaje figurado carece de lógica. No obstante, según C. Bousoño parece explicable la impresión de “ilogismo” o “alogismo” que se producen en ciertos mensajes figurados²²¹⁷. La desviación que se implica en las oraciones figuradas presenta una fase de *sin-sentido* o arbitrariedad. Algunos autores intentaron hacer equivaler la dicotomía lenguaje natural / lenguaje figurado a lenguaje frecuente / poco frecuente. Sin embargo, hay que señalar aquí dos cosas: 1) que los signos de cada texto poético son los mismos que se utilizan en otros textos (imitativos), ni más ni menos frecuentes; en cuanto a los signos creados contextualmente, no son poco frecuentes, sino unicontextuales e irrepitidos. 2) Que el lenguaje poético o figurado no es menos frecuente que el lenguaje “neutro”, dado que se da en el habla conversacional, chistes, parábolas, metáforas, etc.²²¹⁸. Sin embargo, es cierto que con el uso cotidiano, las figuras dejan de ser tales y “mueren” cuanto más frecuentes van siendo. Según Todorov, que repite la idea de Fontanier “con mil ejemplos”, podría probarse que las figuras más atrevidas en un principio dejan de ser vistas como figuras cuando se han convertido en usuales y totalmente comunes”.²²¹⁹ También en *La metáfora viva*, P. Ricoeur nos ofrece algunas páginas con observaciones muy profundas respecto de la idea original de Fontanier.²²²⁰

Los defensores de una retórica descriptiva y empírica han intentado proporcionar una nueva definición de la *figura*²²²¹. Sin embargo, cuando la caracterizan, lo hacen en un modo *negativo*, es decir en oposición al lenguaje científico y filosófico que carece de figuras, olvidando la opinión de Nietzsche de que todo lenguaje, al fin y al cabo es *vitalmente figurado y metafórico*. La cuestión sigue siendo de enorme interés para la nueva Poética.²²²² El problema es muy complejo, puesto que definir el objeto teórico de la Poética y proporcionar una idea razonable *de cómo* la Poética puede integrarse en una ciencia de la lengua humana, es decir, en una teoría lingüística integral.²²²³

Ya hemos señalado que las figuras que son aspectos por los que determinamos textos lingüísticos son “creativos” respecto de los “usos” de la lengua. Debemos añadir aquí, siguiendo las ideas básicas del raciovitalismo orteguiano, que las figuras, como aspectos creativos y *vitales*, aunque conforman necesariamente una sustancia –de expresión y/o de contenido- no son fenómenos sustanciales. Desde la época de Du Marsais se cree que la figura

²²¹⁵ Véase al respecto: SADOCK, J.M., “Figurative speech and linguistics” en A. Ortony, *Metaphor and thought*, op. cit., pp. 42-57; GIBBS, R.W., *The Poetics of Mind: Figurative Thought, Language and Understanding*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994, pp. 12-21 y ss. LEVIN, S.R., *Metaphoric Worlds*, Yale University Press, New Haven, 1988, pp. 24-36 y ss.

²²¹⁶ Véase al respecto los siguientes estudios: GOATLEY, A., *The Language of Metaphors*, Routledge, London, 1997; KÖVECSES, Z., *Emotion Concepts*, Springer, New York, 1990; HONECK, R.P. y HOFFMAN, R., (Eds.): *Cognition and figurative Language*, Lawrence Erlbaum, Hillsdale, New York, 1980.

²²¹⁷ Véase: *Teoría de la expresión poética*, op. cit., Tomo I, pp. 130 y ss.

²²¹⁸ *Ibidem*.

²²¹⁹ Véase: TODOROV, T. *Littérature et signification*, op. cit., págs. 100-102, y el apéndice: “Tropes et figures”. Cfr. también: *Théorie de la littérature*, Ed. du Senil, Paris, 1965, trad. esp. Buenos Aires, 1970.

²²²⁰ Cfr. *La metáfora viva*, op. cit., pp. 9, 67-91 y ss.

²²²¹ *Op. cit.*, pp. 194-202. Cfr. También: MAYORAL, J.A., *Figuras retóricas*, op. cit., cap. 1: “Concepto de figura. Su lugar en la doctrina de la elocución retórica”, págs. 15 y ss.

²²²² Véase: GENETE, G., *Figures*, I, op. cit., pp. 15-30 y ss; COHEN, J., *Estructura del lenguaje poético*, op. cit., págs. 20 y ss. VINOGRADOV, V.V., *Stilística e poética*, Milán, Mursia, 1972.

²²²³ Véase al respecto: RIGOLOT, F., *Poétique et Onomastique*. Ed. Droz, Ginebra, 1972, pp. 25 y ss. TODOROV, T., “Tropos y figures” en *Literatura y signification*, Planeta, Barcelona, 1971, pp. 205-236; VICKERS, B., “The Expressive Function of Rhetorical Figures” en *In Defence of Rhetoric*, Clarendon Press, 1988, pp. 194-339.

ni crea ni destruye rasgos de expresión o de contenido²²²⁴. Lo único que hace es “trabajar” –según la expresión de M. Schneider²²²⁵- para organizarlos *de otro modo* y convertirlos en pertinentes o actualizarlos como relevantes (tesis de Ortega ya examinada). A tenor de lo dicho en las líneas anteriores, la figura, en tanto que aspecto creativo, *no es*, pues, *un fenómeno sustancial*. Analizando las figuras juanramonianas y seferianas, hemos observado que algunas de éstas se repetían –en cuanto “esquemas” o “fórmulas” de los estilos poéticos en los diferentes textos; si así no fuera, cada texto sería irreductible a cualquier texto, y cada uno crearía figuras cada vez idénticas. Sería interesante ver mediante un trabajo estadístico el número de las mismas fórmulas de figuras que se repiten en las dos poesías, para poder concluir después que la existencia de nuevos “esquemas” de figuras no es una condición necesaria para la *existencia viva* de un texto poético. En resumidas cuentas, en Jiménez y Seferis, y en general en la poesía moderna, la figura poética, en tanto que aspecto creativo, se nos presenta:

1) Como una sustancia no *creada* sino *recreada*²²²⁶, es decir, revestida de una forma tampoco necesariamente creada.

2) Como cosa concreta, es únicamente una forma material, no una materia de contenido (aspecto marxista) ni una forma pura por separado (aspecto formalista).

3) Lo que es siempre nuevo y creativo en la figura poética es, según Juan Ramón, la indisoluble articulación de una forma *pura*, algunas veces nueva, con una *materia* (idea-contenido) tampoco en rigor nueva: Esto se acentúa claramente en *Ideología II*²²²⁷ y en los famosos versos:

Que mi palabra sea
la cosa misma
creada por mi alma nuevamente

(A.P. de J.B., p. 287)

4) El texto poético según Ortega es creativo exclusivamente porque implica la creación de imágenes y figuras en tanto que formas materiales que, únicas, no se han de repetir en otros contextos, ni por segunda vez²²²⁸.

5) Los esquemas de las figuras se repiten; las sustancias de contenido que informan, no son, en nuevas (p.e. la sustancia del contenido de la figura juanramoniana de la mujer (“*Divina mujer tristeza*”, tan repetida en la poesía romántica y simbolista); pero sí lo son las figuras formas materiales y, si se repiten gradualmente –como señaló Nietzsche–, van dejando de ser sentidas como figuras y pasando a “figuras” de “uso”, nos legitiman a hablar de figuras lexicalizadas en los usos retóricos y cotidianos de “figuras” o “metáforas

²²²⁴ Véase LE GUERN, M., *La metáfora y la metonimia*, op. cit., pp. 76-101.

²²²⁵ Cfr. SCHNEIDER, M., “Las metáforas del acto interpretativo en la interpretación de los sueños”, en J. KRISTEVA et alli, (*El Trabajo de la metáfora*, op. cit., pp. 147 yss.

²²²⁶ Ya desde la época del Maestro Correas (cfr. *Arte de la lengua española* castellana, op. cit. p. 375) se entiende por *figura* una “postura nueva, diferente de la regular y ordinaria, en la dicción y oración y hecha por necesidad o acaso, con cuidado y gusto particular por elegancia y hermosura”.

²²²⁷ Cfr. *Ideología II*, op. cit., pp. 7 y ss.

²²²⁸ Véase ORTEGA Y GASSET, J., *Obras completas*, Vol. VIII, op. cit., pp. 491 y ss; cfr. también : “Goethe desde dentro”, en *Obras completas*, vol. IV, p. 483; DÍAZ ROMÁN, R., *Estilo y poesía en Ortega y Gasset*, art. cit., pp. 373-385.

muertas”.²²²⁹ No cabe duda, pues, de que las figuras poéticas como formas “materiales” y “nuevas”, implican creaciones y recreaciones respecto de los *usos* de la lengua. Pero estas creaciones que pueden sólo serlo *en contra* o *al margen* de tales usos, no es posible interpretarlas y comprenderlas si no tenemos una idea del modo en que se concibe hoy la noción del sentido figurado.

Según Tamba-Mecz, que está de acuerdo con la concepción de Ortega, podemos concebir el sentido figurado como una sensación relacional sintética, resultado de la combinación “ed’an mois deux unités lexicales engagées dans un cadre syntaxique défini et se rattachant à une situation énonciative déterminée”²²³⁰. Una pregunta que se plantea aquí es la siguiente: ¿Tienen el poeta y el lector (o el emisor y el receptor) la misma capacidad de concebir este sentido, en cuanto a una “sensación relacional sintética” (producida en la hora de creación del texto poético y reproducida en la hora de su comunicación a su receptor o lector)? La respuesta no es tan fácil. Pero nosotros creemos que así como el lenguaje figurado se encuentra en la lengua común y espontánea (y con mayor grado en el lenguaje literario), el “sentido figurado”²²³¹ como una sensación relacional sintética se concibe –en diversos grados- por parte del poeta y por parte de sus lectores. No cabe duda de que el “lector suficiente”, el “amante” de la poesía, al que se refiere tantas veces Seferis²²³² tiene una capacidad mayor para la comprensión del discurso figurado de la que tiene el lector ocasional.

El lenguaje cotidiano –escribe Juan Ramón Jiménez- nos sirve para exteriorizar lo que sentimos, queremos o imaginamos, para la construcción de otro lenguaje, del lenguaje poético que está cargado de afectividad²²³³. El lenguaje *expresivo*, sin embargo, “depende de la emoción personal” de cada poeta y de las circunstancias bajo las que escribe. La emoción “se traduce en ricas y varias inflexiones de la entonación”. Como señala Rafael Lapesa, “se admite decir lo que las circunstancias dejan comprender; se insiste repitiéndolas en palabras o frases”²²³⁴. Las construcciones gramaticales se quiebran y desordenan. Las palabras y giros convenientes desde el punto de vista lógico, “son reemplazados por otros que experimentan un cambio accidental de significación, usándose en sentido figurado”²²³⁵.

En las manifestaciones metafóricas estudiadas en este trabajo lo que nos interesa sobre todo es la interacción que se produce entre los significados implicados, basada en una modificación del contenido semántico de un término. Esta modificación se produce porque existe una transferencia que resulta de la atribución de una propiedad relacionada a una ocurrencia particular de una clase nocional, ocurrencia “définie” –según Tamba-Mecz²²³⁶ “par rapport” a una situación “énonciative” específica y no reconocida para las convenciones sociolingüísticas de una determinada cultura. Recordemos para ilustrar la *fusión* o la *interrelación* que se da, según Ortega²²³⁷, en una manifestación metafórica de este tipo, la

²²²⁹ Véase al respecto: ABRIL, G., “Metaforismos”, en *La Balsa de la Medusa*, nums. 15-17 (1990-91): 81-109; SALAS, J.D., “La metáfora en Ortega y Nietzsche”, *art. cit.*, pp. 155 y ss; BERGEREN, D., “The Use and Abuse of Metaphors”, *art. cit.*, pp. 237-258; KOFLMAN, S., *Nietzsche et la métaphore*, *op. cit.*, pp. 82 y ss; ROMERO, E., “Las metáforas y el significado metafórico”, *art. cit.*, pp. 53-73.

²²³⁰ Cfr. TAMBA-MECZ, I., *Le sens figuré*, *op. cit.*, pp. 32 y 73.

²²³¹ *Op. cit.*, p. 33; cfr. También : SOLÁ, P. *La metáfora en la poesía de Luis Aragón*, *op. cit.*, pp. 87-89, 278-279.

²²³² Cfr. *Diálogo sobre la poesía*, *op. cit.*, pp. 86 y ss.

²²³³ Véase: *Ideología II*, *op. cit.*, pp. 12-16 y ss.

²²³⁴ Citado por P.H. Fernández, *Estilística*, *op. cit.*, pp. 26-27.

²²³⁵ Cfr. FERNÁNDEZ, P.H., *Estilística*, *op. cit.*, pp. 26-27.

²²³⁶ Cfr. TAMBA-MECZ, I., *Le sens figuré*, *op. cit.*, pp. 32 y 33.

²²³⁷ Véase ORTEGA Y GASSET, J., *Meditaciones del Quijote*, Revista de Occidente, Madrid, 1957, pp. 140-141; y en los siguientes artículos: CLEMENTE, J.E., “La metáfora de Ortega”, en *Foro político*, vol. VI, (1992): 59-67.

metáfora que ha utilizado Seferis para expresar con un *sentido figurado* la sensación metafísica y la angustia del hombre antes del hecho de la muerte:

“Sin embargo todo era blanco porque
blanco es el gran / sueño y la gran
muerte”

(Y.S., P.C., p.170)

Como ya conocemos que los motivos que le llevaron a escribir este enunciado fueron describir los sentimientos de angustia y la incertidumbre del hombre que intenta sobrevivir en las circunstancias europeas de la segunda guerra mundial, nos limitaremos aquí a incidir solo en los aspectos lingüísticos y descartar otras consideraciones. A partir de la definición del adjetivo

Blanco: Se aplica al color que tiene todos los del espectro y las cosas del tal color. 2. Se dice de lo que es de color más claro que los otros de su especie...

Diremos que

“blanco” exige un SN

{	[+ material] [+ físico] [+ / - animado] [+ color] [+ implica blancura y la palidez]
---	---

La interrelación a la fusión que se establece entre los significados hace que el metaforizante “blanco” incida en el metaforizado “gran muerte” y le sea transferido el rasgo semántico de [+ color blanco].

En las siguientes líneas examinaremos las manifestaciones metafóricas adjetivales de tipo SN + ADJ que constan de un SN y un adjetivo epíteto

SN + ADJ

En este tipo el adjetivo tiene como objetivo caracterizar el nombre²²³⁸. Veamos los siguientes ejemplos:

a) *Jiménez*

Va cayendo la tarde con *triste misterio*

(A.P. de J.B., p. 107)

²²³⁸ Véase: TAMBA-MECZ, I., *Le sens figuré, op. cit.*, pags. 80 y ss. ; SOLÁ, P. *La metáfora en la poesía de Luis Aragón, op. cit.*, pp. 187 y ss.

El cielo corre entre lo verde.
¡Huir *azul*, el agua azul!

(A.P. de J.B., p. 351)

¡Pero tú no tienes que olvidar,
tú eres presencia casual perpetua,
eres la criatura *afortunada*

(A.P. de J.B., p. 353)

No soy presente sólo, sino fuga
raudal de cabo a fin.

(A.P. de J.B., p. 368)

B) *Seferis*

cambiando según nuestra mirada hasta
nosotros, la forma / de nuestro deseo
y nuestro corazón, / en la brizna del
mediodía, nosotros, la masa *dócil*
de un mundo que nos persigue y
nos moldea,...

(P.C., p. 168)

Venimos de la arena del desierto
y los mares de Proteo, *almas marchitas*
por pecados oficiales.

(P.C., p. 176)

Canta, pequeña Antígona, canta, canta....
no te hablo del pasado, hablo del amor:
adereza tu cabello con las espinas del
sol / muchacha *taciturna*.

(P.C., p. 188)

... y el cuerpo / surgía desnudo de la
brega / con los senos *inmaduros* de una
virgen, una danza *inmóvil*.

(P.C., p. 212)

de pronto, toda aridez en la extensión
de la llanura, / en la desolación de la
piedra, en el vigor *devorado*.

(P.C., p. 212)

Al igual que en los ejemplos anteriormente examinados, la fusión o la interrelación que se produce entre los dos términos –metaforizante y metaforizado- hará que el segundo adquiera en el contexto en que se da la manifestación metafórica, el rasgo o los rasgos semánticos requeridos. En las metáforas adjetivas, como ya hemos señalado, hemos inscrito también aquellas en las que el metaforizante es un participio pasado con valor adjetival o un sustantivo con valor adjetival, como el sustantivo *raudal* en el verso juanramoniano del *Espacio*:

“No soy presente solo, sino fuga
raudal de cabo a fin”²²³⁹.

Para terminar el estudio de este tipo de metáforas, analizaremos sólo dos ejemplos de cada poeta.

En el verso

“Va cayendo la tarde con *triste* misterio”

En este verso constatamos que la combinación sintagmática *triste* misterio no es adecuada ya que el adjetivo *triste* sólo puede ser aplicado a una persona o a un animal:

Triste:

El contexto nos indica que:

“triste” exige un SN

[[+ material] [+ físico] [+ animado] [+ / - humano] [+ afirmar una sensación psíquica]]
---	---	---

Al establecer la matriz semántica de *misterio* a partir de la siguiente definición:

Misterio:

²²³⁹ Cfr. JIMÉNEZ, J.R., *Antología poética*, Ed. de J.Blasco, *op. cit.*, p. 367.

“misterio” exige un SN

$$\left(\begin{array}{l} [- \text{ material }] \\ [- \text{ físico }] \\ [- \text{ animado}] \\ [- \text{ humano }] \end{array} \right)$$

observamos que, para que exista ordenación semántica, es necesaria la transferencia al metaforizado *misterio* de los cuatro rasgos genéricos que implican algo animado, es decir, los rasgos [+ material], [+ físico], [+ animado], [+/- humano]. Algunos afirmarían que hay aquí una *prosopopeya* o una *animación*, al analizar esta oración, puesto que insistirían en señalar la implicada *personificación* o *animación*.

También en la manifestación metafórica de Seferis

“Venimos de la arena del desierto y
mares de Proteo, *almas marchitas*.”²²⁴⁰

Constatamos que la combinación sintagmática *almas marchitas* no es adecuada ya que el adjetivo *marchitas* sólo puede ser aplicado a una persona, a un animal o a una cosa (fruta, planta, flor, etc.):

“marchitas”:

El contexto nos indica que:

“marchitas” exige un SN

$$\left(\begin{array}{l} [+ / - \text{ material }] \\ [+ \text{ físico}] \\ [+ / - \text{ animado}] \\ [+ / - \text{ humano }] \\ [+ \text{ proceso físico que } \\ \text{ implica corrupción}] \end{array} \right)$$

²²⁴⁰ Véase SEFERIS, Y., *Poesía completa*, op. cit., p. 176; cfr. también: KOKOLIS, X.A., *Seferiká*, I y *Seferiká* II; MARONITIS, D., *I prisi tu Yorgu Seferi*, op. cit., pp. 123-124.

Al establecer la matriz semántica de “*almas*” a partir de la siguiente definición:

Almas:

“almas”:

[- material] [- físico] [- animado] [+ / - humano] [+ principio espiritual del hombre]
--

observamos que, para que exista adecuación semántica, es necesaria la transferencia al metaforizado “almas” de los rasgos genéricos [+ / - material] y [+ físico], y del rasgo específico [+ proceso físico que implica corrupción]. La Retórica nos hablaría de deshumanización, proceso característico y frecuente de la poesía seferiana (que se repite para expresar la crisis, la corrupción y la decadencia ética, psíquica y cultural del hombre europeo y neogriego en las épocas de posguerra y de la Segunda Guerra Mundial).

El ser humano en la poesía de Y. Seferis, así como en la poesía de J.R. Jiménez, se reviste muchas veces de propiedades arbóreas o vegetales porque se ha establecido por razones políticas, sociales, culturales, exteriores o interiores, una situación *interna* paralela entre el poeta -el hombre objeto general de la poesía- el árbol, la planta o la flor. Analizando aparte de este capítulo el proceso de la humanización²²⁴¹, hemos visto que en algunos casos “la vegetalización” humana –fenómeno discutido en la filosofía orteguiana- no es sólo la atribución de nombres de flores a las mujeres, no sólo típica de la poesía juanramoniana y española, sino también la atribución de propiedades, de los animales y las plantas (flores, etc.), positivas y negativas.

²²⁴¹ Véase al respecto: SEFERIS, Y., *Poesía completa*, op. cit., p. 176. Cfr. también: WHITEHURST, B.C., *Humanization in the Poetry at Juan Ramón Jiménez*, op. cit., pp. 40-48 y 325-332.

3.- Metáforas verbales

3.1.- Características en torno a los usos figurados del verbo.

El autor A.R. Fernández González²²⁴² siguiendo la tipología de Heinrich, nos propone agrupar las clases de palabras en ordenaciones mayores, como las siguientes:

	<i>Clases mayores</i>		<i>Clases menores</i>
Lexicales	<div style="border-left: 1px solid black; border-right: 1px solid black; padding: 0 10px;"> Nombre Adjetivo Verbo Adverbio </div>	Gramaticales	<div style="border-left: 1px solid black; border-right: 1px solid black; padding: 0 10px;"> Artículo Preposición Conjunción Pronombres </div>

Su clasificación es parecida a la que hizo Ullman entre *palabras plenas* y *palabras-formas* utilizando un criterio puramente semántico. Las primeras tienen algún significado aun cuando aparezcan aisladas; las segundas no tienen significado propio independiente y son elementos gramaticales que contribuyen al significado de la frase u oración cuando se usan en conjunción con otras palabras (verbos, sustantivos, adjetivos, etc.). Ullman llama a las *palabras plenas* “autosemánticas” y a las *palabras-formas* “sinsemánticas” o “seudo-palabras”²²⁴³ y B. Beuchot señala que las “categorías sintácticas” susceptibles de engendrar expresiones metafóricas son el sustantivo, el verbo, el adjetivo calificativo y el adverbio calificativo. Según su opinión –que comparten muchos autores- sólo de “manera forzada y accidental”²²⁴⁴, podríamos hablar de metáforas de artículo, de pronombre, de adjetivos no calificativos, de preposiciones, de conjunciones y de interjecciones. Las metáforas –afirma- “no introducen irregularidades sintácticas que afecten al uso normal del significado o sentido sintáctico en sus aspectos lexical y gramatical”²²⁴⁵; siguen la sintaxis ordinaria respetando la norma de su “categoría sintáctica” correspondiente (sustantivo, verbo, adjetivo, etc.) asumiendo las funciones que les son propias. En el aspecto gramatical –concluye Beuchot- se observa el mismo respeto de las reglas ordinarias de formación, “lo cual indica que la fuerza de las expresiones metafóricas se carga hacia la dimensión semántica”²²⁴⁶

Ya hemos dicho que en esta dimensión semántica es donde M. Le Guern encuentra las diferencias básicas entre la metáfora nominal y las metáforas verbales y del adverbio.

Las metáforas verbales gravitan en torno al verbo, y la relación metafórica que se establece entre los dos significados afectados hace evidente una incidencia y dependencia del *metaforizante* sobre el *metaforizado*.

Ejemplos:

I) “Bien lo saben (v) los mármoles (SNo)

²²⁴² Véase: FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, A.R., y otros, *Introducción a la Semántica*, Madrid, Cátedra, 1977, p. 49.

²²⁴³ Cfr. ULLMAN, S., *Semántica. Introducción a la ciencia del significado*, Madrid : Aguilar, 1965, pp. 50-56.

²²⁴⁴ BEUSCHOT, M. “Análisis semiótico de la metáfora”, en *Acta Poética*, 2 (México, 1980): 113-125.

²²⁴⁵ *Op. cit.*, p. 115.

²²⁴⁶ *Op. cit.*, p. 117.

□

que miran como una aurora....”

(Y.S., P.C., p. 58)

II) “El mar (SNo) dice un momento

□

que sí, pasando yo...”

(A.P. de J.B., p. 260)

En las expresiones poéticas

“Bien lo saben los mármoles....” y

“El mar dice un momento sí....”

observamos que el sujeto y el predicado de cada ejemplo pertenecen a paradigmas distintos, y que su combinación a nivel sintagmático origina una “incompatibilidad semántica”²²⁴⁷ entre los dos significados (se ve representado esquemáticamente).

A partir de las definiciones del diccionario veamos los matices semánticos de los significados básicos de la primera expresión:

mar: 1.- Extensión de agua salada que cubre la mayor parte de la superficies terrestres. 2. Trozo de ella en un lugar determinado de mayor extensión que un lago, y menor que un océano.

decir: I. *v/tr.*, *intr.* I. Expresar una cosa determinada por medio del habla.

II. Encajar, *convenir*, armonizar.

“mar”:

[+ material] [+ físico] [- animado] [- humano] [+ líquido]
--

²²⁴⁷ Cfr. LE GUERN, M., *La metáfora y la metonimia*, op. cit., pp. 18-23.

“decir”:

{	[+ transitividad] [+ acción] [+ hablar] [+ convenir] [+ afirmar]	}
---	---	---

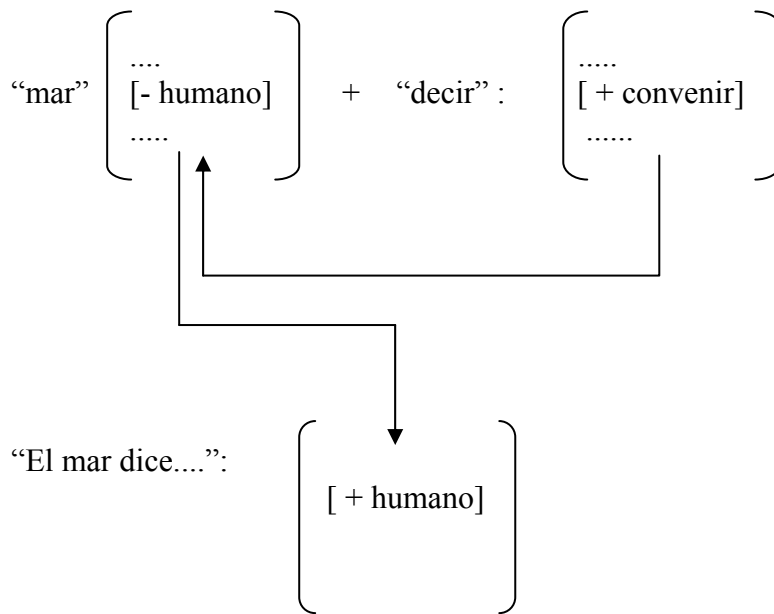
Sobre la base del análisis de ambos significados no encontramos ningún motivo para predicar de un “mar”, la capacidad de hablar y de convenir. La “incompatibilidad semántica” existente entre el sujeto nominal y el verbo resulta muy llamativa ya que el verbo *decir* exige un SNo que contenga el rasgo [+ animado] y [+ humano], circunstancia que no se da en “mar”. J.P. Thorne señala a este respecto:

“... en este tipo de combinaciones también se infringe una regla de selección: verbos que exigen un sujeto animado [p.e. los verbos *decir* y *saber*] toman aquí un sujeto inanimado”.²²⁴⁸ En pocas palabras, el poema tiene oraciones que llevan nombres animados (o más bien la primera persona del pronombre animado), en donde se esperaría encontrar nombres inanimados”. Estas “irregularidades”, según este autor, “resultan regulares *en el contexto del poema*, y es probable que estos hechos lingüísticos subyazcan al sentido de caos y de derrumbe del orden natural que muchos críticos literarios han asociado con el mismo”.²²⁴⁹

La interrelación que se establece entre SNo y *V* hace que *decir* transfiera al *mar* los rasgos genéricos [+ animado] y [+ humano]. Diremos, pues, que en este tipo de expresiones poéticas el *elemento metafórico* incide en el *elemento metaforizado* creando así una *relación de dependencia e incidencia* del metaforizante respecto al metaforizado. Veámoslo esquemáticamente:

²²⁴⁸ Véase: THORNE, J.P., “Gramática generativa y análisis estilístico” en LYONS, J. (Ed.), *Nuevos horizontes de la lingüística*, Madrid : Alianza, Ed., 1975, p. 204.

²²⁴⁹ *Ibidem*.

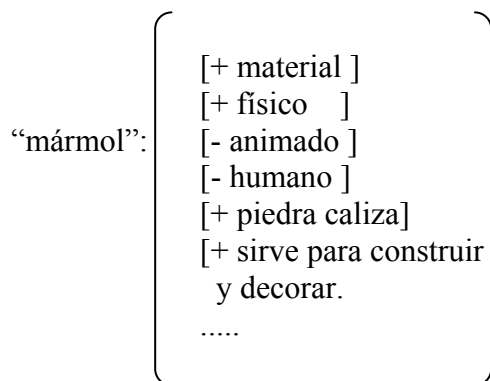


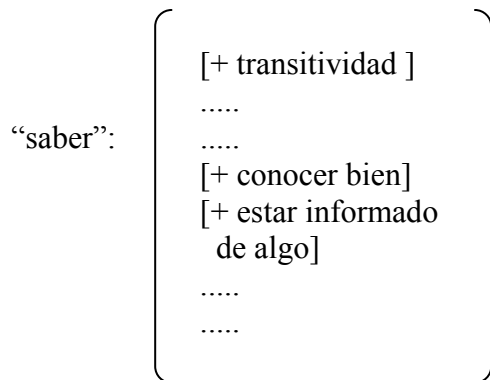
En pocas palabras: el verbo “decir”, que en el lenguaje no metafórico caracteriza un ser [+ humano], adquiere en la expresión poética “El mar dice un momento que sí, pasando yo”, la propiedad de caracterizar un ser [+ humano]. En efecto, éste por su forma de comportarse evoca el primero e incorpora el rasgo genérico [+ humano] en dicho enunciado metafórico.

En el segundo ejemplo, establezcamos también la matriz semántica de los significados básicos de “Bien lo saben los mármoles...”, a partir de las siguientes definiciones que nos ofrece el diccionario:

Mármol: 1. Piedra caliza dura, con vetas de diversos colores, usada en construcción y decoración.

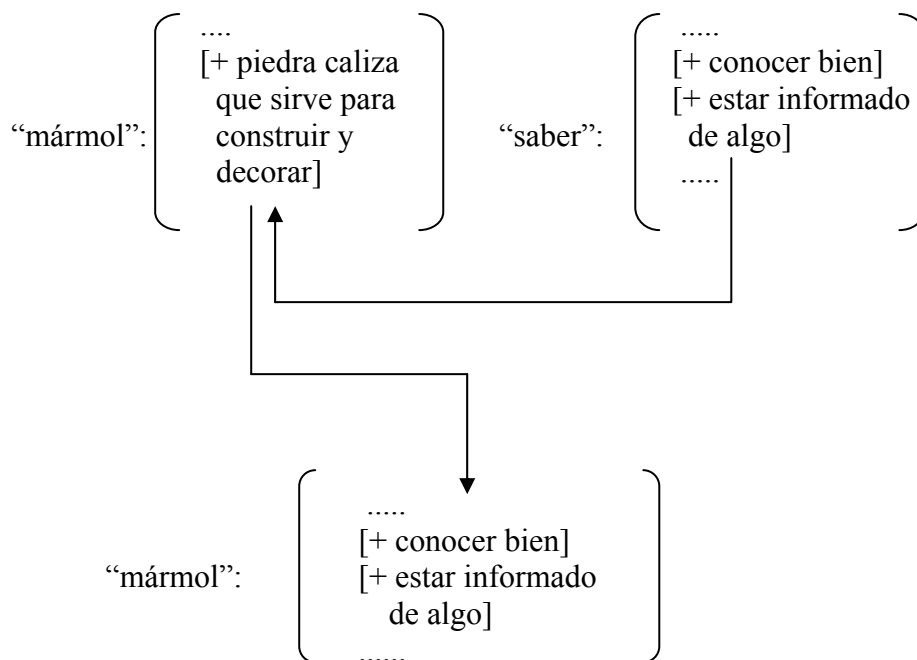
Saber: III. v/ tr. 1. Conocer o estar informado de algo. 2. Poseer determinada capacidad....





Diremos también que ambos significados pertenecen a paradigmas distintos y que:

“saber” exige un SNo que [+ conoce bien] y [+ está informado de algo] o [+ posee determinada capacidad para comprender lo que ocurre en una circunstancia] como la del poema. Los rasgos específicos [+ conoce bien] y [+ está informado de algo], como se ve no los contiene el sustantivo “mármol”. La combinación sintagmática y la consiguiente interrelación que se establece entre los significados hace que sean transferidos al significado “mármol” los rasgos mencionados. Veámoslo esquemáticamente:



Siguiendo los razonamientos de M. Le Guern y del I. Tamba-Mecz, observamos que el poeta neogriego al atribuir a “mármol” la propiedad o la capacidad humana de saber, no cuestionó la definición semiológica del *mármol* ni de *saber*, pero modificó la representación

del *mármol*, atribuyéndole momentáneamente y *poéticamente* (*piitiki adeia*) en un contexto determinado la propiedad de *saber*, propiedad que no poseen por supuesto los mármoles.

Resulta claro, pues, que en las dos oraciones que hemos ya analizado, el verbo (*el metaforizante*) establece con el sujeto o sintagma nominal sujeto (*el metaforizado*) una relación metafórica. Sin embargo, las posibilidades de este tipo de metáforas poéticas no se agotan en esta estructura. El verbo “se muere”, establece una variedad de relaciones metafóricas tanto con el sujeto como con uno o varios complementos a la vez. Según Chr. Brooke-Rose el verbo “changes one noun into another by implication”.²²⁵⁰ V.M. Urban habla del “sentido” o “contenido intuitivo del verbo” diciendo que éste se puede describir como *contenido de actividad*: “el verbo –señala- no sólo se refiere a una acción, sino que evoca intuitivamente la actividad a que se sabe referencia”,²²⁵¹ de tal manera que este sentido intuitivo forma parte del sentido que manifiesta la palabra.

Al decir:

“Arriba canta el pájaro /
y abajo canta el agua...”

(A.P. de J.B., p. 327)

el verbo actúa sugestivamente sobre la imaginación del interlocutor conjurando la actividad misma, de forma que este puede *oír* la canción. Según Urban, se produce una “intuición” directa de “actividad”.²²⁵² Cuando se produce una transferencia metafórica, este “sentido intuitivo” resalta especialmente. Según este autor, “si transfiero el verbo florecer de la flor a la mujer” -como sucede en la oración “la rosa florece”- “todo el sentido vivo incorporado en el verbo sale a la superficie”. Si digo “quiero, impetuoso corazón” todo el sentido vivo encarnado en la palabra se hace presente”.²²⁵³

Según nuestra opinión, la principal riqueza de las metáforas verbales se encuentra en su poder evocador y en su capacidad de sugestión.

E. Martinell, estudiando el tema de los “usos verbales metafóricos”, intentó establecer unos niveles de *metaforización* del elemento verbal dentro de la frase partiendo de la premisa de que el verbo concreta su significado al relacionarse sintácticamente con el sustantivo y con otras palabras (pronombre, adverbio, etc.).²²⁵⁴ Según observa esta autora, con “la aportación léxica del sujeto... se suma a la del verbo, obteniéndose una información global que a veces no termina en el verbo, sino que culmina en los complementos”²²⁵⁵; podemos distinguir entre los verbos que necesitan la aportación léxica de un *complemento* porque contienen en sí mismos información suficiente ya que en sus *morfemas* de persona y número indican qué tipo de sujeto se combina con ellos; son los verbos intransitivos y personales.

Chr. Brooke-Rose también afirma que existen los verbos que necesitan esta aportación léxica del complemento porque no contienen en sí mismos información suficiente. En estos casos el “complemento de la frase activa” se caracteriza formalmente “por su capacidad de

²²⁵⁰ Véase: *A grammar of metaphor, op. cit.*, p. 206; cfr. también: PAGNINI, M., *Estructura literaria y Método Crítico*, Madrid : Cátedra, 1975, pp. 79-82.

²²⁵¹ Cfr. URBAN, W.M., *Lenguaje y Realidad*, México, F.C.E., 1979, p. 122.

²²⁵² *Ibidem*.

²²⁵³ *Ibidem*.

²²⁵⁴ MARTINELL, E., “Usos verbales Metafóricos” en *Revista Española de Lingüística*, 6,2 (Madrid, 1976): 363-385.

²²⁵⁵ *Op. cit.*, p. 370.

concordancia –en persona y número- con el verbo, cuando esta adopta morfemas de pasiva” los verbos transitivos.²²⁵⁶ En los casos de los verbos que no necesitan la aportación léxica del sujeto se trata de verbos impersonales o unipersonales. Cuando a estos verbos, que no requieren la explicitación de un sujeto léxico, se les atribuye cualquier otro sujeto, aparece el uso figurado, como se ve en el siguiente ejemplo: “los tejados amanecieron cubiertos de nieve”.²²⁵⁷ Según Chr. Brooke-Rose y E. Martinell, los usos verbales metafóricos están determinados por las relaciones significativas que el verbo contrae con dos complementos (en la relación sujeto-verbo y en la relación verbo-complemento). Si los significados del elemento verbal son contextuales sus usos metafóricos; de ahí que los usos metafóricos del verbo se den necesariamente en el plano sintagmático, cuando se produce un “desajuste semántico”, una “incompatibilidad semántica”²²⁵⁸ entre las aportaciones significativas del sujeto o de los complementos y la aportación significativa del verbo.

Ya hemos dicho que los verbos tienen libertad de combinación en función del sujeto, de manera que el *SNo* y el *V* seleccionan su respectiva aportación significativa en cada caso y es el resultado de la función *SNo-V* el que delimita las posibilidades significativas del verbo.²²⁵⁹ Ejemplos:

I) “La guitarra lloraba en tu pecho

$\overline{\quad}$ $\overline{\quad}$
SNo *V*

la tristeza de todos los días”

(A.P. de J.B., p. 174)

II) “Pasa el instante, y las palabras

$\overline{\quad}$ $\overline{\quad}$ $\overline{\quad}$
V *SNo* *SNo*

se ocultan

$\overline{\quad}$
V

(A.P. de J.B., p. 222)

²²⁵⁶ Cfr. *A grammar of metaphor, op. cit.*, pp. 206 y ss.

²²⁵⁷ Cfr. MARTINELL, E., *Op. cit.*, p. 370.

²²⁵⁸ Véase: BROOKE-ROSE, CH., *A grammar of metaphor, op. cit.*, pp. 206 y ss; MARTINELL, E., *Ibidem*, pags. 370 y ss; LE GUERN, M., *La metáfora y la metonimia, op. cit.*, p. 67.

²²⁵⁹ Véase al respecto en los siguientes estudios: WAGNER, C., “El mecanismo semántico de la Metáfora”, en *Estudios Filológicos*, n° 16 (Valdivia, Chile, 1981): 97-108; BEUCHOT, M., “Análisis Semiótico de la Metáfora”, *art. cit.*, pp. 113 y ss; SAPIR, E., *El lenguaje*, México, F.C.E, 1956, pp. 35 y ss.; TATO, J.L., *La semántica de la metáfora, op. cit.*, pp. 15-23 y 45-56.

III) “Destella súbito la estatua”

V

(Y.S., P.C., p. 50)

IV) “ El agua se evapora al hervir

(Y.S., P.C., p. 186)

En otros casos, lo adecuado de la relación entre el *SNo* y el *V* está patente en el componente léxico del verbo. Así en la oración:

“El agua se arremolina en la desembocadura del río”

consideramos que no hay metáfora porque remolino está asociado significativamente a la entidad *agua* y remolino y agua pertenecen a la misma “área significativa”. En cambio la oración:

“La muchedumbre se arremolina al paso del cortejo”.

sí contiene un uso metafórico del verbo, debido a que remolino y muchedumbre no pertenecen a la misma área significativa.

De la misma manera y según observan Chr. Brooke-Rose, E. Martinell y otros autores, el verbo (*V*) puede combinarse con múltiples complementos que indiquen el término del proceso descrito por el verbo; cada combinación suponen una selección diferente de sus posibilidades significativas.²²⁶⁰ En algunos casos, el valor metafórico del verbo se manifiesta en su combinación con determinados complementos “impropios”.

Así, por ejemplo, en la oración:

“El artista cantó una melodía de Beethoven”

no existe metáfora verbal porque el proceso de “cantar” se complementa propiamente con el término “melodía”.

En cambio, en la oración:

“Al irse del campo, el sol / pone
en los árboles verde un oro de lágrimas”

(A.P. de J.B., p. 154)

se produce una “incompatibilidad semántica” entre el proceso verbal “poner” y la frase “un oro de lágrimas”, lo que da lugar a la metáfora verbal.

²²⁶⁰ Véase: *A grammar of metaphor, op. cit.*, pags. 206 y ss.; MARTINELL, E., “Usos verbales metafóricos”, *art. cit.*, pp. 270 y ss.

Según señala E. Martinell, la aplicación de un determinado sujeto o de un determinado complemento es “*necesaria y suficiente* para que el verbo adquiriera valor metafórico”.²²⁶¹

Teniendo en cuenta estas características de la metáfora verbal, podríamos distinguir entre:

- I) Metáforas verbales en dirección al sujeto.
- II) Metáforas verbales en dirección al complemento directo.
- III) Metáforas verbales en dirección al complemento de objeto indirecto.
- IV) Metáforas verbales en dirección al complemento circunstancial.

y por último

- V) Metáforas verbales en dirección a más de una categoría morfosintáctica a la vez.²²⁶²

Según observa Chr. Brooke-Rose, “naturally, when combing texts for metaphors, one will find *more* transitive verbs than intransitive, in any language which differentiates them, for the simple reason that there are many more possible relationship inherent in the transitive verb, all of which are bound to occur”. Ésta es, según la autora, “the chief difference between the two rather than any aesthetic criterion”.²²⁶³

Con los *verbos intransitivos*, según Brooke-Rose, “there are three possible metaphoric relationship: to the subject, to the indirect object, to both”.²²⁶⁴ En cambio, con los verbos transitivos en la tipología de Brooke-Rose existen siete posibles relaciones metafóricas, que son las siguientes:

- I) To the subject.
- II) To the indirect object.
- III) To both.
- IV) To the direct object.
- V) To the subject and direct object.
- VI) To the direct and indirect objects.
- VII) To all three.²²⁶⁵

Si organizamos los numerosos procesos metafóricos verbales que tienen cabida dentro del subgrupo de las metáforas verbales *en dirección al sujeto*, atendiendo a que el verbo

²²⁶¹ Cfr. MARTINELL, E., *Ibidem*, p. 389. Cfr. también VEINRICH, H., *Estructura y Función de los Tiempos en el Lenguaje*, Madrid : Gredos, 1968, pp. 138-168 y 184-188.

²²⁶² Véase: MARTINELLI, E., *Op. cit.*, pp. 363 y ss.

²²⁶³ Cfr. *A grammar of metaphor, op. cit.*, pp. 215, 218.

²²⁶⁴ *Op. cit.*, p. 225.

²²⁶⁵ *Op. cit.*, p. 226.

metafórico, en Jiménez y Seferis, presente una forma *personal* o *impersonal* y, asimismo, a que éste aparezca situado tras el SNo o que, por el contrario, lo preceda, concluiríamos que ambos poetas usan las siguientes estructuras:

- a) Metáforas verbales con el verbo en forma personal y estructura *A B*.
- b) Metáforas verbales con el verbo en forma personal y estructura *B A*.
- c) Metáforas verbales con el verbo en forma no personal y estructura *A B*.

También usan:

- d) Metáforas verbales con el verbo en forma no personales y estructura *B A*.
- e) Metáforas verbales en dirección a alguno de los complementos del verbo (verbo en modo personal y no personal).

Y por último:

f) Metáforas verbales en dirección a más de una categoría morfosintáctica a la vez (metáforas verbales bi-vectoriales, esto es, en la dirección de dos categorías morfosintácticas a la vez, y metáforas verbales tri-vectoriales, es decir, en dirección a tres diferentes sintagmas, polos metaforizados de la relación. He aquí algunos ejemplos.

- I) “¡Oh! sí; romper la copa
de la naturaleza con mi frente”.
(A.P. de J.B., p. 105)
- II) “A mi lado se duermen las flores”
(A.P. de J.B., p. 107).
- III) “El campo duerme, temblando
en su celeste tristeza....”
(A.P. de J.B., p. 153)
- IV) “Mujer, perfúmame el campo”.
(A.P. de J.B., p. 158)
- V) “La guitarra lloraba en tu pecho
la tristeza de todos los días”.
(A.P. de J.B., p. 174)
- VI) “¡Perlas lloraban, los frescos tallos
bajo los cascos de los caballos...”
(A.P. de J.B., p. 177)
- VII) “La ilusión tornará como las
mariposas...”
(A.P. de J.B., p. 182)

- VIII) “A este cuerpo que esperaba
florecer como el esqueje”
(A.P. de J.B., p. 97)
- IX)
- X) “Las voces
al pie del castaño se tornaron guijarros”
(Y.S., P.C., p. 219)
- XI) “Tu sangre se heló una vez
como la luna”
(Y.S., P.C., p. 71)
- XII) “una cisterna da lecciones de
Silencio en medio de una ciudad...”
(Y.S., P.C., p. 59)

Las incompatibilidades semánticas que se producen entre los términos de algunos de los ejemplos citados son los siguientes:

El campo duerme en su celeste tristeza.

-	+
---	---

Mujer, perfúmame el campo

-	-
---	---

La guitarra lloraba en tu pecho

-	+
---	---

Perlas lloraban los frescos tallos

-	-
---	---

A este cuerpo que esperaba florecer como el esqueje

-	+
---	---

La ilusión tornará como las mariposas.

-	+
---	---

Las voces al pie del castaño se tornaron guijarros.



Tu sangre se heló una vez como la luna.



Una cisterna da lecciones de silencio en medio de una ciudad.



En la oración “ Perlas lloraban los frescos tallos”, constatamos que existen dos manifestaciones metafóricas que gravitan en torno al verbo *llorar*. El diccionario nos da la siguiente definición:

Llorar: I. v/intr. Derramar lágrimas: Llorar mucho. Llorar de pena. II. v/trans. Tener o manifestar sentimiento de pena por la muerte de alguien...

De las dos acepciones hemos escogido la segunda.

Veamos cómo se manifiesta en esta oración la incompatibilidad semántica. La segunda acepción de la definición del verbo llorar nos permite establecer la siguiente matriz semántica:

“llorar”:

[+ transitividad] [+ acción] [+ tener o manifestar sentimiento de pena]

y afirmar que

“llorar”:

[+ transitividad] [+ acción] [+ tener o manifestar sentimiento de pena]	exige un [SNo]:	[+ animado] [+ humano]
---	-----------------	---------------------------

y un [SN₁]:

$$\left(\begin{array}{c} \dots \\ [+ \text{animado}] \\ [+ \text{humano}] \\ \dots \\ \dots \\ \dots \end{array} \right)$$

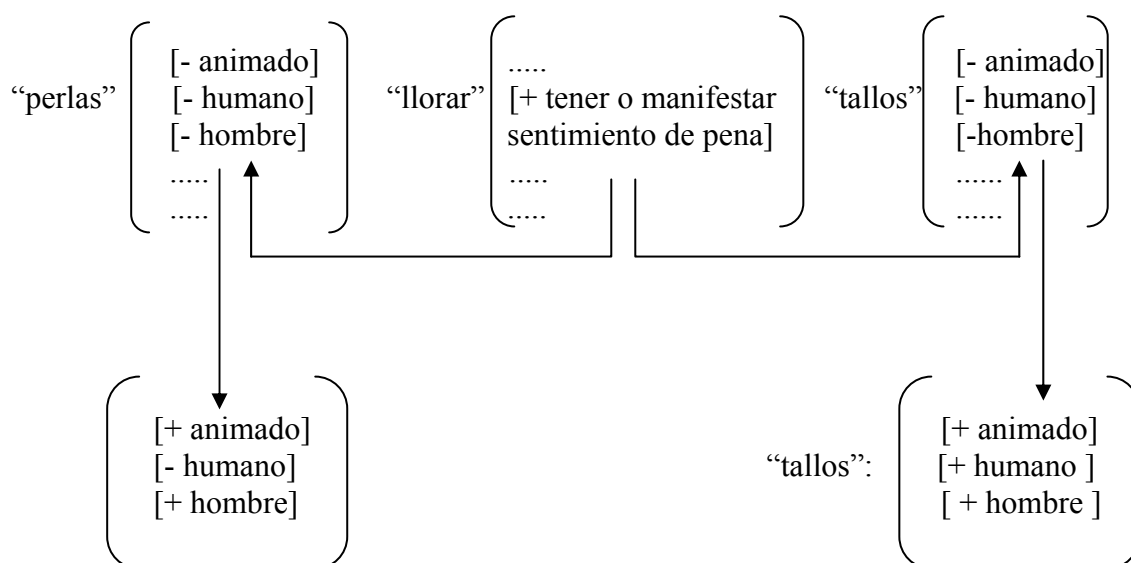
De las definiciones del DRAE de

perla: 1. Concreción esferoidal, de color blanco grisáceo, que se forma en el interior de las conchas de diversos moluscos, particularmente en las madreperlas...

y de

tallo: 1. Órgano de los vegetales que sostiene las hojas, flores y frutos. 2. Renuevo o vástago que brota de una planta....

nos resulta difícil atribuir a la matriz semántica del significado “perlas” los rasgos semánticos [+ animado], [+ humano] y [+ hombre] y a “tallos” los rasgos [+ animado] y [+ humano]. Se nota que solo la interrelación que se establece entre los significados hará posible esta transferencia de rasgos semánticos. Así lo podemos observar representado esquemáticamente:



De las numerosas manifestaciones metafóricas presentes en el volumen de la *Poesía Completa* de Y. Seferis vamos a centrar nuestro interés en la siguiente expresión del poema I A (XI) de la *Leyenda*:

“en la noche inextinguible tu sangre /
extendió sus alas blancas”.

(P.C., p. 71).

Como se ve, los significados básicos de esta combinación sintagmática resultan semánticamente incompatibles. Nuestra concepción del mundo real no admite tal posibilidad irracional. El verbo *extender* requiere otro tipo de SNo y SN₁. A partir de las siguientes definiciones del DRAE:

extender: v/tr. 1. Hacer que algo ocupe más espacio y crezca....

sangre: s/f. 1. Líquido rojo que circula por venas y arterias y que se mueve impulsado por la actividad contráctil del corazón...

ala: s/f. 1. Miembro del cuerpo de algunas aves que les sirve para volar....

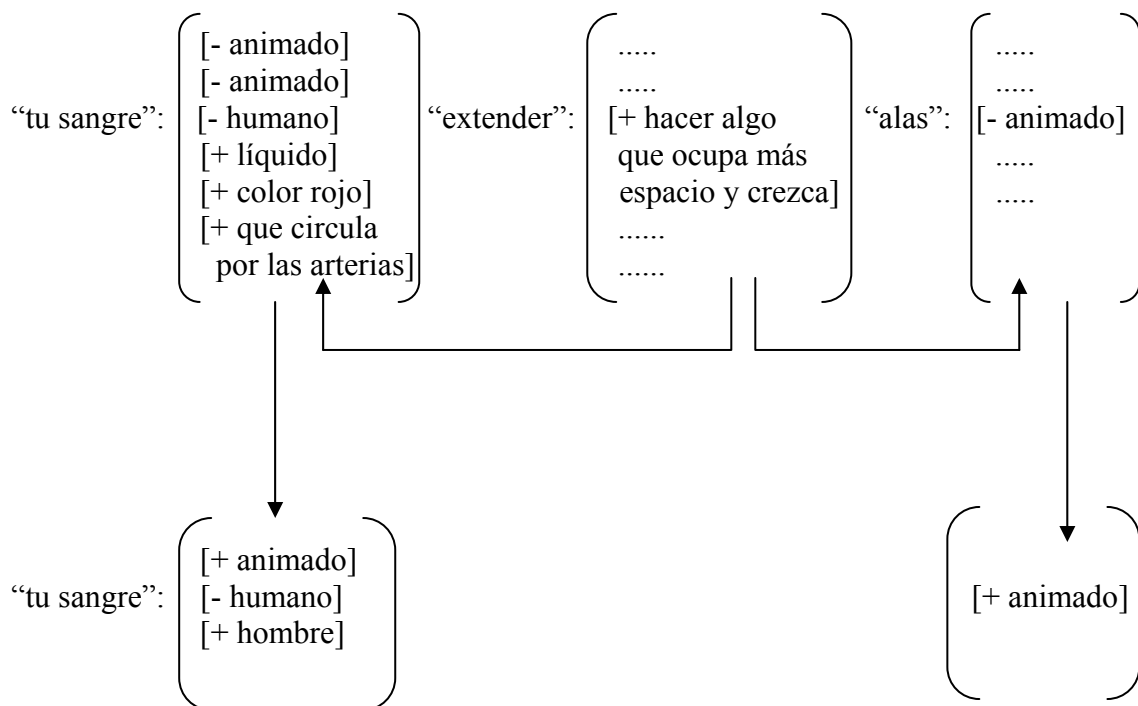
tu: adj. Apoc. de tuyo, que se usa cuando va antepuesto al nombre....

diremos que

“extender”:	[+ transitividad] [+ acción] [+ hacer que algo ocupe más espacio y crezca]	exige un [SNo]: [tu sangre]:	[+ material] [- físico] [- animado] [+ líquido] [2ª pers. del sing.] [+ color rojo] [+ que circula por las arterias]
-------------	---	---------------------------------	--

y un [SN ₁]:	[+ material] [+ físico] [+ animado]
--------------------------	--

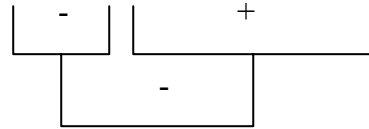
Resulta claro que nos encontramos nuevamente con una incompatibilidad semántica. La interrelación entre los cuatro significados eliminara esta incoherencia semántica. Así lo podemos observar en la siguiente esquematización:



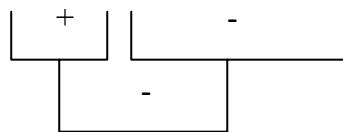
Estos ejemplos de metáforas verbales nos permiten afirmar que todo enunciado metafórico que gravita en torno al verbo comporta como ya hemos señalado, una

“incompatibilidad” o “anomalía semántica” (*anisosemia*)²²⁶⁶. Esta anomalía afecta no sólo a la combinación sintagmática en que se da la incompatibilidad, sino también en toda la oración. Así lo podemos observar representado esquemáticamente en los siguientes ejemplos:

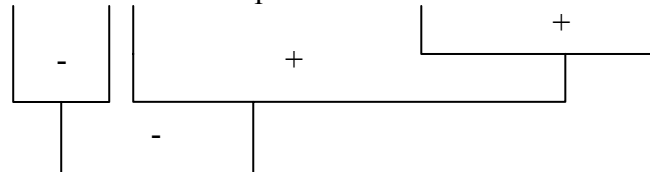
El campo duerme en su celeste tristeza.



A mi lado se duermen las flores



La guitarra lloraba en tu pecho la tristeza de todos los días.



Algunos autores como Jean Molino y Joëlle Gardes-Tamine –al describir las distintas estructuras de los enunciados metafóricos- se refieren a la modalidad *Verbo Adverbio*. Según estos autores, la configuración *Verbo Adverbio* no es prácticamente “jamais représentée”²²⁶⁷. En efecto, esta forma de expresión metafórica *aparece muy poco* en las poesías de J.R. Jiménez y de Y. Seferis. Veamos algunos ejemplos:

- 1) “El jardín vuelve a sumirse
en melancólico sueño,
y *un ruiseñor dulcemente*
gime en el hondo silencio”.

(A.P. de J.B., p. 127)

- 2) “*La felicidad* iba –mas sin decirme
nada- al lado mío... Era de no sé
quién... La sombra del crepúsculo
suave le florecía el sueño,
y *me miraba largamente*, entre sus rosas”.

²²⁶⁶ Véase al respecto: POTTIER, B., *Sémantique générale*, París : PUF, 1993, p. 41 ; cfr. también, BALDINGER, K., *Teoría semántica*, *op. cit.*, pp. 24 y ss; BERRUTO, G., *La semántica*, México : Ed. Nueva Imagen, 1973, pp. 17 y ss.

²²⁶⁷ Cfr. MOLINO, J., GARDES-TAMINE, J., *Introduction à l'analyse de la poésie*, I, PUF, Paris, 1987, p. 165.

(A.P. de J.B., p. 212)

- 3) “ Lo sabíamos, las islas eran hermosas
por aquí cerca *donde tanteamos*
algo más abajo o más arriba
a una distancia mínima”.

(P.C., p. 63)

Los dos primeros ejemplos contienen las estructuras SNo + Adv + V y SNo + V+ Adv. La pregunta que surge es si debemos –teniendo en cuenta las ideas de Ch. Brooke-Rose y de I. Tamba-Mecz- hablar de metáfora adverbial o metáfora verbal²²⁶⁸. Nosotros consideramos como *metáforas adverbiales* las metáforas de aquellos procesos en los que *el polo metafórico* está constituido por un adverbio o por un sintagma preposicional con función adverbial. En este tipo de metáforas un adverbio, o un sintagma preposicional, modifica metafóricamente un verbo, adjetivo, adverbio o toda una proposición, cuyos componentes pertenecen, en su totalidad, a la isotopía contextual. En la poesía de Seferis no existen, desde un punto de vista estrictamente morfológico, metáforas-adverbio, sino pocas metáforas con función adverbial.

Sin embargo, en la poesía y en la prosa juanramoniana los usos figurados del adverbio, aunque pocos, no son tan raros como en la poesía de Seferis. La definición tradicional del adverbio como una parte de la oración que “modifica” al verbo, al adjetivo, o a otro adverbio, es recogida, en cuanto tiene de funcional, por la gramática y la poética moderna; y esta definición resulta muy válida también a la hora de analizar las características de sus sentidos figurados, pues el adverbio modifica a las palabras que, por su parte, ya ejercen una función modificadora, como el verbo y el adjetivo, que se refieren al sustantivo²²⁶⁹. En pocas palabras, cuando en la poesía moderna se usa un adverbio en sentido figurado se establece una cadena de impropiedad semántica que afecta a todos los elementos, aunque la mayor parte de *impropiedad metafórica* recaiga sobre el verbo:

SNo ⇔ V ⇔ Adv: Antonio le miró friamente.

SNo ⇔ V ⇔ Adv ⇔ Adj.: Antonieta estaba profundamente abatida

SNo ⇔ V ⇔ Adv ⇔ Adv.: Rosa María trabajaba muy febrilmente.

Según Chr. Brooke-Rose, la función intrínseca del adverbio es la de modificador del verbo; de la misma manera que la del adjetivo es ser complemento del sustantivo.²²⁷⁰ Esta función aparece fundamentalmente en los *adverbios de modo*, en los cuales, por medio del sufijo *-mente*, se transforman adjetivos calificativos en adverbios que, al igual que el adjetivo del que proceden, expresan también una cualidad, aunque referida, no al sustantivo, sino al verbo. De ahí que los adverbios de modo sean esencialmente calificativos como se nota en la oración “... y un ruiseñor dulcemente gime...”.

²²⁶⁸ Véase al respecto: TAMBA-MECZ, I., *Le sens figuré, op. cit.*, p. 94-95; BROOKE-ROSE, CH., *A grammar of metaphor, op. cit.*, pp. 206-237 ; 240-264, 265 y ss.

²²⁶⁹ Cfr. BROOKE-ROSE, CH., *Op. cit.*, pp. 249-253.

²²⁷⁰ Cfr. BROOKE-ROSE, CH., *Op. cit.*, p. 249.

Esta característica del adverbio de modo se proyecta en sus usos figurados, pues, junto con el significado literal del adjetivo, adquiere y conserva alguno de sus usos figurados. Se puede observar que en la poesía de Jiménez y de Seferis la mayoría de los adverbios de modo que poseen sentidos figurados proceden de adjetivos también con usos figurados. Los sentidos figurados de estos adverbios proceden en muchas ocasiones de los que ya tenían los adjetivos del lenguaje cotidiano de los cuales se derivan.

Teniendo en cuenta las ideas de Chr. Brooke-Rose y de F. Vallejo, podemos ver que hay una tercera característica de estos adverbios terminados en *-mente*, y es que cuando tienen dos acepciones (literal y figurada) la que se supone “figurada” es “la más usual” y en consecuencia “la más propia”. Es el caso de “le saludó fríamente” por “le saludó descortésmente”. F. Vallejo²²⁷¹ afirma que en castellano los restantes adverbios del idioma, lo no terminados en *-mente*, sólo se usan en sentido propio. “¿Cómo pensar en una metáfora con *aquí* o *ahora*” –se pregunta-. Pues bien, el castellano no posee usos metafóricos de *aquí*, pero sí de *ahora*. Son usos para referirse al tiempo pasado o al futuro, cuando su sentido literal se refiere al presente:

“ahora”: “A esta hora, en este momento,
en el tiempo actual”.²²⁷²

En la poesía de J.R. Jiménez y de Y. Seferis tenemos, además otros adverbios primitivos con sentidos o expresiones figuradas; todos ellos son adverbios de lugar o de tiempo, como los que se citan a continuación:

De lugar: lejos, aparte, adónde, abajo, debajo, encima, arriba, detrás, dentro, fuera.

De tiempo: Ahora, luego, ayer.

Ejemplos:

“Arriba canta el pájaro
y abajo canta el agua
-Arriba y abajo se me abre el alma”

(A.P. de J.B., p. 327)

“En ti estás todo mar y, sin embargo
.....
qué *lejos*, siempre, de ti mismo!”

(A.P. de J.B., p. 255)

“No olvides que, *por encima*
de lo otro y de los otros, hemos
cumplido como buenos nuestro
mutuo amor”

(A.P. de J.B., p. 389)

En resumen, diríamos que las manifestaciones metafóricas de este tipo (que se establecen entre el sustantivo sujeto y el verbo) son completadas por el adverbio. En la

²²⁷¹ Cfr. BROOKE-ROSE, CH., *Ibidem*; VALLEJO, F., “Logoi. *Una gramática del lenguaje literario*”, México : FCE, 1983, P. 342.

²²⁷² VALLEJO, F., *Ibidem*.

oración “un ruiseñor dulcemente gime” se origina una relación metafórica entre *SNo* y *V*; el verbo gemir exige un *SNo* que contenga los rasgos genéricos [+ animado] y [+ humano], ya que el sustantivo ruiseñor carece del segundo de ellos en una manifestación no metafórica. Teniendo en cuenta todo lo descrito en torno al mecanismo de la transferencia que se produce entre los dos polos de la manifestación metafórica, tendremos que, establecida la interrelación entre el *SNo* y el *V*, el adverbio *dulcemente* acentúa la transferencia del rasgo [+ humano] realizada previamente por el verbo al sujeto. A partir de las definiciones del DRAE de:

Ruiseñor: Ave del orden de las paseriformes, común en España y Grecia... Es la más celebrada de las aves cantoras, se alimenta de insectos y habita en las arboledas y lugares frescos y sombríos.

Gemir: v/intr. 1. Expresar dolor por medio de sonidos o lamentos, generalmente acompañados de llanto.

Dulcemente: De una manera dulce...

podemos establecer las siguientes matrices:

“ruiseñor”:

[+ material]
[+ físico]
[+ animado]
[- humano]
.....
.....

“gemir”:

[+ intransitividad]
[+ acción]
[+ expresar dolor por
medio de sonidos
o lamentos...]
.....
.....

“dulcemente”:

[+ modalidad] [- productividad]

y observar que el verbo *gemir* exige un SNo que contenga los rasgos [+ animado] y [+ humano]. La interrelación que se produce entre “gemir” y “ruseñor” elimina la “incoherencia semántica”.²²⁷³ La presencia del significado “dulcemente” en la combinación sintagmática, “... un ruseñor dulcemente gime”, refuerza la transferencia de los rasgos realizada por el verbo.

4.- Resumen

En este capítulo hemos seguido el siguiente esquema de trabajo:

1) Hemos establecido un modelo descriptivo de las manifestaciones metafóricas basado en la naturaleza de sus términos y en las relaciones sintácticas que se establecen entre dichos términos.

2) Partiendo de la categoría morfológica²²⁷⁴ de éstos, hemos distinguido entre metáforas:

- a) nominales.
- b) adjetivas.
- c) verbales.

Así mismo, también hemos visto mediante algunos ejemplos, el tema de las relaciones sintáctica y del tipo de dependencia, presente en cada manifestación metafórica. El modelo usado de forma muy esquemática, es el siguiente²²⁷⁵:

I) Metáforas nominales.

- 1) SNo₁ + ser + SN₂ [Art. def. + N]
- 2) SNo₁ + ser + SN₂ [Det. pos. + N]
- 3) SNo₁ + ser + SN₂ [Det. dem. + N]
- 4) SNo₁ + ser + Pronombre personal
- 5) SNo₁ + ser + Nombre propio
- 6) SNo₁ + ser + SN₂ [Art. ind. + N]

²²⁷³ Véase al respecto: BACRY, P. *Les figures de style*, Berlin, Paris, 1992, p. 49; cfr. también VOTJAK, G., *Investigaciones sobre la estructura del significado*, Madrid : Gredos, 1973.

²²⁷⁴ Siguiendo en este capítulo el método que utilizaron en sus estudios sobre la metáfora en la poesía moderna Chr. Brooke-Rose y M. Badía y Cardus, I. Tamba-Mecz y otros autores.

²²⁷⁵ Véase al respecto cómo se usa el modelo por M. Bacía y Cardus en su *Estudi lingüístic de la metàfora en Màrius Torres*; cfr. También: *Le sens figurés, op. cit.*, pp. 121 y ss; cfr. También WAGNER, C., “El mecanismo semántico de la Metáfora”, *art. cit.*, pp. 97 y ss.

7) SNo₁ + ser + SN₂ [Ø + N]

8) SN₁, SN₂

9) SN₁ + de + SN₂

10).....

II) *Metáforas adjetivas.*

11) SNo + ser + ADJ

12) SN + ADJ

Véamos a continuación los correspondientes ejemplos:

- 1) a) la carne es el *ángel* que bate sus alas. (A.P. de J.B., p. 114)
- b) tu música es *la vida* (P.C., p. 229)
- 2) a) Y es de oír *mi flauta* triste (A.P. de J.B., p. 135)
- b) por más que clamen a los ángeles
son los ángeles *su tormento*. (P.C., p. 41)
- 3) a) El mundo era *aquel* sueño (A.P. de J.B., p. 294)
- b) No es descanso *este respiro*
sino timón de un rayo. (P.C., p. 219)
- 4) Buenas noches”. –“- porque las estatuas
no son reliquias, somos *nosotros* (P.C., p. 184)
- 5) a) Mi Destino soy yo.. En el principio fue el Destino
el padre de la Acción (A.P. de J.B., p. 380)
- b) Quizá fuera el *Rey de Àsine* (P.C., p. 158)
- 6) a) el placer ignoto es *una Diadema* de
áureos resplandores. (A.P. de J.B., p. 113)

- b) En el fondo soy *una cuestión de luz*.
(P.C., p. 218)
- 7) a) lumbres amarillas que son oro
(A.P. de J.B., p. 141)
- b) La luz es pulsación
(P.C., p. 231)
- 8) a) El Dios. El nombre conseguido de los nombres.
(A.P. de J.B., p. 394)
- b) El poeta, un vacío
(P.C., p. 158)
- 9) a) Pájaro de agua ¿qué cantas, qué cantas?
(A.P. de J.B., p. 175)
- b) Soy visible, cuerpo maduro *de* este halo
(A.P. de J.B., p. 395)
- 10) a) Día tras día, mi alma
-¡cavadora, minadora!-
¡qué duro azadón de luz!-
me entierra en el papel blanco
(A.P. de J.B., p. 331)
- b) Tu vida es lo que has dado
ese vacío es lo que has dado
un papel en blanco

El papel en blanco rígido espejo
solo devuelve lo que eres.
(P.C., pp. 223-230)
- c) Mi mejilla toda es fuego
de no sé que astro encendido.
(A.P. de J.B., p. 250)
- d) Son hijas de muchos hombres
nuestras palabras
.....
Quizá buscan conversar las estrellas
que una noche hallaron tu inmensa desnudez
(P.C., p. 223)

- 11) a) Los árboles no se mueven y es tan medrosa su calma.
(A.P. de J.B., p. 124)
- b) Los ángeles son blancos, radiantes al rojo vivo.
(P.C., p. 154)
- 12) a) Ah, si el mundo fuera siempre una tarde *perfumada*
(A.P. de J.B., p. 125)
- b) Sobre la oscura arboleada
.....
tiembla y brilla
un *diamantino* lucero.
(A.P. de J.B., p. 126)
- c) Corazón mío,
pálida flor
(A.P. de J.B., p. 167)
- d) Un eco estancado y seco, como nuestra soledad
(P.C., p. 71)
- e) y *tensa* mi vida como una cuerda.
(P.C., p. 83)
- f) palpando
la *inextinguible* púrpura
en aquella tarde de regreso
(P.C., p. 83)

En las manifestaciones metafóricas nominales hemos hecho la distinción entre las que son de tipo identificador, clasificador y caracterizador. En las metáforas verbales hemos visto que la relación metafórica se establece con el sujeto, con el complemento y con el sujeto y los complementos. También hemos analizado los ejemplos que se inscriben en las manifestaciones con pronombres²²⁷⁶, y en las manifestaciones adjetivas que giran en torno al adjetivo (en sus dos variedades distintas).

III) Metáforas verbales

SN₀₁ + V + SN₂

²²⁷⁶ Sobre "The pronoun" y sus usos metafóricos véase en *A Grammar of metaphor, op. cit.*, pp. 16, 25, 104, 238, 253-256, 308-309.

IV) *Metáforas adverbiales*

SNo₁ + V + Adv.

SNo₁ + V + Adv. + Adj.

SNo₁ + V + Adv. + Adv.

CONCLUSIONES

El objeto específico de nuestra investigación, el estudio y el análisis desde una perspectiva poética y semántica de la metáfora en las poesías de Juan Ramón Jiménez y Yorgos Seferis, junto a la metodología aplicada nos permiten exponer una serie de conclusiones finales que consideramos fundamentales.

Ya hemos visto que la metáfora, según Ortega, siendo una visión inmediata de las semejanzas, funciona sobre todo en la razón poética como un instrumento eficaz para la expresión de las imágenes originarias²²⁷⁷. La metáfora se hace necesaria allí donde se requiere una determinación nueva.²²⁷⁸ Los primeros principios –en el pensamiento humanista– no pueden ser *esclarecidos* diversamente, sino solo vislumbrados de manera súbita y encontrados. La tarea de encontrar estos primeros principios viene reivindicada la *inventio* de los humanistas²²⁷⁹. Como señalan Ortega y otros autores, toda deducción presupone una actividad inventiva, fantástica, capaz de esclarecer previamente los principios seguros del acto demostrativo. La palabra *phantasia* significa: aparecer, venir a la luz. Desde la perspectiva de los humanistas y también de Ortega y Ricoeur, resulta insostenible la idea de que la razón filosófica deba reducirse a su aspecto *lógico-deductivo*. De este modo, la metáfora se revela como la más alta expresión de la experiencia filosófica y poética.²²⁸⁰ Ya hemos visto, analizando las metáforas de Jiménez y Seferis, que la esencia imaginativa, metafórica, de toda visión originaria une visión y pathos, contenido y forma del discurso. Por eso, la metáfora está en el centro mismo del movimiento modernista.²²⁸¹ Solo a su través y por la actividad imaginativa e ingeniosa que la acompaña se posibilita todo ulterior proceso deductivo, racional. En los tratados de los humanistas, la metáfora se revela como el resultado de una actividad de la fantasía *ingeniosa*. La concepción viquiana²²⁸² –así como la orteguiana– se basaba en la común observación del hecho de que el ser humano tiene la capacidad innata de *metaforizar* cuando no sabe referirse a algo. Para Vico, entonces, el lenguaje metafórico era mucho más que una simple manifestación del estilo *ornamental*; más bien era la verdadera y propia columna vertebral del lenguaje y del pensamiento²²⁸³. Definiendo el discurso metafórico como el resultado de una innata *lógica poética*, Ortega lo considera así, como Vico y Coleridge, el modo más natural de representar la experiencia vital, la experiencia

²²⁷⁷ Véase al respecto: CLEMENTE, J.E., “La metáfora de Ortega”, en *Foro Político*, Vol. VI, (1992): 59-67; DURO MORENO, M., “Ortega y Gasset: metáfora, pensamiento, sentimiento”, en *Analecta Malacitana*, nº 16, (1993): 183-185.

²²⁷⁸ Véase: SALAS, J. DE, “La metáfora en Ortega y Nietzsche”, *art. cit.*, pp. 155 y ss; PRIETO ALFONSO DE LENCASTRE, M., “Epistemología, metáfora y estética en José Ortega y Gasset”, *art. cit.*, pp. 213 y ss.

²²⁷⁹ Véase al respecto: SHAEFFER, J.D., “From wit to Narration: Vico’s Theory of Metaphor in its Rhetorical context”, en *New Vico’s Studies*, nº 2, (1984): 60-72; LAUSBERG, H., *Elementos de la retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1975; ABBRAMS, M.H., *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, Oxford: Oxford University Press, 1983, pp. 25 y ss.

²²⁸⁰ Véase: SACKS, S., *Expresion and meaning*, Cambridge: Cambridge University Press, 1979, pp. 62 y ss.

²²⁸¹ Véase al respecto: CABRERA, V., *Tres poetas a la luz de la metáfora: Salinas, Aleixandre y Guillen*, Madrid, Gredos, 1975, pp. 12 y ss; CASTILLO, H., *Estudios críticos sobre el modernismo*, *op. cit.*, pp. 18 y ss.; DIAZ-PLAJA, G., *Modernismo frente a noventa y ocho*, Madrid, Espasa-Calpe, 1996.

²²⁸² Véanse los siguientes estudios: DANESI, M., *Vico, Metaphor and the Origin of Language*, Bloomington, Idianapolis University Press, 1993 y *Giambattista Vico and the Cognitive Science Enterprise*, New York, Peter Lang, 1995, pp. 18 y ss.; POMPA, L., *Vico: A Study of “New Science”*, 2ª ed, New York Cambridge University Press, 1990, pp. 42 y ss.; VERENE, D.P., “Imaginative Universals and Narrative Truth”, en *New Vico’s Studies*, nº 6 (1988): 4-25.

²²⁸³ Cfr. DANESI, M., *Vico, Metaphor and the Origin of Language*, *op. cit.*, pp. 174-182.

memorizable, evocando y registrando imágenes mentales, todas ellas particulares, de la realidad.²²⁸⁴

En la tradición humanista de Vico y de B. Gracián el *ingenium* se considera como la actividad que experimenta lo originario. La *agudeza* es la expresión de la capacidad arcaica del *ingenio*, es decir, de una visión directa e inmediata.²²⁸⁵ La metáfora, pues, sinónimo, según Ortega, de la *agudeza*, no es un juego, sino un reto necesario innato, un acto *sine qua non* que hunde sus raíces en la visión originaria del intelecto. Según Vico y Ortega, en cuanto forma expresiva de la agudeza, la metáfora constituye el corazón del lenguaje poético, del lenguaje ingenioso. Lo originario, lo indeducible, puede ser indicado solamente mediante *transposiciones*, asumiendo una forma lingüística en la metáfora. Para Vico, la metáfora era un índice del funcionamiento de la *fantasía*, que él definió como una facultad de la mente humana que permite al individuo crear ideas, conceptos, etc.; basados en las imágenes del mundo que éste se ha formado personalmente.²²⁸⁶ Estos “actos de Fantasía”, según Ortega, Juan Ramón y Seferis permiten a cada individuo transformar las propias experiencias concretas en un sistema de reflexión e ideación interior. La metáfora es la manifestación de esta transformación, revelando un innato estilo poético al formar los conceptos.

El pensar y el hablar abstractos y racionales, que Vico llamaba *estilo en prosa* según M. Johnson y G. Lakoff, se alcanzan a un nivel posterior al estilo poético más imaginativo que el lenguaje metafórico.²²⁸⁷ Si para Vico la metáfora es el elemento principal inserto en la “metafísica poética”, también para Ortega la metáfora está inserta realmente en la *metafísica*. Para el filósofo español, la metáfora tiene su consistencia en la metafísica, estribando esta notoriedad y primordialidad ontológica en la *transposición* de una cosa “desde su lugar real a su lugar íntimo, ejecutivo, *sentimental*, vital”.²²⁸⁸ Aristóteles –como ya hemos señalado– había predicado en su *Retórica* que toda metáfora nace de la *intuición* de una *analogía* entre cosas disímiles. Por tanto que nace de las cosas, como así parecen reconocer Wheelwright, Ortega y Ricoeur.²²⁸⁹ Para el filósofo español, el pensamiento *intuye* la estancia común entre las dos cosas disímiles, reconoce la “intimidad”.²²⁹⁰ No se trata sólo de transferir el significado de una palabra por medio de la semejanza a otra que no lo tiene, sino que internamente la “transferencia” es siempre “mutua”: el lugar donde se pone cada una de las cosas no es de la otra, sino un “lugar sentimental”, un lugar íntimo que es el mismo para ambas.²²⁹¹ La metáfora tiene el valor –para Ortega, así como para Jiménez y Seferis– del “nombre auténtico”, el propio de la “intimidad”.²²⁹² Se muestra así, en ontológica radicalidad: es “la

²²⁸⁴ Véase: HERRERO SALGADO, F., “Ortega y Gasset: pensamiento y metáfora”, *art. cit.*, pp. 266-267; GUEREÑA, J.L., “Ortega y el arte de la poesía”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 403-405 (1984): 340-360.

²²⁸⁵ Véase al respecto: GRACIÁN, B., *Agudeza y arte de ingenio*, ed. Introd., y notas de E. Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1987, pp. 10 y ss.; “Imaginative Universals and Narrative Truth”, *art. cit.*, pp. 4-25.

²²⁸⁶ POMPA, L., Vico: A Study of “New Science”, *op. cit.*, pp. 33 y ss.; SCHAFFER, J.D., “From wit to Narration: Vico’s Theory of Metaphor in its Rhetorical context”, en *New Vico’s Studies*, nº 2, (1984): 60-72.

²²⁸⁷ Véase: JOHNSON, M. (ed.), *Philosophical Perspectives on Metaphor*, *op. cit.*, pp. 48 y ss.; LAKOFF, G., “The contemporary theory of metaphor”, en ORTONY, A., (ed.), 1993, pp. 202 y ss.

²²⁸⁸ Véase al respecto: PADÍN, J., “La importancia de la metáfora en el estilo de Ortega”, *art. cit.*, pp. 7-10; HUERTA, E., “Lenguaje y literatura en la filosofía de Ortega”, *Revista Nacional de Cultura*, XVIII, núm. 114, (1965): 37-43.

²²⁸⁹ WHEELWRIGHT, P., *The Burning Fountain*, *op. cit.*, pp. 62 y ss.; *Metaphor and Reality*, *op. cit.*, pp. 65 y ss.; RICOEUR, P., *La metáfora viva*, *op. cit.*, pp. 12-14 y ss.

²²⁹⁰ Véase: DIAZ ROMÁN, R., “Estilo y poesía en Ortega”, *art. cit.*, pp. 373 y ss.; MERMAIL, T., “Entre *episteme* y *doxa*: el trasfondo retórico de la razón vital”, en *Revista Hispánica Moderna*, año XLVII, (1984): 72-85.

²²⁹¹ Véase al respecto: MARTÍNEZ-DUEÑAS, J.L., *La metáfora*, *op. cit.*, pp. 21-22; SERAFÍN-TABERNERO DEL RÍO, M., *Filosofía y educación en Ortega y Gasset*, *op. cit.*, p. 259.

²²⁹² ORTEGA Y GASSET, J., *Obras completas*, Vol. VI, p. 256.

intimidad transparente” en que “se alumbra un nuevo ser”. En la consideración orteguiana se deduce que sin la metáfora es imposible determinar lo que es el *aparecer* mismo, y por tanto, lograr la idea de la que depende toda nuestra concepción del mundo (filosófica o poética).

Analizando las poesías juanramonianas y seferianas hemos visto que el “el edificio integro del universo y de la vida viene a descansar sobre el menudo cuerpo áureo de una metáfora” poética.²²⁹³ Según Juan Ramón Jiménez, el acto ontológico que el poeta puede realizar como más pura creación, no es ni más ni menos que crear una palabra y dar a una cosa el estatuto de *radicalidad* o de *realidad vital* (según Ortega); y así lo expresó el poeta:

“Que mis palabras sean
la cosa misma,
creada por mi alma nuevamente”.²²⁹⁴

El *nombre poético*, según el filósofo madrileño, es aquel con que llamamos las cosas “en nuestra intimidad”, hablando con nosotros mismos “en secreta *endofasia* o hablar interno”. Pero “de ordinario no sabemos crear esos nombres secretos, íntimos, en que nos entenderíamos a nosotros mismos respecto a las cosas, en que nos diríamos lo que auténticamente *nos son*. Padecemos mudez en el soliloquio”.²²⁹⁵

De ahí la unanimidad del oficio poético y la capacidad del poeta para “crearse ese idioma íntimo, ese prodigioso *argot* hecho sólo de nombre auténticos. El poeta es según Seferis quien da una lengua a nuestra intimidad quién nos dice todo lo que habíamos sentido, pero que no sabíamos decírnoslo.²²⁹⁶ El poeta según Ortega es “el truchiman del Hombre consigo mismo”.²²⁹⁷ Él es quien desvela innumerables secretos del alma y de nuestro contorno, el “metamorfoseador” que hace llegar a los demás una porción de provincias de misterio que de otro modo estaría vedada y quedaría desconocida.²²⁹⁸ Cada poeta auténtico, como Juan Ramón y Seferis “aumenta el mundo”, es un *auctor* (el que aumenta según Ortega); cada poeta verdadero es insustituible, porque ejercita el necesario oficio poético de inventar mediante sus metáforas y sus recursos estilísticos, en generar “lo que no existe”.²²⁹⁹ Un científico –y sus metáforas- es siempre superado por otros que le siguen” dice Ortega; en cambio “un poeta” como Juan Ramón Jiménez “es siempre literalmente insuperable”.²³⁰⁰ Para decirlo con Octavio Paz: “El poeta” –si es fiel a su oficio- “ nombra las cosas: éstas son plumas, aquéllas son piedras”. Y de pronto afirma: las piedras son plumas, esto es aquello. Los elementos de la imagen no pierden su carácter concreto y singular: la piedras siguen siendo piedras, ásperas, duras, impenetrables, amarillas del sol o verdes de musgo: piedras pesadas. Y las plumas, plumas: ligeras”.²³⁰¹ Paz cree con Jiménez y Seferis que en la imagen poética no se produce la proyección entre estructuras conceptuales, sino entre imágenes

²²⁹³ Cfr. ORTEGA Y GASSET, J., *Obras completas, op. cit.*, Vol. II, p. 397; GÓMEZ BLESA, M., “De la razón vital a la razón poética”, *art. cit.*, pp. 207 y ss.; AZAM, G., “Las ideas estéticas de Ortega o el hombre sin hombre”, *art. cit.*, pp. 200-201.

²²⁹⁴ Véase al respecto: VANDERMCAMMEN, E., “Realidad y abstracción en la obra de J.R.J.”, *La Torre*, núms. 19-20, (1957): 63-88.

²²⁹⁵ Véase al respecto: ORTEGA Y GASSET, J., *Obras completas*, Vol. VII, pp. 15-16; Vol. IX, pp. 386-387; Vol. III, p. 371; Vol. VII, p. 263.

²²⁹⁶ Véase: SEFERIS, Y., *Diálogo sobre la poesía, op. cit.*, pp. 85 y ss.; Cfr. También SINOPULOS, T., “To klistó ke to anijtó píima ston Seferi”, en *Vrada Seferi, op. cit.*, pp. 42 y ss.

²²⁹⁷ Véase: ORTEGA Y GASSET, J., *Obras completas*, Vol. IX, pp. 386-387.

²²⁹⁸ Véase al respecto: ZARDOYA, C., “Juan Ramón Jiménez y la “fugitiva” realidad”, *Sin Nombre*, Vol. XII, 3 (1982): 106-123.

²²⁹⁹ Véase: ORTEGA Y GASSET, J., *Obras Completas*, Vol. III, p. 371.

²³⁰⁰ *Ibidem*.

²³⁰¹ Véase: PAZ, O., *El arco y la lira*, México, FCE, 1956, p. 99.

mentales. En la metáfora poética queda al arbitrio del autor la naturaleza del conocimiento o la experiencia vivida que sustenta la metáfora.²³⁰² También de su voluntad comunicativa, de su deseo por mostrarse transparente o hermético, como ocurre en *Tres poemas secretos de Seferis*. Según Ortega, la metáfora *poética* difiere de la metáfora *corriente*, al menos, en los siguientes dos aspectos:

1) Al contrario que una metáfora convencional, la metáfora poética amplía o extiende la proyección entre sus asuntos, forzando los límites expresivos del lenguaje.

2) La metáfora poética es una metáfora “viva”, puesto que puede fundamentarse en un conocimiento no culturalmente convencionalizado, sino construido creativamente por el propio poeta.²³⁰³ Como decía Davidson, la metáfora poética puede constituir una sugerencia “de ver unas cosas como otras”.²³⁰⁴ Algunas veces puede ser enriquecida mediante la incrustación de otras metáforas, sin alterar la riqueza y la originalidad de la metáfora básica. Un ejemplo claro lo tenemos en el siguiente poema de Juan Ramón Jiménez:

¡Qué hierro el pensamiento!
 ¡Cómo, imantado con la tarde dulce,
 se trae a la cabeza, al corazón -¡al alma!-
 personas cosas!
 ¡Cómo arrastra en un punto,
 sin lastimarlos nada,
 por montañas y simas
 -¡tan tiernos!-
 los ojos adorados;
 como sin trastornarles una hojilla
 en un instante, acerca
 la frágil rosa de cristal de las palabras!

Aquí el desarrollo de la metáfora “¡Qué hierro el pensamiento!” se ve enriquecido por sucesivas remetaforizaciones que dan una densidad particular al poema. El imán de la memoria “trae”, “arrastra”, y finalmente, “pone” sus objetos. Para hacerlo, es impulsado por “la dulce tarde”. Pero los objetos de la memoria son *frágiles*, esto es, pueden desaparecer si se violentan. La memoria con su fuerza de “hierro”, no obstante, consigue hacerlos presentes sin “lastimarlos nada”, “sin trastornarles una hojilla”; y por otro lado, sin hacer violencia al centro mismo del ser, sobre el cual vacila el poeta, la mente, el corazón, el alma. En la metáfora “¡Qué hierro es el pensamiento!”, se entrecruzan otras: “los recuerdos como objetos (frágiles) –“la frágil rosa de cristal de las palabras!”- la memoria como un viaje peligroso “le pone dentro mares, pueblos, torres, montañas, vidas!, etc. No hay duda, de que comprender este poema es algo más que captar esa metáfora base y su desarrollo. Es también, primero, ser consciente de cómo el poeta muguereño ha tejido entre sí las metáforas y, segundo, comprender que su lenguaje poético, en razón de su carácter abierto, tiende más a la plenitud semántica que a una cautelosa economía. Esa plenitud en las poesías juanramoniana y seferiana aparece en la capacidad de *expresión indirecta*²³⁰⁵ y de evocación de significados más amplios y universales que los que se dice, tomado en su sentido literal.

²³⁰² Véase al respecto: ACERO, J.J., “Las metáforas y el significado del hablante”, *art. cit.*, pp. 302 y ss.

²³⁰³ Véase al respecto: BORGES, J.L., “La metáfora”, *art. cit.*, pp. 71 y ss.

²³⁰⁴ Véase: DAVIDSON, D., “Truth and meaning”, *Syntese*, 17, (1967): 304-323.

²³⁰⁵ Véase: LODGE, D., *The modes of modern writing. Metaphor, metonymy and the typology of modern literature*, London, Arnold, 1977, pp. 27 y ss.; SEARLE, J.R., “Metaphor”, en ORTONY, A., (ed.), *Metaphor and Thought*, Cambridge University Press, 1978, p. 96.

Cómo señala Ortega, la prueba de la metáfora esencial no reside en ninguna regla gramatical, sino en la posibilidad de transformación semántica que comporta. Wallace Stevens señaló, utilizando un vocabulario parecido al juanramoniano de “el lenguaje simbólico de la metamorfosis”; metamorfosis cuyo propósito es, “intensificar nuestro sentido de la realidad”.²³⁰⁶ Juan Ramón Jiménez en una de sus últimos aforismos declaró: “soy un metamorfoseador”. Mi escritura es metamorfosis como mi naturaleza y la Naturaleza. Teniendo en cuenta la transferencia metafórica que hay entre la obra poética (“escritura”) y la idea de la naturaleza, en cuanto proceso de continua metamorfosis, comprendemos que la autodenominación “metamorfoseador” es “absolutamente literal con respecto al propio Juan Ramón Jiménez”.²³⁰⁷ Como señala Jensen, en este aforismo hay “un elemento de similitud que hace posible la transferencia entre escritura juanramoniana y naturaleza”, elemento que “es la cualidad autotransformadora de ambas”. Así como hizo Seferis, recurriendo a la metáfora hegeliana de la planta, Juan Ramón equipara el desarrollo de su escritura y la poesía en general “a la actividad generativa de la naturaleza”. Así como la vida de la planta, la poesía se comprende por Juan Ramón y Seferis como una progresiva creación de un mundo poético que parte de la vida interior del poeta. Lo representado en sus poesías es siempre una realidad exterior (o interior en algunos casos) que se carga *figurativamente* con los sentimientos del *yo lírico*, “creando así una red semántica siléptica” donde los elementos representados “portan un significado a la vez figurado y literal”.²³⁰⁸ La idea de *metamorfosis* que utilizó el poeta de Moguer nos sugiere una posible clave para comprender la función y la primacía de la metáfora en su poesía y en la poesía modernista de su época. Lo que realmente importa en una metáfora poética es la profundidad psíquica a la que las cosas del mundo, reales o fantásticas, son transportadas por la serena vehemencia de la imaginación.²³⁰⁹ Algunos críticos acentuaron el papel de la imagen en las poesías que examinamos aquí comparativamente a la luz de sus metáforas. No cabe duda de que: 1) la imagen es la constante de la poesía juanramoniana y eferiana; y 2) que muchos de sus poemas son sólo una imagen. Pero lo que importa sobre todo, no son tanto las imágenes *en sí* –puros objetos de contemplación– como las imágenes con potencia metafórica y armónicos metafísicos.²³¹⁰ A este respecto podríamos concluir con Ortega y con C. Dory Luis que la metáfora en la poesía modernista “sigue siendo el principio vital,... la prueba de fuego y la gloria del poeta”. Según S.M. Bernetta, “el modo metamórfico, aunque más frecuente y destacado en los grandes poetas de nuestros días, es característico de toda creación poética”.²³¹¹ Si esto es así, y si reconocemos una continuidad entre el poema juanramoniano y seferiano y los mundos que escriben y evocan, resulta que para los dos poetas, la *metamorfosis*²³¹², el continuo paso de un estado cualitativo a otro, es un hecho ontológico primario. El poema, según Juan Ramón y Seferis, tiene y expresa, en su creatividad, un carácter representativo: no solo *inventa* sino que su invención toma de *manera indirecta* nota del *carácter metamórfico del mundo*.²³¹³

²³⁰⁶ Véase: WHEELWRIGHT, P., *Metáfora y realidad*, *op. cit.*, p. 72; cfr. también: JAMES, D.G., “Metaphor and symbol”, *art. cit.*, pp. 98-99; ZEMACH, E., “Essence and the Meaning of Metaphorical Language”, en *Poetics Today*, 4 (1983): 259-273.

²³⁰⁷ Véase: JENSEN, J., “Naturaleza y metáfora en Juan Ramón Jiménez”, *art. cit.*, p. 87, Cfr. también: LÓPEZ BUSTOS, C., *La naturaleza de Juan Ramón Jiménez*, *op.cit.*, pp. 182 y ss.

²³⁰⁸ *Ibidem*, p. 95

²³⁰⁹ Cfr. WHEELWRIGHT, P., *Metáfora y realidad*, *op. cit.*, pp. 72-73; SOSKICE, J.M., *Metaphor and Religions Language*, Oxford: Clarendon Press, 1985, pp. 87-88.

²³¹⁰ Véase: GRICE, H.P., *Studies in the way of words*, *op. cit.*, pp. 92-93;

²³¹¹ Véase: SISTER M. BERNATTA QUIN, O. S.F., *The Metamorphic Tradition in Modern Poetry*, Rutgers University Press, 1955, nota 8 al cap. VIII; WHEELWRIGHT, P., *Metáfora y realidad*, *op. cit.*, p. 78.

²³¹² Véase: JIMÉNEZ, J.R.J., *Ideología (1897-1957)*, *op. cit.*, p. 753: “Soy un metamorfeador...”; JENSEN, J., “Naturaleza y metáfora...”, *art. cit.*, p. 87.

²³¹³ Cfr. *Metamorphic Tradition...*, *op. cit.*, pp. 15-26 y 124-142; MADIAS, M., *O problmatismos tu Seferi...*, *op. cit.*, pp. 32 y ss.; ANGELOY, A., “I fórtisi tis lexis...”, *art. cit.*, pp. 229 y ss.

Ortega acentúa, como Nietzsche, el hecho de que el lenguaje es esencialmente metafórico²³¹⁴ porque ninguna denominación abarca toda la realidad que nombra, de tal modo que cuando se vierte tal realidad al lenguaje, siempre queda una parte de esa realidad por expresar, por captar. El carácter esencialmente figurativo del lenguaje es el resultado de una de sus imperfecciones, su limitación a la hora de representar la realidad, de tal modo que toda enunciación o denominación es constitutivamente parcial, metonímica.²³¹⁵ En resumen, la filosofía orteguiana y la filosofía del siglo XX sobre la metáfora puede resumirse en el siguiente conjunto de ideas:

1) El lenguaje (cotidiano, científico, filosófico y poético) es esencialmente metafórico. En toda construcción y aplicación de términos participa una *traslación*, movimiento o *desplazamiento* que convierte a tales términos en intrínsecamente figurativos.

2) “Conocer no es sino trabajar” en todos los ámbitos “con metáforas favoritas”.

3) “Los tropos no son algo que se añada o abstraiga del lenguaje a voluntad, son su auténtica naturaleza”.²³¹⁶

4) La metáfora, como señala E. Sweetser²³¹⁷, es un medio fundamental para la ampliación y extensión de los sistemas léxicos.

5) Según observa R. Gibbs²³¹⁸ no es posible trazar una frontera nítida entre lo literal y lo figurativo, porque el lenguaje está en permanente progreso de lo otro a lo uno, de tal forma que lo que hay es un diferente grado de metaforicidad o literalidad, dependiendo de lo próximo que se encuentre la expresión o su origen figurativo.

6) La habilidad del poeta moderno no es tanto conceptual como lingüística: el artista – según Seferis y Jiménez- es ante todo un artesano del lenguaje, un experto que está trabajando en su “laboratorio” en la elaboración de objetos construidos con palabras.²³¹⁹

7) Los teóricos de la metáfora, como Ortega y Ricoeur, y los poetas, están de acuerdo que el *uso metafórico* tanto en la ciencia como en la poesía, parece quebrar la plácida relación entre el lenguaje y la realidad, violentando nuestra construcción del mundo. Lo metafórico, según Ortega, supone un *desplazamiento* que hay que retrasar.²³²⁰

²³¹⁴ Véase: CANTOR, P., “Friedrich Nietzsche: the use and abuse of metaphor” en MIAL, D., ed. (1982), pp. 71-88; SALAS, J. DE., “La metáfora en Ortega y Nietzsche”, *art. cit.*, pp. 155 y ss.; SENABRE, R., “Lengua y estilo de Ortega y Gasset”, *art. cit.*, pp. 125 y ss. Cfr. también: SÁNCHEZ-REBOREDO, J., “La noción del estilo literario en Ortega y Gasset”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 403-405 (1984): 235-298.

²³¹⁵ Véase al respecto: COHEN, L.J., “Metaphor and the cultivation of intimacy”, en S. SACKS, ed. (1979), pp. 1-10; GOOSNENS, L. y otros, eds., *By Word of Mouth: Metaphor, Metonymy and Linguistic Action in a Cognitive Perspective*, Amsterdam: Ed. J. Benjamins, 1995, pp. 15-18 y ss.

²³¹⁶ Véase: BUSTOS, E. DE., *La metáfora*, *op. cit.*, pp. 57-58; NIETZSCHE, F., *Philosophenbuch*, 1872, citado por P. Cantor (1982, p. 72); HESSE, M., *Models and analogies*, *op. cit.*, pp. 77-78 y *The Structure of scientific inference*, London, Macmillan, 1974, pp. 121 y ss.

²³¹⁷ Véase: SWEETSER, E., *From Etymology to Pragmatics: metaphorical and cultural aspects of semantic structure*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990, pp. 23-124.

²³¹⁸ Cfr. GRIBBS, R., “Understanding and literal meaning”, *Cognitive science*, 13 (1989): 243-251; “Literal meaning and psychological theory”, *Cognitive Science*, 8, (1984): 275-304; *The poetics of Mind*, Cambridge: Cambridge University Press, 1994, pp. 18-21.

²³¹⁹ Véase: BEATON, R., “From Mythos to Logos...”, *art. cit.*, pp. 151-152; DIMAKIS, M., “Mia antiprosopoutikí from ...”, *art. cit.*, p. 1448; YOUNG, H.T., “The Exact Names”, *art. cit.*, pp. 212 y ss.

²³²⁰ Véase: ÁLVAREZ TURIENZO, S., “La metáfora del mar de dudas...”, *art. cit.*, pp. 25 y ss.; ROIG GARCÍA, R., *La metáfora en Ortega*, *op. cit.*, pp. 24 y ss.

8) Lo figurado exige un trabajo de la fantasía *suplementario*. Tanto en la poesía, así como en el teatro y la novela hay que recorrer el camino correcto, una distancia que no existe en la inmediatez que impone el lenguaje cotidiano, el lenguaje literal.

9) De acuerdo con Ortega y Black²³²¹ la esencia funcional de las metáforas es que satisfacen nuestras necesidades de comprensión y explicación allí donde el lenguaje literal no puede hacerlo. Sin embargo, Cooper²³²² señala que, en general, pocas metáforas poéticas pueden ser analizadas al modo propuesto por Black, insistiendo en que resultaría abusivo suponer que las metáforas poéticas incluyendo las que se producen en el discurso cotidiano, son un subproducto o residuo de las metáforas “cognitivas”, por decirlo así. Cooper comparte con Ortega y Le Guern la idea de que la metáfora ha sido utilizada en la poesía y en el arte modernos, con propósitos estrictamente opuestos a los científicos o “cognitivos”, esto es, con la intención de diluir el sentido de realidad, para difuminar la dualidad que hay entre mundo y texto, como un medio para exorcizar la opacidad del propio lenguaje.

10) Desde un punto de vista comunicativo, según Ortega y otros autores, la competencia que es necesaria para que el lector participe de la poesía, en el juego metafórico, se reduce a dos componentes:

a) Hay que reconocer la expresión como metafórica.

b) Hay que desentrañar la metáfora poética, es decir, captar la relación que permite referir lo metaforizado con lo metafórico.²³²³

La mayoría de los teóricos de la metáfora concluyen que toda manifestación metafórica consta, de forma implícita o explícita, de dos significados básicos: el *metaforizado* y el *metaforizante*.²³²⁴ Estos significados pertenecen a paradigmas distintos. Su combinación a nivel sintagmático origina, según los semiólogos, una incompatibilidad semántica. La interrelación que se produce entre los dos significados centraliza esta incompatibilidad. Por eso, nuestro estudio de las metáforas juanramonianas y seferianas ha requerido que abordáramos conjuntamente los aspectos poético-estilísticos y los aspectos morfosintácticos y semánticos. Por ello hemos distinguido dos tipos de metáforas: las que se fundamentan en la equivalencia y la identificación de los dos significados esenciales que la constituyen; y la metáfora basada en la subordinación, y en la incidencia de un significado en otro. Estos dos tipos de relación se dan en un marco morfosintáctico concreto. De ahí la distinción entre metáforas *nominales*, *verbales* y *adjetivas*.²³²⁵ Las manifestaciones metafóricas que se basan en la equivalencia de los dos significados requieren una estructura $SN_0^I + Ser + SN_2$ (en la que el SN_2 esté construido por un Det. def. + N, un pronombre personal o un nombre propio. Las metáforas nominales, en las que el SN_2 contenga un Det. indef. + N o carezca de

²³²¹ Véase al respecto: MORÓN ARROYO, C., “Algebra y logaritmo: dos metáforas de Ortega y Gasset”, *art. cit.*, pp. 38-39; BLACK, M., *Models and Metaphors*, *op. cit.*, pp. 128-129 y ss.; “How Metaphors Work...”, *art. cit.*, pp. 142-143.

²³²² Véase: COOPER, D. E., *Metaphor*, *op. cit.*, pp. 147-152; “Truth and Metaphor”, *art. cit.*, pp. 37 y ss.; Cfr. también: HESSE, M., “Tropical Talk”, en *Proceedings of the Aristotelian Society, Supplementary volume*, 61 (1987): 297-311.

²³²³ Véase al respecto: WERNER, H., *Die Ursprünge der Metapher*, *op. cit.*, pp. 25-26; STEEN, G., “Metaphor and literary comprehension: Towards a discourse theory of metaphor in literature”, *Poetics*, 18, (1989): 113-141. RAVELLI, R.J., “Grammatical metaphor...”, *art. cit.*, pp. 133 y ss.

²³²⁴ Véase: BEARDSLEY, M.C., “Metaphor”, *art. cit.*, pp. 288-289; BERGEZ, D., “Metaphore”, *art. cit.*, pp. 137-138; BOHN, W., “Roman Jakobson’s theory of metaphor...”, *art. cit.*, pp. 548-549.

²³²⁵ Véase al respecto: VAGNER, C., “El mecanismo semántico de la Metáfora” en *Estudios filosóficos*, n° 16 (1981): 97-108; MARTINELL, E., “Usos verbales Metafóricos”, *art. cit.*, pp. 369-385.

determinante, se basan en la subordinación y en la incidencia de un significado en otro. Claro es que en todas las metáforas (verbales y adjetivas) se produce este tipo de subordinación e incidencia. Entre los rasgos comunes que comparten los dos significados esenciales de una expresión metafórica nominal, cuya estructura es $SNo^1 + Ser + SN_2$ [Det. def. + N] se establece una identidad y una equivalencia que se propaga a la totalidad de los dos significados.²³²⁶ En una oración del tipo *y eres (Dios) espejo mío abierto*, no existe ningún indicio objetivo que nos pueda sugerir que los significados “Dios” y “Espejo” comportan un sema común. Se produce una transgresión de nuestra ordenación del mundo. A partir de una interpretación subjetiva coincidente o no con la del emisor, cualquier receptor puede atribuir tanto a *Dios*, como a *espejo*, una característica común:

Esta propiedad nos permite afirmar que “Dios” es compatible con “espejo”, y de ahí que podamos hablar de semejanza. Una vez explicitada esta semejanza afirmamos que en la expresión metafórica *y eres (Dios) espejo mío abierto* se establece una equivalencia, puesto que da a los términos un valor idéntico. De ahí la afirmación de que se produce una *fusión* en este tipo de metáfora.

En cambio, el determinante indefinido en la estructura nominal $SNo^1 + Ser + SN_2$, nos impide afirmar que se trate de una identificación en sentido estricto, ya que de su empleo se deduce la adscripción de un elemento a una clase. Por ello hemos hablado de *clasificación*.

En el ejemplo *la orilla era toda un tesoro* los dos significados “orilla” y “tesoro” pertenecen a paradigmas distintos y se relacionan en el nivel sintagmático por medio del verbo copulativo. Tanto el sintagma nominal sujeto como el predicado nominal son precedidos por el determinante indefinido. Los dos significados no presentan ningún rasgo específico común que nos permita relacionarlos. Como en el caso anterior, la subjetividad nos puede suministrar los rasgos que nos permitan establecer una intersección y la consiguiente equivalencia entre ambos significados. Pero en este tipo de metáfora el determinante indefinido nos impide hablar de identificación ya que “orilla” se convierte en un elemento de la clase o del conjunto al cual pertenece “tesoro”.

En la estructura $SNo^1 + Ser + SN_2$ [$\emptyset + N$], el sustantivo sin determinante del SN_2 adquiere un comportamiento adjetival y establece una caracterización. Así ocurre en el ejemplo siguiente: el sustantivo se comporta como un adjetivo y da un valor cualitativo al sustantivo del cual depende.

También hemos señalado que la estructura $SN + de + SN$ que se usa frecuentemente por parte de Juan Ramón y Seferis se inscribe en las metáforas nominales, y que existe una identificación cuando esta estructura aparece como la nominalización de una identificación con sus correspondientes determinantes definidos; en los demás casos hablamos de subordinación. Así ocurre en el ejemplo *fuelle de plata, en el prado del cielo* (aquí Juan Ramón consigue, mediante los complementos, crear una expresión metafórica original).

En lo que respecta a las manifestaciones metafóricas que gravitan en torno a un verbo y un adjetivo, hemos afirmado que se establece una incidencia y dependencia del metaforizante sobre el metaforizado. La interacción se cristaliza a través de la transferencia al metaforizado del rasgo semántico que exige la neutralización de la incompatibilidad

²³²⁶ Cfr. SOLÁ, P., *La metáfora en la poesía de Luis Aragón*, op. cit., pp. 144 y ss.; MOLINO, J., GARDÉS-TAMINE, J., *Introduction à l'analyse de la poésie*, op. cit., pp. 80-81; GRAVISSE, M., *Le bon usage*, op. cit., p. 157.

semántica que ha producido la combinación sintagmática. Como se percibe en los siguientes ejemplos:

el sujeto y el predicado pertenecen a paradigmas distintos. Su combinación en el nivel sintagmático presenta una incompatibilidad semántica entre los significados básicos de cada expresión. La interrelación que se establece entre el metaforizado (el sujeto) y el metaforizante (el verbo), hace que sea transferido al metaforizante el rasgo semántico que permite neutralizar momentáneamente y en un contexto determinado, la incompatibilidad semántica de la combinación. El verbo establece una relación metafórica con el sujeto así como con uno o varios complementos a la vez.²³²⁷ Analizando las manifestaciones metafóricas adjetivas de los dos poetas hemos visto que gravitan en torno al adjetivo²³²⁸; la relación que se establece entre los dos significados básicos refleja cómo en la metáfora verbal, una incidencia y dependencia del metaforizante sobre el metaforizado. La interacción se afirma a través de la transferencia al metaforizado del rasgo que exige la neutralización de la incompatibilidad semántica.

Las metáforas adjetivas se han examinado a través de las dos estructuras siguientes:

a) SNo + Ser + ADJ

b) SN + ADJ

En la primera la posición oracional del adjetivo es la de atributo y, en la segunda, se integra en un sintagma que puede ocupar la posición oracional de sujeto, complemento de objeto directo, complemento circunstancial de modo, lugar, etc. Toda expresión metafórica implica una *transgresión semántica* que es originada por la subjetividad del locutor y afecta no sólo a la competencia lingüística del lector o receptor, sino también a su competencia cultural.²³²⁹ Es obvio que esta última no puede ser ajena al contexto cultural, ideológico y estético del poeta (contexto del modernismo europeo, en una época de crisis cultural, ideológica y estética a la vez –en el caso de las dos poesías que aquí examinamos-). Esto, evidentemente, y según Seferis, repercute en la sensibilidad del “lector suficiente” y en la recepción global del mensaje.²³³⁰

Interpretando las ideas poéticas de Juan Ramón Jiménez y de Seferis, hemos visto que los dos poetas modernistas comparten la misma preocupación por la forma y el contenido de la poesía. La preocupación por la forma y el estilo procede de sus inquietudes modernistas y retóricas. La preocupación por el contenido procede del hecho de concebir la lengua como un instrumento de comunicación.²³³¹ Todo ello, para los dos, se resume en un esfuerzo por conseguir una adecuación dialéctica entre la forma y el contenido. En pocas palabras, el mensaje poético en sus obras líricas se organiza, fundamentalmente:

1) En torno a una función dominante: *la poética*.

²³²⁷ Véase al respecto: JIMÉNEZ, J.R., *Antología poética*, ed. de J. Blasco, *op. cit.*, pp. 402 y ss.; MARTINELL, E., “Usos verbales metafóricos”, *art. cit.*, pp. 369 y ss.

²³²⁸ Véase al respecto: BOSQUE, I., “Usos figurados de los Adjetivos...”, *art. cit.*, pp. 63-80; TAMBA-MECZ, I., *Le sens figuré*, *op. cit.*, pp. 30-32; SOLÁ, P., *La metáfora en la poesía de Luis Aragón*, *op. cit.*, pp. 187-202.

²³²⁹ Véase al respecto: ACERO, J.J., “Las metáforas y el significado del hablante”, *art. cit.*, pp. 302-312; BICKERTON, D., “Prologemena te a linguistic theory of Metaphor”, *art. cit.*, pp. 34-52.

²³³⁰ Cfr. SEFERIS, Y., *Diálogo sobre la poesía*, *op. cit.*, pp. 20 y ss.; TODOROV, T., “La lecture comme construction”, *Poétique*, 24 (1975): 417-425.

²³³¹ Véase: SEFERIS, Y., *Ibidem*, p. 64; Cfr. también: URRUTIA, J., *Literatura y comunicación*, *op. cit.*, p. 23; RASMUSSEN, D., *Poetry and Truth*, La Haya/París, Mouton, 1974, pp. 25-27 y ss.

2) En torno a una función básica: *la referencial*.

Según R. Jakobson, la *función poética* “proyecta el principio de la equivalencia del eje de selección al eje de combinación”,²³³² aquí tenemos dos operaciones lingüísticas esenciales: la selección paradigmática y la combinación sintagmática. El eje sintagmático o eje de combinación representa en la frase poética la sucesión de las palabras; estas se combinan entre ellas respetando un orden sintáctico determinado. El eje paradigmático o eje de selección pone de relieve el hecho de que en cada momento del discurso, el locutor (o el poeta) escoge la palabra que le conviene. En la estructura de la metáfora se combinan en el nivel sintagmático elementos pertenecientes a paradigmas distintos. El poeta, en lugar de escoger una palabra que el contexto nos hace adivinar, selecciona otra palabra que no presenta ninguna relación semántica directa o aparente con el resto de la frase (ej: *porque se inflama en oro la tristeza, Desnudez de cristal, o torre de mi divino pensamiento*).²³³³

De acuerdo con lo que hemos dicho, el modernismo juanramoniano y seferiano está teórica y textualmente conectado con los procedimientos metafóricos que hemos analizado. Con el instrumento interpretativo de la teoría orteguiana, hemos visto que la metáfora funciona esencialmente en ambos poetas, por medio de la fusión de campos semánticos sobre la base de una analogía descriptiva. La metáfora poética constituye una síntesis disyuntiva causada por la colisión entre dos realidades, mundos, o géneros distintos. Así entendida, no es el resultado de la suma total o de la superposición de rasgos similares de cada uno de sus elementos, sino de la intensidad de campo de sus diferencias.

Ortega sugiere una medida entre elementos contradictorios y diferenciales que tendrán un mayor *efecto estético* mientras más distantes se encuentren en su polaridad. La teoría orteguiana parece incluir la definición metafórica ofrecida por la teoría modernista juanramoniana. El muguereño cree que el poeta es aquel que sorprende la relación oculta que existe entre las cosas más lejanas, las ocultas y las que las unen. En la producción de una metáfora la imaginación pulsa sólo aquellos hilos secretos, como las cuerdas de un arpa; así se produce una resonancia que pone en movimiento o en un “lugar sentimental” las dos realidades lejanas. La estructura canónica de la metáfora juanramoniana y seferiana, tanto *in absentia* como *in praesentia*, estipula la conjunción de dos componentes, cuya fórmula A=B involucra el principio de la transferencia causada por la metáfora con el fin de elaborar su proceso de producción textual. El resultado será de mayor densidad semiótica y semántica mientras más separadas se encuentren la sustitución y la comparación. La idea orteguiana de la *suspensión* del mundo cotidiano a través del uso de la metáfora, descubre lo oculto y se abre a una *dimensión simbólica*, cobrando un papel importante en la teoría y práctica poética de Juan Ramón y Seferis. El dinamismo de sus metáforas depende principalmente de la *tensión* desarrollada al nivel de enunciados contrapuestos.

La metáfora poética que no deduce, ni demuestra, en su esplendor muestra una evidencia.²³³⁴ Da voz y desvela lo originario atendiendo a lo particular por lo que permanece –según Ortega- cercano y apegado a la vida. Es capaz de acoger y de corresponder al *pathos* poético del hombre. El lenguaje metafórico en Jiménez y Seferis se levanta frente al lenguaje racional, como el garante de la expresión de lo originario y primigenio, de lo particular que se salva solo a través de la poesía.

²³³² Cfr. JAKOBSON, R., *Ensayos de lingüística general, op. cit.*, p. 360. Cfr. también: MOUNIN, G., “Les difficultés de la poétique jakobsonienne”, *L’arc*, 1990, pp. 64-65.

²³³³ Cfr. JIMÉNEZ, J.R., *Antología Poética*, ed. de J. Blasco, *op. cit.*, pp. 207-324.

²³³⁴ Véase: HESTER, M.B., *The Meaning of Poetic Metaphor, op.cit.*, pp. 25-26 y ss.

La metáfora poética modernista manifiesta una prioridad respecto al lenguaje racional y coherente, y del mismo modo que la que presenta la evidencia respecto a la razón.²³³⁵ La tesis de Ortega de que la metáfora es el “auténtico nombre de las cosas”, interpretada en nuestro trabajo, significa dos cosas:

- a) El nombre evoca la presencia de lo que está ausente.
- b) A través del nombre lo ausente se hace presente.

En los versos juanramonianos “¡Inteligencia, dame el nombre *exacto* de las cosas!”, el adjetivo “*exacto*”, así como el adjetivo “auténtico”, en la frase de Ortega, quiere señalar una forma de nombrar primigenia, originaria, algo que es esencial en su desvelamiento; nombre “exacto” o “auténtico” quiere decir que no es un nombre diferido al que se ha llegado a través de una deducción, que no es una definición lógica en la que se han vaciado los contenidos particulares de la vida, sino que es el nombre correspondiente del desvelamiento originario, que es la transposición poética de una evidencia.²³³⁶ La metáfora en Juan Ramón Jiménez y Seferis es el nombre “exacto” de las cosas y se muestra el momento primigenio, indeducible e indemostrable de sus nacimientos. La idea orteguiana de salvarse de las cosas mediante el uso poético de la metáfora es la idea juanramoniana y seferiana de “salvarse de la muerte en la escritura” mediante la “edificación de un yo último” y del “enriquecimiento de la realidad con nuevas parcelas conquistadas a lo desconocido”.²³³⁷ En general, la metáfora juanramoniana y seferiana tiende a ser asociada con la imagen (la imagen crea como señala Seferis una fuerza simbólica propia que lleva a producir una amplia significación,²³³⁸ la metáfora en cuanto a sus usos como símbolo llega a convertirse en un esquema de repetición y algunas veces lleva a cabo una función de crear unos símbolos universales. En la poesía juanramoniana el símbolo, de origen metafórico, se convierte en una auténtica representación que genera su propio *campo semántico* de representación; ejemplos: las mujeres / flores, rosas, los jardines de oro, del amor, las mujeres como palacios, las orillas como tesoros, los ríos, o los mares de plata, y otras fuerzas naturales, que se van utilizando y arrastran una asociación de significado que las convierte en *arquetipos*.²³³⁹ La metáfora, según M.Black y Ph. Wheelwright, en su *salto significativo*, depende precisamente de esa relación de distancia, de la *tensión* que es “la base de la poesía”. Por eso Ortega la denomina “objeto estético elemental” o “célula bella” identificando parcialmente la belleza y la metáfora.²³⁴⁰

La reducción orteguiana así como la viciana representa la idea de un principio comunicativo poético que fundamenta el desarrollo poético en el metafórico.²³⁴¹ Cuando Ortega dice que la poesía modernista (del “hoy”, de sus días) es “el álgebra superior de la metáfora”, la obra que tiene como ejemplo es la obra juanramoniana, en la que se encuentra la

²³³⁵ Véase: LOWENBERG, R., “Identifyny metaphor”, *art. cit.*, pp. 315 y ss.

²³³⁶ Véase al respecto: BULA PIRIZ, R., *Dos mundos para Juan Ramón*, Mondevideo, Monteverde y Cía, S.A., 1981, pp. 23-24; GULLÓN, R., “Plenitudes de Juan Ramón”, *Hispania*, XL, 3 (1957): 270-286; VANDERCAMEN, E., “Realidad y abstracción en la obra de J.R.J.”. *La Torre*, núms. 19-20 (1957): 63-88.

²³³⁷ Véase JIMÉNEZ, J.R., *Antología poética*, Edic. de J. Blasco, *op. cit.*, p. 287; NEDDERMANN, E., “J.R.J. Sus vivencias y sus tendencias simbolistas”, *Nosotros*, I, núm. 1, (1936): 16-25; LÓPEZ ESTRADA, F., “En tercer camino”, *Clavileño*, núm. 23, (1953): 47 y ss.

²³³⁸ Cfr. SANTOS ESCUDERO, C., *Símbolos y Dios...*, *op. cit.*, pp. 420 y ss.

²³³⁹ Véase: BLACK, M., “More about metaphor”, *Dialéctica*, 31, (1977): 4-22; *Models and metaphors*, *op. cit.*, pp. 114-115; WHEELWRIGHT, P., *The Burning Fountain*, *op. cit.*, pp. 47-49.

²³⁴⁰ Cfr. MARTÍNEZ-DUEÑAS, J.L., *La metáfora*, *op. cit.*, p. 36; SCHAEFFER, J.D., “From wit to Narration: Vico’s Theory...”, *art. cit.*, pp. 60 y ss.

²³⁴¹ Véase al respecto: ORTONY, A., “Metaphor, language and thought”, en ORTONY, A. (ed.), *Metaphor and Thought*, *op. cit.*, pp. 15-17.

mayor realización de la metáfora (en un uso especializado y casi ritualizado en algunos casos). En cualquier caso, para un acercamiento interpretativo, riguroso (y poético a la vez), a las manifestaciones metafóricas de Jiménez y Seferis hay que partir:

1) De un riguroso estudio de la lengua.

2) De un estudio detallado de los componentes materiales de los poemas y de los diversos niveles de integración (como el sintáctico, el estilístico y el métrico).

Así, en nuestra opinión, no se comete el error en el que caen los estudiosos que pretenden entender los procedimientos metafóricos determinados como creaciones innovadoras separadas de los mecanismos lingüísticos generales y ajenas al lenguaje – comprendido al modo seferiano y juanramoniano- como sistema de sistemas y como realidad social.²³⁴² Al fin y al cabo, la literatura está hecha de lenguaje “común”, y es también un bien social. Pero sus elementos tienen una base “material”, la comunicación humana. Ortega defiende la idea de un cambio vital para el pensamiento filosófico de su época, que “tiene que cambiar constantemente... del sentido recto a oblicuo, en vez de anquilosarse en uno de los dos”.²³⁴³ De este modo, asume que “la metáfora es una verdad..., un conocimiento de realidades”.²³⁴⁴ Por ello, no sólo reclama, como Seferis, que la poesía sea “investigación” capaz de descubrir hechos, al igual que ocurre en la indagación científica, sino que, además, reclama para la misma ciencia la atención al propio uso metafórico, tan particular en ella. Sin embargo, reconoce el hecho de que el grado de esencialidad que el pensamiento metafórico tiene en la poesía no es comparable con el que tenga o pueda tener en la filosofía y en la ciencia.²³⁴⁵ La filosofía y la ciencia *usan* de las metáforas, mientras que la poesía es “el álgebra superior” de ellas.²³⁴⁶ El “oficio” de la metáfora en la poesía es “constituyente”, en cambio en la filosofía y en la ciencia la metáfora ejerce un “oficio suplente”.²³⁴⁷ Ocurre, de este modo, que la filosofía y la ciencia (como nos ha mostrado Nietzsche), conscientemente o no, usa de la poesía, aunque lo haga debido al *vespertinismo* de los conceptos siempre ante el crepuscular ocaso de las cosas.²³⁴⁸ En cambio, el destino esencial de la poesía es matinalista: parir realidades nuevas, así como poner realidades en “actitud matinal”, poner todo en transparencia (como la poesía juanramoniana) dejando salir las cosas de su regazo a la primera luz, “en estatus *nacens*”.²³⁴⁹ Pero este mismo destino creador, recreador y libertador, como el destino de Dédalo, obliga a la propia poesía a huir de la cárcel de la realidad, a huir de sí misma, sustanciándose, sugiriéndose en metáfora, a distanciarse de los nombres *comunes* y buscar nombres *auténticos*, es decir, *exactos y no abstractos*. Por eso la poesía según Jiménez no sigue el “camino recto” de las ideas o de los conceptos abstractos sino que

²³⁴² Véase al respecto: ORTEGA Y GASSET, J., *What is Philosophy*, *op. cit.*, pp. 14-15 y 111-112.

²³⁴³ Véase: ORTEGA Y GASSET, J., *Obras Completas*, *op. cit.*, Vol. II, p. 287 y 390; Cfr. también: CLEMENTE, J.E., “La metáfora de Ortega”, en *Foro político*, Vol. VI, (1992): 59-67.

²³⁴⁴ Véase al respecto: GUEREÑA, J.L., “Ortega y el arte de la poesía”, *art. cit.*, pp. 359-360; GÓMEZ BLESÁ, M., “De la razón vital a la razón poética”, *art. cit.*, pp. 207-208; TABERNERO DEL RÍO, S.F., *Filosofía y educación en Ortega ...*, *op. cit.*, pp. 265-266.

²³⁴⁵ Cfr. MORÓN ARROYO, C., “Algebra y logaritmo: dos metáforas de Ortega y Gasset”, *art. cit.*, pp. 232 y ss.

²³⁴⁶ Véase: ORTEGA Y GASSET, J., *Obras Completas*, Vol. II, pp. 338, 391; DURO MORENO, M., “Ortega y Gasset: metáfora, pensamiento, sentimiento”, *art. cit.*, pp. 184-185.

²³⁴⁷ Véase: MORENO MONTORO, M., “El concepto de la metáfora en Nietzsche”, *art. cit.*, pp. 135 y ss.; KOFMAN, S., *Nietzsche et la métaphore*, *op. cit.*, pp. 12 y ss.; Cfr. también: EDIE, M., “Expresion and metaphor”, *art. cit.*, pp. 538 y ss.

²³⁴⁸ Véase al respecto: SEFERIS, Y., *Diálogo sobre la poesía*, *op. cit.*, p. 77; ORTEGA Y GASSET, J., *Obras Completas*, *op. cit.*, vol. II, pp. 388 y 391.

²³⁴⁹ Véase: JIMÉNEZ, J.R., *Ideología (1897-1957)*, *op. cit.*, pp. 753 y ss.; JENSEN, J., “Naturaleza y metáfora en Juan Ramón Jiménez”, *art. cit.*, p. 87.

está siempre en busca de la imagen “extraña” que yace en la cosa y que, paradójicamente, sólo puede despertar de la quietud invocando *desde dentro* de su propio sueño de *metamorfosis*.²³⁵⁰ La metáfora, según una frase de J. Kristeva, *trabaja* activamente por igual en la razón poética y en la razón científica.²³⁵¹ La diferencia, señala Ortega, está en el hecho de que “trabaja” en dos regímenes distintos (y con diferentes finalidades). La metáfora poética “va del menos al más”; en cambio en la filosofía y la ciencia, la metáfora “va del más al menos”²³⁵². La primera, descubriendo con la ayuda de la fantasía “identidades efectivas”, aprovecha esta identidad parcial aunque positiva de dos cosas para afirmar la ficticia pero verosímil identidad total. La metáfora científica, inversamente, parte de la ficticia identidad total entre dos cosas “para quedarse luego, sólo con la porción verídica que ella incluye”.²³⁵³

Hemos señalado a lo largo de este trabajo que Ortega nos muestra un doble valor de la metáfora: por una parte en las manifestaciones metafóricas, tenemos siempre una *evasión Dédalica* de lo que ya es (lo cotidiano, lo real), y por otra, la creación de novedades.²³⁵⁴ Por eso su *eficiencia* “llega a tocar” en la poesía juanramoniana y seferiana “los confines de la taumaturgia”. Lo destacable en las poesías aquí examinadas a la luz de la metáfora es que la *motivación de metaforizar*, de “suplantar una cosa por otra”, viene dada por el afán creativo de los dos poetas de llegar a la novedad de la suplantadora, cuanto también, por el de rehuir a la que es suplantada. Bajo las metáforas del mogueño y del esmirniota, subyace el “instinto” de Dédalo de huir de realidades comunes e insoportables, de evitarlas.

La primera función de la poesía modernista de Jiménez y Seferis, según nuestra tesis, es la función de “eludir el nombre cotidiano de las cosas”, rehuirlo y evitar caer en la cárcel de lo habitual.²³⁵⁵ Cuando el poeta apela a su inteligencia para darle el nombre “exacto de las cosas”, para que sea su palabra “la cosa misma creada” por su alma, “nuevamente” lo que hace es destacar el valor “tabuista” de la metáfora, que queda hilvanado al valor de aparición de lo nuevo. Según Ortega “la nueva denominación” de las cosas las recrea mágicamente.²³⁵⁶ ¡Delicia aún mayor que la de crear es la de recrear!, según el filósofo español. Las metáforas de Jiménez y de Seferis aquí examinadas comparativamente resultan de la dinámica de la palabra: crear por medio de la palabra el mundo humano, buscar “el nombre exacto de las cosas”, buscar las palabras íntimamente vinculadas al *trabajo gustoso* que transforma la naturaleza en nosotros y fuera de nosotros.

²³⁵⁰ Véase: KRISTEVA, J. (El) *Trabajo de la metáfora*, op. cit., pp. 20 y ss.; Cfr. también: *La traversée des signes*, París, Du Senil, 1975, pp. 14-16 y ss.

²³⁵¹ Véase: ORTEGA Y GASSET, J., *Obras completas*, op. cit., Vol. II, III, pp. 392-393.

²³⁵² ORTEGA Y GASSET, J., *Ibidem*, p. 393.

²³⁵³ Véase: ORTEGA Y GASSET, J., *Obras Completas*, op. cit., Vol III, p. 372; cfr. también: VICO, G., *Scienza Nuova*, op. cit., p. 237, 404-405; ARISTÓTELES, *Retórica*, VII, 11, 30-35.

²³⁵⁴ Véase: ORTEGA Y GASSET, J., *Obras Completas*, op. cit., Vol. III, pp. 372 y ss.

²³⁵⁵ Con las palabras de Ortega la poesía moderna (de Jiménez y Seferis), esencial metafóricidad, posee para su mayor gloria la función de “eludir” el nombre cotidiano de las cosas, rehuirlo y evitar caer en la rutina de lo habitual. Véase al respecto: *Obras completas*, op. cit., vol. III, pp. 580-581.

²³⁵⁶ Véase al respecto: JIMÉNEZ, J.R., *La realidad invisible*, London, Tamesis Books. Ltd., 1983, pp. 12-14 y ss.; *Política Poética*, op. cit., pp. 18-25 y ss.; VIVANCO, L.F., “La plenitud de lo real en la poesía de Juan Ramón”, *Ínsula*, núm. 122 (1957): 95-126; VALENTE, J.A., “Juan Ramón Jiménez en la tradición poética de medio siglo”, *Índice*, Madrid, (1950): 343-349.

BIBLIOGRAFÍA

JOSÉ ORTEGA Y GASSET

1. FUENTES

ORTEGA Y GASSET, J., *Obras completas*, 12 vols., Madrid, Alianza Editorial/ Revista de Occidente, 1983. Se cita en esta tesis siendo el volumen en números romanos y la página en arábigos.

ORTEGA Y GASSET, J., *Obras de Ortega y Gasset*. Edición de Paulino Garagorri en la colección “El Arquero” de Alianza Editorial. Publicada a partir de 1981, ha sobrepasado los treinta volúmenes y contiene numerosos textos no incluidos en las *Obras Completas* anteriores.

2.- OTROS ESCRITOS DE ORTEGA NO INCLUIDOS EN LAS OBRAS COMPLETAS

¿*Qué es conocimiento?*, Madrid, Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1984.

Notas de trabajo. Epilogo..., ed. De J.L. Molinuevo, Madrid, Alianza Fundación José Ortega y Gasset, 1994.

Meditación de nuestro tiempo. Las conferencias de Buenos Aires, 1916 y 1928, ed. De J.L. Molinuevo, Madrid, F.CE, 1996.

«Medio siglo de filosofía», *Revista de Occidente*, núm. 3, (Octubre-Diciembre 1980): 5-21.

«Anejos», *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Revista de Occidente en Alianza Ed., 1981.

«Anejos», *Ideas y creencias*, Madrid, Revista de Occidente en Alianza Ed., 1983.

«Notas de trabajo» *Revista de Occidente*, núm. 72, 1987.

«Sobre la fenomenología», *Revista de Occidente*, núm. 108, 1990.

«La situación de la ciencia y la razón histórica». *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 403-405 (Enero-Marzo 1984): 7-22.

3.- EPISTOLARIOS

Epistolario, ed. De Paulino Garagorri, Madrid, Revista de Occidente, 1974.

Epistolario Completo Ortega-Unamuno, ed. de Laureano Robles, Madrid, El Arquero, 1987.

Cartas de un joven español, ed. de Soledad Ortega, Madrid, El Arquero, 1991.

«Epistolario entre Ortega y Curtius», *Revista de Occidente*, núm. 6, septiembre de 1963, pp. 239-341, y núm. 7, octubre de 1963, pp. 1-27.

4.- EDICIONES CRÍTICAS

Meditaciones del Quijote, ed. de Julian Marías, Madrid, Cátedra, 1984.

El espíritu de la letra, ed. de Ricardo Senabre, Madrid, Cátedra, 1985.

Meditaciones sobre la literatura y el arte, ed. de Inmax Fox, Madrid, Castalia, 1988.

La rebelión de las masas, ed. de Thomas Mermall, Madrid, Castalia, 1998.

5.- ANTOLOGÍAS

Ortega y Gasset, ed. de P. Cerezo Galan, Barcelona Península, 1991.

El sentimiento estético de la vida, ed. de J.L. Molinuevo, Madrid, Tecnos, 1995.

6.- MATERIALES DE TRABAJO

6.1.- ÍNDICE

HERNÁNDEZ, D., *Índice de autores y conceptos de la obra de José Ortega y Gasset*. Fundación José Ortega y Gasset, Madrid, 2000

6.2.- REPERTORIOS BIBLIOGRÁFICOS

DONOSO, A y RALEY, H.C., *José Ortega y Gasset: A Bibliography of Secondary Sources*. Phylosophy Documentation Center, Bowling Green State University, Ohio, 1986.

LARSEN, E.E., ed. *Hispanic Focus*. Washington, D.C.: Library of Congress, 1982 (Index of Microfilm Reels).

RUKSER, U., *Bibliografía de Ortega*, Madrid, Revista de Occidente, 1971.

Boletín Orteguiano, VI. Fundación José Ortega y Gasset, 1998. Bibliografía sobre Ortega de 1989 a 1997. Y también en los tres números (hasta la fecha) de la *Revista de Estudios Orteguianos*.

7.- REVISTA DE ESTUDIOS ORTEGUIANOS

Editada por la Fundación José Ortega y Gasset (Fortuny, 53. 28010-Madrid). Tiene los siguientes apartados: documentos de archivo, artículos, clásicos sobre Ortega, reseñas, tesis doctorales, noticias, bibliografía orteguiana. Desde su aparición, en el año 2.000, se han publicado tres números.

8.- BIBLIOTECA Y ARCHIVO DE JOSÉ ORTEGA Y GASSET

Han sido declarados de “Bien de Interés Cultural” por Decreto 14/1997, de 30 de enero (BOCM, 19 de febrero de 1997). La descripción que ahí se hace contempla los siguientes aspectos.

La Biblioteca personal de Ortega y Gasset tiene un fondo de 19.949 volúmenes que se corresponden a unas 13.500 obras. Algunos ejemplares tienen anotaciones de lectura del propio Ortega.

El archivo consta de las siguientes secciones: manuscritos, notas de trabajo, epistolario, papeles de interés biográfico, recortes de prensa, archivo fotográfico. Esta inventariado y digitalizado.

9.- OBRAS SELECTAS DE ORTEGA Y GASSET EN INGLÉS

Concord and Liberty. Translated by Helene Weyl. New York: W.W. Norton, 1946.

The Dehumanization of Art and Other Essays on Art, Culture and Literature. Translated by Helene Weyl et al. Princeton: Princeton University Press, 1968.

Historical Reason. Translated by Philip W. Silver. New York: W.W. Norton, 1984.

History as a System. Translated by Helene Weyl and William C. Atkinson. New York: W.W. Norton, 1941.

The Idea of Principle in Leibniz and the Evolution of Deductive Theory. Translated by Mildred Adams. New York: W.W. Norton, 1971.

An Interpretation of Universal History. Translated by Mildred Adams. New York: W.W. Norton, 1973.

Invertebrate Spain. Translated by Mildred Adams. New York: Howard Fertig, 1974.

Man in Crisis. Translated by Mildred Adams. New York: W.W. Norton, 1958.

Man and People. Translated by Willard B. Trask. New York: W.W. Norton, 1957.

Meditations on Hunting. Translated by Howard B. Wescott. New York: Scribner's, 1985.

Meditations on Quixote. Translated by Evelyn Rugg and Diego Marín. Introduction by Julián Marías. New York: W.W. Norton, 1961.

Mission of the University. Translated by Howard Lee Nostrand. New York: W.W. Norton, 1933.

On Love: Aspects of a Single Theme. Translated by Toby Talbot. Cleveland: World Publishing, 1957.

The Origin of Philosophy. Translated by Toby Talbot. New York: W.W. Norton, 1967.

Phenomenology and Art. Translated and with an introduction by Philip W. Silver. New York: W.W. Norton, 1975.

Psychological Investigations. Translated by Jorge García-Gómez. New York: W.W. Norton, 1987.

The Revolt of the Masses. 25th anniversary ed. Translator anonymous. New York: W.W. Norton, 1957.

Some Lessons in Metaphysics. Translated by Mildred Adams. New York: W.W. Norton, 1969.

What is Philosophy? Translated by Mildred Adams. New York: W.W. Norton, 1960.

10.- OBRAS SOBRE ORTEGA Y GASSET

10.1.- LIBROS PRINCIPALES

- ABELLÁN, J.L., *Ortega y Gasset en la filosofía española*, Madrid, Tecnos, 1966.
- ARANGUREN, J.L., *La ética de Ortega*, Madrid, Taurus, 1958.
- ARAYA, G., *Claves filológicas para la comprensión de Ortega*, Madrid, Gredos, 1971.
- ARIEL DEL VAL, F., *Historia e ilegitimidad: la quiebra del estado liberal en Ortega*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1984.
- AZAM, G., *El modernismo desde dentro*, Barcelona, Antropos, 1989.
- BAYÓN, J., *Razón vital y dialectica en Ortega*, Madrid, Revista de Occidente, 1972.
- BOREL, J.P., *Introducción a Ortega*, Madrid, Guadarama, 1969.
- CEREZO GALÁN, P., *La voluntad de aventura. Aproximamiento crítico al pensamiento de Ortega y Gasset*, Barcelona, Ariel, 1984.
- CHAMIZO DOMÍNGUEZ, P.J., *Ortega y la cultura española*, Madrid, Cincel, 1985.
- DÍAZ, J.W., *The Major Themes of Existencialism in the Work of José Ortega y Gasset*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1968.
- DOBSON, A., *An Introduction to the Politics and Philosophy of José Ortega y Gasset*,
- DOMÍNGUEZ, A.; MUÑOZ, J. Y SALAS, J., *El primado de la vida. Cultura, estética y política en Ortega y Gasset*, Cuenca, Universidad de Castilla - La Mancha, 1997.
- DURÁN, M. (ed.), *Ortega hoy. Estudio ensayos y bibliographia sobre la vida y la obra de José Ortega y Gasset*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1985.
- DUJOVE, L., *La concepción de la historia en las obras de Ortega y Gasset*. Buenos Aires: Santiago Rueda, 1968.
- DUST, P.H., (comp.), *Ortega y Gasset and the Question of Modernity*, Minneapolis, The Prisma Institute, 1989.
- ELORZA, A., *La razón y la sombra (Una lectura política de Ortega)*, Barcelona, Anagrama, 1984.
- ENTRALGO, P.L., *España como problema*, 2 vols. Madrid, Aguilar, 1956.
- FERNÁNDEZ DE LA MORA, G., *Ortega y el '98*, Madrid, Editorial Rialp, 1961.
- FERNÁNDEZ, P.H., *Ideario etimológico de José Ortega y Gasset*, Gijón, 1981.
- FERRATER MORA, J., *Ortega y Gasset: An Outline of His Philosophy*. New Haven. Yale University Press, 1957. (Trad. de: *Ortega y Gasset. Etapas de una filosofía*. Barcelona, Seix Barral, 1957).
- GAETE, A., *El sistema maduro de Ortega*, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1962.
- GAOS, J., *Sobre Ortega y Gasset y otros trabajos de historia de las ideas en España y la América española*. México, Imprenta Universitaria, 1957.
- GARCÍA ALONSO, R., *El naufrago ilusionado. Estética de Ortega y Gasset*, Madrid, Siglo XXI, 1997.

- GARCÍA CASANOVA, J.F., *Ontología y sociología en Ortega y Gasset*, Universidad de Granada, 1993.
- GONZÁLEZ GARCÍA, M., (comp.), *Filosofía y cultura*, Madrid, Siglo XXI, 1992.
- GIL VILLEGAS, F., *Los profetas y el mesías. Lukács y Ortega como precursores de Heidegger en el Zeitgeist de la modernidad (1900-1929)*. México, El Colegio de México y FCE, 1996.
- GINER, S., *Mass Society*. New York. Academic Press, 1976.
- GRANELL, M., *Ortega y su filosofía*, Madrid, Revista de Occidente, 1960.
- GRAHAM, J.T., *A Pragmatist Philosophy o Life in Ortega y Gasset*, Columbia and London, University of Missouri Press, 1994.
-, *Theory of History in Ortega y Gasset*. «The Dawn of Historical Reason», Columbia and London, University of Missouri Press, 1997.
- GRAY, R., *The Imperative of Modernity. An Intellectual Biography of José Ortega y Gasset*. Berkeley: University of California Press, 1989.
- GUY, A., *Ortega y Gasset ou la raison vitale et historique*, Paris, Seghers, 1969.
- HOLMS, O.W., *Human Reality and the Social World: Ortega's Philosophy of History*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1975.
- IRIARTE, J., *Ortega y Gasset: su Persona y su Doctrina*. Madrid: Editorial Razón y Fe, 1942.
- LAFUENTE FERRARI, E., *Ortega y las artes visuales*, Madrid, Revista de Occidente, 1970.
- LAÍN ENTRALGO, P., *España como Problema*. 2 vols. Madrid, Aguilar, 1956.
- LALCONA, J.F., *El idealismo político de Ortega y Gasset*, Madrid, Edicusa, 1974.
- LERCH, PH., *El hombre en la actualidad*, Madrid, Gredos, 1982.
- LLERA, L., *Ortega y la edad de plata de la literatura española*, Roma, Bulzoni, 1991.
- LÓPEZ FRÍAS, F., *Ética y política. En torno al pensamiento de J. Ortega y Gasset*. Barcelona, PPV, 1985.
- MARAVALL, J.A., *Ortega en nuestra situación*, Madrid, Taurus, 1959.
- MARÍAS, J., *Ortega. Circunstancia y vocación*, Madrid, Alianza, 1983.
-, *Ortega. Las trayectorias*, Madrid, Alianza, 1983.
-, *Acerca de Ortega*, Madrid, Espasa Calpe, 1991.
-, *Generaciones y constelaciones*, Madrid, Alianza Editorial, 1989.
- MARICHAL, J., *El secreto de España. Ensayos de historia intelectual y política*. Madrid. Taurus, 1995.
- MARVAL - MC NAIR, N. DE., (ed.), *José Ortega y Gasset, Proceedings of the Espectador Universal. International Interdisciplinary Conference*, New York, Hofstra University, Greenwood Press, 1988.
- MC CLINTOCK, R.O., *Ortega as Educator: An essay in the history of pedagogy*, UMI, Dissertation Services, Ann Arbor, Michigan, 1971.
- MEDIN, T., *Ortega y Gasset y la cultura hispanoamericana*, México, FCE, 1994.
- MOLINUEVO, J.L., *El idealismo de Ortega*, Madrid, Nurcea, 1984.
-, (coord.), *Ortega y la Argentina*. Madrid, FCE, 1997.

- MORÓN ARROYO, C., *El sistema de Ortega y Gasset*, Madrid, Aleala, 1968.
-, (ed.), *Ortega y Gasset: Un humanista para nuestro tiempo*, Erie (Pensylvania), ALDEEV, 1992.
- NICOL, E., *Historicismo y existencialismo*, 2nd ed., Madrid, Tecnos, 1960.
- ORRINGER, N.R., *Ortega y sus fuentes germánicas*, Madrid, Gredos, 1979.
-, *Nuevas fuentes germánicas de ¿Qué es filosofía? de Ortega*, Madrid, CSIC, 1984.
- OSÉS GORRAIZ, J.M., *La sociología en Ortega y Gasset*, Barcelona, Antropos, 1989.
- OUIMETTE, V., *José Ortega y Gasset*, Boston, G.K. Hall, 1982.
- PAREDES MARTIN, M^a del c., *Ortega y Gasset. Pensamiento y conciencia de crisis*, Salamanca, 1994.
- PELLICANI, L., *La sociología storica di Ortega y Gasset*, Milán, Sugar Co, 1987.
- DINA PRATA, FR., *Dialectica da razao*. Lisboa. Edicoes da Revista de Filosofia, 1961.
- RALEY, H.C., *José Ortega y Gasset, filósofo de la unidad europea*, Madrid, Revista de Occidente, 1977.
- RAMÍREZ, S., *La filosofía de Ortega*, Barcelona: Herder, 1958.
- REGALADO GARCÍA, A., *El laberinto de la razón: Ortega y Heidegger*, Madrid, Alianza, 1990.
- RIU, F., *Vida e historia en Ortega y Gasset*, Caracas, Monte Ávila, 1984.
- RODRÍGUEZ HUESCAR, A., *Perspectiva y verdad*, Madrid, Alianza, 1985.
-, *José Ortega y Gasset's Metaphysical Innovation. A critique and Overcoming of Idealism*, Translated and Edited by H. Garcia-Gómez, State University of New York, 1995.
-, *Semblanza de Ortega*, ed. De J. Lasaga, Barcelona, Antropos, 1994.
- ROSENBLAT, A., *Ortega y Gasset: lengua y estilo*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1958.
- SALMERÓN, F., *Las moledades de Ortega y Gasset*, México, El Colegio de México, 1959.
- SÁNCHEZ CÁMARA, I., *La teoría de la minoría selecta en el pensamiento de Ortega y Gasset*, Madrid, Tecnos, 1986.
- SAN MARTÍN, J., *Ensayos sobre Ortega*, Madrid, UNED, 1994.
-, *Fenomenología y cultura en Ortega*, Madrid, Tecnos, 1998.
-, (ed.), *Ortega y la fenomenología. Actas de la I Semana Española de Fenomenología*, Madrid, UNED, 1992.
- SENABRE, R., *Lengua y estilo de Ortega y Gasset*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1985.
- SILVER, PH.W., *Ortega as Phenomenologist*. New York, Columbia University Press, 1978.
- TABERNERO DEL RÍO, S.F., *Filosofía y educación en Ortega y Gasset*, Salamanca, Publicaciones de la Universidad Pontificia, 1993.
- TUTTLE, H.N., *The Dawn of Historical Reason. The historicity of Human Existence in the Thought of Dilthey, Heidegger and Ortega y Gasset*. New York; Peter Lang, 1994.
-, *The Crowd is Untruth. The Existencial critique of Mass Society in the Thought of Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger and Ortega y Gasset*. New York, Peter Lang, 1996.

VELA, F., *Ortega y los existencialismos*, Madrid, Revista de Occidente, 1961.

WALGRAVE, J.H., *La filosofía de Ortega y Gasset*, Madrid, Revista de Occidente, 1965.

WEINTRAUB, K.J., *Visions of Culture*. Chicago: University of Chicago Press, 1966.

WOHL, R., *The Generation of 1914*. Cambridge, Harvard University Press, 1979.

10.2.- ARTÍCULOS DE INTERÉS GENERAL Y DE ASPECTO LITERARIO SOBRE ORTEGA Y GASSET

ABRIL, G., «Metaforismos». En: *La Balsa de la Medusa*, no 15-17 (1990-91): 81-109.

ADAMS, M., «Ortega y Gasset», *Forum and Century*, 90 (July-December 1933): 373-378.

ÁLVAREZ GÓMEZ, M., «La verdad como interpretación en Ortega», *Actas del III Seminario de Historia de la Filosofía Española*, Universidad de Salamanca, 1983.

ÁLVAREZ TURIENZO, S., «La metáfora del *mar de dudas* en el origen del filosofar de Ortega y Gasset», *Actas «Conversaciones sobre Ortega» (I Jornadas Culturales)*, Aller, 1983.

AYALA, F., «Ortega y Gasset, crítico literario», *El escritor y su imagen*, Madrid, Guadarrama, 1975.

BOTÍN POLAWCO, A., «El estilo de Ortega y Gasset», *Clavileño*, IV, núm. 24, (1953): 82-83.

CANO, J.L., «Ortega y la poesía». En *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 403-405, (Enero-Marzo 1984): 329-339.

CASTRO FLOREZ, F., «Las derivas de la irrealidad. Episodios del sujeto». *Revista de Occidente*, no 168, (Mayo 1995): 61-74.

CLEMENTE, J.E., «La metáfora de Ortega», En *Foro político*, vol. VI, (1992): 59-67.

CHAMICHO DOMÍNGUEZ, «La teoría Orteguiana de la metáfora». En A. Heredia Soriano (ed.), *Actas del VI seminario de historia de la filosofía española e Iberoamericana*. Salamanca: Universidad, 1990, pp. 463-469.

CHUST JAURRIETA, C., «La metáfora en Ortega y Gasset», *Boletín de la Real Academia Española*, XLIII, (1963): 57-149.

DÍAZ ROMÁN, R., «Estilo y poesía en Ortega y Gasset» *Universidad de Antioquía (Medellin)*, núm. 130, (1957): 373-385.

DURO MORENO, M., «Ortega y Gasset: metáfora, pensamiento, sentimiento». En: *Analecta Malacitana*, no 16, (1993): 183-185.

DUST, P., «Ortega y el papel de la cultura en la crisis de la tecnología contemporánea». En *Revista de Occidente*, no 96, (1989): 5-26.

GARCÍA BACCA, J.D., «El estilo filosófico de Ortega y Gasset» *Revista Nacional de Cultura*, XVIII, núm. 114, (1956): 27-36.

GÓMEZ BLESA, M., «De la razón vital a la razón poética». En *El primado de la vida: cultura, estética y política en Ortega y Gasset*. Ed. de Dominguez, A., Munoz, J., Salas, J. de (coords). Cuenca: Universidad de Castilla – La Mancha, 1997, pp. 207-218.

GÓMEZ DE LIAÑO, I., «La deshumanización del arte. 1925-1989». En: *Revista Occidente*, no 96, (1989): 57-79.

GÓMEZ GALÁN, A., «El estilo de Ortega» *Arbor*, XXXIII, (1956): 38-47.

- GUEREÑA, J.L., «Ortega y el arte de la poesía». En *Cuadernos Hispanoamericanos*, no 403-405, (Enero-Marzo 1984): 340-360.
- GUTIÉRREZ POZO, A., «Vida y narración: una dimensión del pensamiento Orteguiano». En San Martín, J., (ed.), *Ortega y la fenomenología. Actas de la Primera Semana Española de Fenomenología*. Madrid, UNED, 1992, pp. 187-192.
- HERRERO SALGADO, F., «Ortega y Gasset: pensamiento y metáfora». En *Estudia Zamorencia*, no 11, (1990): 255-267.
- HUERTA, E., «La prosa de Ortega», *Atenea*, núms. 367-368, (1956): 48-72.
-, «Lenguaje y literatura en la filosofía de Ortega», *Revista Nacional de Cultura*, XVIII, núm. 114, (1956): 37-43.
- JIMÉNEZ, J., «En arco de la estética». En: *Revista de Occidente*, no 168, (1995): 5-22.
- LÁZARO CARRETER, F., «Ortega y la metáfora», *Cuenta y Razón*, 11, (1983): 69-82. *Incluido en De poética y poéticas*, Madrid, Cátedra, 1990.
- LUBAR, R.S., «Ortega y Greenberg frente al arte moderno y la cultura de las masas», *Revista de Occidente*, no 168 (Mayo 1995): 23-41.
- MALDONADO DE GUEVARA, A., «El lenguaje de Ortega y Gasset» *Revista de filosofía*, XVI, (1957): 125-139.
- MARICHAL, J., «La singularidad estilística de Ortega». En *Ciclón* (La Habana), 2, (1956): 21-27. Recogido posteriormente en *La voluntad del estilo*, Barcelona, Seix Barral, 1957.
- MERMALL, T., «Entre *epistema* y *doxa*: el trasfondo retórico de la razón vital». En: *Revista Hispanica Moderna*, año XLVII, (1994): 72-85.
-, «How to do things with rhetoric: the uses of argument in Lara, Unamuno and Ortega». En *Siglo XX-20th Century*, vol. II, no 1/2, (1993): 155-179.
-, «Abstracto/concreto: clave retórica para la comprensión de Ortega». En *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. XXI, (1996): 181-190.
- MOLINUEVO, J.L., «Cohen y el pueblo de los pensadores y poetas». En *Volubilis*, no 4, (1996): 29-34.
- MORÓN ARROYO, C., «Algebra y logaritmo: dos metáforas de Ortega y Gasset». En *Hispania*, XLIX, (1966): 232-237.
-, «Las ciencias naturales como humanidades: Ortega y Hermann Cohen». En Morón Arroyo, C., (ed.), *Ortega y Gasset: Un humanista para nuestro tiempo*. Pennsylvania: ALDEEU, 1992, pp. 11-39.
- ORRINGER, N.R., «Life as Shipwerk or as sport in Ortega y Gasset». *Romance Notes* 17 (1976): 70-75.
- PADÍN, J., «La importancia de la metáfora en el estilo de Ortega», *Brújula* (San Juan de Puerto Rico), I, (enero-junio), 1934: 7-10.
- PRIETO ALFONSO DE LENCASRE, M., «Epistemología, metáfora e estética en José Ortega y Gasset». En: *Revista Portuguesa de Filosofía*, no 50, 1-3, (1994): 213-220.
- ROIG GARCÍA, R., *La metáfora en Ortega* (tesis doctoral leída en Madrid el 26 de mayo de 1964; vid. *Revista de la Universidad de Madrid*, XIII, núm. 52, 1964).
- ROSENBLAT, A., *Ortega y Gasset: lengua y estilo*. Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1958.

....., «Ortega y Gasset, ¿filósofo o poeta?» *Revista Nacional de cultura*, núm. 123, (1957): 28-32.

SALAS, J. DE, «La metáfora en Ortega y Nietzsche». En: Dominguez, A., Muñoz, J., Salas, J. De, (coords), *El primado de la vida: cultura, estética y política en Ortega y Gasset*. Cuenca: Universidad de Castilla – La Mancha, 1997, pp. 155-168.

SAN MARTÍN, J., «Ortega y Husserl: a vueltas con una relación polémica», *Revista de Occidente*, núm. 132, (Madrid, 1932): 107-127.

SANCHEZ-REBOREDO, J., «La noción de estilo literario en Ortega y Gasset», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 403-405, (enero-Marzo 1984): 295-298.

SENABRE, P., «Lengua y estilo de Ortega y Gasset», *Acta Salmanticensia*, Salamanca, Filosofía y Letras, vol. XVIII, (1964): 125-212.

....., «Imágenes marítimas en la prosa de Ortega y Gasset». *Archivum*, XIII, (1963): 216-233.

SUBIRATS, E., «El humanismo retórico y el ataque a la modernidad». En *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 403-405, (enero-Marzo 1984): 209-216.

TORRE, G., DE. «Ortega y su palabra viva», *Atenea*, núms. 367-368, (1956): 19-26.

USCATESCU, J., «Ortega y Gasset y la idea de la cultura». En *Cuadernos Hispanoamericanos*, 403-405, (enero-marzo 1984): 149-165.

YUSTE, J.L., «El intelectual y la política. Unamuno, Ortega, Azaña, Negrín, de Juan Marichal». En: *Sistema*, no 98, (1990): 147-150.

ZAMBRANO, M., «"Señal de vida", *Obras de Ortega y Gasset*», *Cruz y Raya*, Mayo 15, 1933 reprinted in *Revista de Occidente*, núms. 24-25, (Mayo 1983): 270-278.

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

1.- FUENTES

Ediciones de la obra de Juan Ramón Jiménez consultadas para este trabajo. (El orden es el de su primera edición; fecha que aparece en primer lugar, margen izquierdo).

1.1.- CREACIÓN EN VERSO Y EN PROSA

(1906) Jiménez, J.R.: *Olvidanzas*, Madrid, Aguilar, 1968.

(1908) Jiménez, J.R.: *La soledad sonora*, Madrid, Taurus, Edición del Centenario, 1981.

(1914) Jiménez, J.R.: *Platero y yo*, Madrid, Cátedra, 1981.

(1916) Jiménez, J.R.: *Diario de un poeta recién casado*, Barcelona, Labor, 1970.

(1922) Jiménez, J.R.: *Segunda antología poética (1898-1918)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1945.

(1923) Jiménez, J.R.: *Poesía en verso (1917-1923)*, Madrid, Taurus, Ed. del Centenario, 1981.

(1935) Jiménez, J.R.: *Canción*, Madrid, Aguilar, 1961.

- (1942) Jiménez, J.R.: *Españoles de tres mundos*, Madrid, Aguilar, 1969.
- (1945-48) Jiménez, J.R.: *Voces de mi copla. Romances de Coral Gables*, Madrid, Taurus, Ed. del Centenario, 1981.
- (1949) Jiménez, J.R.: *Animal de fondo*, Madrid, Taurus, Ed. del Centenario, 1981.
- (1954) Jiménez, J.R.: *Espacio*, Santander, Instituto de Cultura de Cantabria, 1981.
- (1954) Jiménez, J.R.: *Espacio*, Madrid, Editora Nacional, 1982.
- (1957) Jiménez, J.R.: *Libros de poesía*, Madrid, Aguilar, 1979.
- (1959) Jiménez, J.R.: *Primeros libros de poesía*, Madrid, Aguilar, 1973.
- (1960) Jiménez, J.R.: *Cuadernos*, Madrid, Taurus, 1971.
- (1961) Jiménez, J.R.: *Por el cristal amarillo*, Madrid, Aguilar, 1961.
- (1964) Jiménez, J.R.: *Libros inéditos de poesía, 1*, Madrid, Aguilar, 1964.
- (1964) Jiménez, J.R.: *Libros inéditos de poesía, 2*, Madrid, Aguilar, 1964.
- (1964) Jiménez, J.R.: *Dios deseado y deseante*, Madrid, Aguilar, 1964.
- (1969) Jiménez, J.R.: *Libros de prosa I*, Madrid, Aguilar, 1969.
- (1973) Jiménez, J.R.: *Nueva antología*, Barcelona, Ediciones de Bolsillo, 1973.
- (1974) Jiménez, J.R.: *En el otro costado*, Madrid, Júcar, 1974.
- (1974) Jiménez, J.R.: *Nueva antología poética*, Buenos Aires, Losada, 1974.
- (1976) Jiménez, J.R.: *La obra desnuda*, Sevilla, Andebarán, 1976.
- (1978) Jiménez, J.R.: *Leyenda*, Madrid, CUPSA, 1978.
- (1979) Jiménez, J.R.: *Historias y cuentos*, Barcelona, Bruguera, 1983.
- (1980) Jiménez, J.R.: *Elejías andaluzas*, Barcelona, Bruguera, 1980.
- (1981) Jiménez, J.R.: *Antología poética*, Madrid, Cátedra, 1981.
- (1982) Jiménez, J.R.: *Poesías última escogidas (1918-1958)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982.
- (1983) Jiménez, J.R.: *La realidad invisible*, Londres, Tamesis Bookas Ltd., 1983.
- (1986) Jiménez, J.R.: *Hijo de la Alegría*, Madrid, El Observatorio, 1986.
- (1986) Jiménez, J.R.: *Tiempo y Espacio*, Madrid, EDAF, 1986.
- (1992) Jiménez, J.R.: *Moguer (poesía y prosa)*, Moguer, Ed. de la Fundación Juan Ramón Jiménez, 1996.
- (1998) Jiménez, J.R.: *Un Andaluz de Fuego (Francisco Giner de los Ríos)*, Moguer, Ed. de la Fundación Juan Ramón Jiménez y la Fundación El Monte, 1998.
- (1964) Jiménez, J.R.: *Bonanza*, Moguer, Ed. de la Fundación Juan Ramón Jiménez, 2000.

1.2.- CRÍTICA

- (1961) Jiménez, J.R.: *La corriente infinita*, Madrid, Aguilar, 1961.
- (1962) Jiménez, J.R.: *El Modernismo. Notas de un curso (1953)*, México, Aguilar, 1962.
- (1967) Jiménez, J.R.: *Estética y Ética estética*, Madrid, Aguilar, 1967.
- (1974) Jiménez, J.R.: *El andarín de su órbita*, Madrid, Magisterio Español, 1874.
- (1975) Jiménez, J.R.: *Crítica paralela*, Madrid, Narcea, 1975.
- (1982) Jiménez, J.R.: *Política poética*, Madrid, Alianza Editorial, 1982.
- (1997) Jiménez, J.R.: *Ideología (1897-1957), Metamorfosis IV*, Barcelona, Anthropos, 1997.
- (1998) Jiménez, J.R.: *Ideología II, Metamorfosis IV*, Moguer, Ed. de la Fundación Juan Ramón Jiménez, 1998.

1.3.- EPISTOLARIOS

- (1962) Jiménez, J.R.: *Cartas (Primera Selección)*, Madrid, Aguilar, 1962.
- (1973) Jiménez, J.R.: *Selección de cartas*, Barcelona, Picazo, 1973.
- (1977) Jiménez, J.R.: *Cartas literarias*, Barcelona, Bruguera, 1977.

1.4.- EDICIONES DEL AUTOR

Platero y yo, completa, Madrid, Casa Editorial Calleja, 1917.

Diario de un poeta recién casado, Madrid, Casa Editorial Calleja, 1917.

Poesía en prosa y verso (1902-1932) de Juan Ramón Jiménez, escogida para los niños por Zenobia Camprubí, *Madrid, Editorial Signo, 1932.*

Verso y prosa para niños, *Puerto Rico, 1936.*

Espanoles de Tres Mundos. Viejo Mundo, Nuevo Mundo, Otro Mundo (1914-1940), *Buenos Aires, Losada, 1942.*

El Zaratán, *México, Imprenta de Bartolomé Costa Amic, 1946.*

1.5.- EDICIONES PÓSTUMAS MANEJADAS

- Antología de verso y prosa, *ed. de Pablo Bilbao Arestegui, San Sebastián, Industria Gráfica, 1971.*
- Antología jeneral en prosa, *ed de Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate, Madrid, Biblioteca Nueva, 1981.*
- Con el carbón del sol, *ed. de Francisco Garfias, Madrid, Magisterio Español, col. Novelas y Cuentos, 1973.*
- Cuadernos de Juan Ramón Jiménez, *ed. de Francisco Garfias, Madrid, Taurus, 1960.*
- Diario de un poeta recién casado, *ed. de Sánchez Barburo, Barcelona, Labor, 1970.*
- Diario de un poeta recién casado, *ed. de Ricardo Gullón, Madrid, Taurus, 1982.*
- Elejías andaluzas, *ed. de Arturo del Villar, Barcelona, Bruguera, 1980.*
- Españoles de tres mundos, *ed. de Ricardo Gullón, Madrid, Alianza, 1969.*
- Españoles de tres mundos, *ed. de Ricardo Gullón, Madrid, Alianza, 1987.*
- Historias y cuentos, *ed. de Arturo de Villar, Barcelona, Bruguera, 1979.*
- Isla de la simpatía, *ed. de Arcadi Díaz Quiñones y Raquel Sárraga, Puerto Rico, Huracán, 1981.*
- La colina de los chopos, *ed. de Francisco Garfias, Madrid, Taurus, 1965.*
- Libros de prosa, I, *ed. de Francisco Garfias, Madrid, Aguilar, 1969.*
- Moguer, Huelva, *Ed. de la Fundación Juan Ramón Jiménez, 1992.*
- Olvidos de Granada (1924-1928), *ed. de Ricardo Gullón, San Juan de Puerto Rico, Ediciones de la Torre, 1960.*
- Orvidos de Granda, *ed. de Francisco Giner de los Ríos, Madrid, Caballo Griego para la Poesía, 1979.*
- Páginas Escojidas, *ed. de Ricardo Gullón, Madrid, Gredos, 1958.*
- Platero y yo, *ed. de Richard Cardwell, Madrid, Austral, 1989.*
- Platero y yo, *ed. de Michael Predomore, Madrid, Cátedra, 1990.*
- Por el cristal amarillo, *ed. de Francisco Garfias, Madrid, Aguilar, 1962.*
- Primeras Prosas, *ed de Francisco Garfias, Madrid, Aguilar, 1962.*

Selección de prosa lírica, *ed. de Javier Blasco Pascual, Madrid, Austral, 1990.*

Sevilla, *ed. de Francisco Garfias, Sevilla, Ixbiliah, 1963.*

El zaratán, *prólogo de Arturo del Villar, Huelva, ed. de la Fundación Juan Ramón Jiménez, 1990.*

2.- OBRAS Y ARTICULOS DE PERIODICOS Y REVISTAS SOBRE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

Actas del Congreso Internacional de Juan Ramón Jiménez, ed. Jorge Urrutia, Diputación Provincial de Huelva, 1983, 2 vols.

AGUIRRE, J.M., «Juan Ramón Jiménez and the french symbolist poets», *Revista Hispanica Moderna* XXXVI, 4 (1970-1971): 212-223.

ALBORNOZ, A., «El collage-anuncio en Juan Ramón Jiménez», *Revista de Occidente* 110 (1972): 212-219.

....., «Espacio. Algunos ecos de ayer en hoy», *Camp de l' Arpa*, 87, (1981).

....., «Estudio preliminar», *Juan Ramón Jiménez. Nueva antología poética*. Barcelona, Ediciones Peninsula, 1973, 9-90.

....., «Espacio o Llegada», *Revista de Occidente*, núms. 86-87, Madrid, julio-agosto de 1988.

....., *Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Taurus, 1983.

....., *Juan Ramón Jiménez*, Espacio, Madrid, Editora Nacional, 1982.

ALBORNOZ, Y CAMPOAMOR GONZÁLEZ, A., «Cronología de Juan Ramón Jiménez», Puerto Rico, Recinto Universitario de Mayagüer, 1981.

ALFONSO SEGURA, M^A DEL C., *Los términos poéticos en la obra en verso de Juan Ramón Jiménez*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1996.

ALLEN, RUPERT C., «Juan Ramón and the world tree: A symbolical Analysis of Mysticism in the poetry of Juan Ramón Jiménez», *Revista Hispanica Moderna*, XXV, 4 (1969): 306-322.

ALMUDENA DEL OLMO, I., *La estación total de Juan Ramón Jiménez*, Universitat de les Illes Balears, 1994.

AMIGO, M.L., *Poesía y filosofía en Juan Ramón Jiménez*, Universidad de Deustro, 1987.

AZAM, G., *La obra de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Editora Nacional, 1983.

BAYÓN, D.C., «Platero y yo y Españoles de tres mundos», *La Torre*, Universidad de Puerto Rico, año V, núms 19 y 20, julio-diciembre de 1957.

BERMÚDEZ CAÑETE, F., «Dimensiones del paisaje en la prosa de Juan Ramón Jiménez», *Criatura afortunada. Estudios sobre la obra de Juan Ramón Jiménez*, Univ. de Granada, 1981.

....., «Notas sobre la prosa poética en Juan Ramón Jiménez», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms 367-368, Madrid, octubre-diciembre de 1981.

BLASCO PASCUAL, F.J., *Poética de Juan Ramón Desarrollo, contexto y sistema*, Universidad de Salamanca, 1981.

BLEIBERG, G., «Bibliografía de temas españoles· J.R.J.: Animal de fondo», *Clavileño*, I, núm. 5, 1950, p. 70.

- BO, C., *La poesía con Juan Ramón*. Madrid, Ed. Hispanica, 1943.
- BOHERO, M., «Valoración religiosa de la prosa de Juan Ramón Jiménez», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms 376-378, Madrid, octubre-diciembre de 1981.
- BORGES, J.L., «Juan Ramón Jiménez», *La Torre*, núms 19-20, (1957):
- BOSUOÑO, C., «El impresionismo poético de Juan Ramón Jiménez», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms 280-282, (1973): 508-540.
-, «El lírico absoluto: J.R.J.», *Clavileño*, II, núm. 10, 1951, p. 33.
- BULA PIRIZ, R., *Dos mundos para Juan Ramón*. Montevideo, Monteverde y Cía, S.A., 1981.
- CAMPOAMOR GONZÁLEZ, A., *Vida y poesía*. Juan Ramón Jiménez, Madrid, Sedmory, 1976.
- CAMPOS, J.L., «Cuando Juan Ramón empezaba. La crítica burlesca contra el modernismo», *Insula*, XII, núms 128-129, (1957), 9 y 21.
- CARDWELL, R., *Juan Ramón Jiménez. The modernist apprenticeship*, Berlin, Colloquium, Verlag, 1977.
-, «Juan Ramón Jiménez, ¿Noventaiochista?», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms 376-378, Madrid, octubre-diciembre de 1981.
-, «Juan Ramón Jiménez, José Ortega y Gasset y el problema de España», *Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Centenario de Juan Ramón Jiménez*, Huelva, Instituto de Estudios Onubenses, 1983.
-, «Juan Ramón, Ortega y los intelectuales», *Hispanic Review*, vol. 53 (3), Summer, 1985.
-, «La genealogía del modernismo juanramoniano», *Juan Ramón Jiménez. Poesía total y obra en marcha*, ed. de Cristobal Cuevas Garcia, Barcelona, Anthropos, 1991.
-, «Juan Ramón Jiménez, an introduction», *Renaissance and Modern Studies*, XXV (1981): 1-23.
- CARRETER, F.L., «Juan Ramón, Antonio Machado y Garcia Lorca». *Insula*, XII, 128-129, 1, 5, 21.
- CASTILLO PUCHE, J.L., «El borriquillo platero, personaje universal», *Cuadernos Hispanoamericanos*, XXIX, (1956): 389-390.
- CERNUDA, L., «Los dos Juan Ramón Jiménez», en *Poesía y Literatura*, Barcelona, Seix-Barral, 1966, pp. 105 y 99.
-, «Jiménez y Yeats», en *Poesía y Literatura*, Barcelona Seix-Barral, 1966, 251 y 99.
- CESARE, G.B., *Specchio dell' ombra. (Un itinerario per la lettura di Juan Ramón Jiménez)*, Roma, Bulconi, 1978.
- COKE-ENGUÍDAVOS, M., «Juan Ramón Jiménez explora el espacio», *La Torre*, 29, núms 111-112 y 113-114 (enero-diciembre, 1981).
-, *Word and Work in the Poetry of Juan Ramón Jiménez*, London, Tamesis, Books, Ltd., 1982.
- CRESPO, A., *Juan Ramón Jiménez y la pintura*, Barcelona, 198}74.
- CHAMPOURCÍN, E., DE., *La Ardilla y la Rosa (Juan Ramón en mi memoria)*, Moguer, Ed.c. de la Fundación J.R. Jiménez, 1996.

- DARIO, R., «La tristeza andaluza, un poeta», *Helios*, 13, (1904): 439-446.
- DÍAZ-PLAJA, G., *Juan Ramón Jiménez en su poesía*, Madrid, Aguilar, 1958.
- ESCOLAR, H., «La edición en la época de Juan Ramón Jiménez», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 408, Madrid, (junio de 1984): 75-96.
- FERNÁNDEZ ALFONSO, S., «Perspectivas críticas: Horizontes infinitos. La rosa viajera de Juan Ramón: símbolos y proceso textual», *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. V, 11, núm. 3, 1986.
- FIGUEIRA, G., *Juan Ramón Jiménez. Poeta de lo inefable*, Montevideo, Talleres Gráficos, «Gaceta Comercial», 1944.
- FOGELQUIST, D., *Juan Ramón Jiménez*, Boston, Twayne Publisher, 1976
- FONT, M.T., «Espacio». Autobiografía lírica de Juan Ramón Jiménez, Madrid, Insula, 1972.
- GARFIAS, F., *Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Taurus, 1958.
-, *Juan Ramón en su Reino*, Ed.c. al cuidado de Luis Maniel de la Prada, Moguer, Edic. de la fundación Juan Ramón Jiménez, 1995.
- GICOVATE, B., *La poesía de Juan Ramón Jiménez*, Barcelona, Ariel, 1973.
- GOMEZ REDONDO, F., *Juan Ramón Jiménez. Teoría de una poética*, Alcalá de Henares, 1996.
- GÓNZALEZ, A., *Juan Ramón Jiménez*, Estudio, Madrid, Júcar, 1961.
- GUERRERO RUIZ, J., *Juan Ramón de viva voz*, Madrid, Insula, 1961.
-, *El último Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Ed. Alfagnara, S.A., 1968.
-, «Introducción a "Espacio"», *Peña Labra*, núms 40-41, (1981): 3.
- GULLÓN, R., «El dios poético de Juan Ramón Jiménez», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 14 (1950): 343-350.
-, «Plenitudes de Juan Ramón», *Hispania*, XL, 3 (1957): 270-286.
-, «Símbolos en la poesía de Juan Ramón», *La Torre*, C, 19-20 (1957):
-, «Conversaciones con Juan Ramón», Madrid, Taurus, 1958.
-, *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez*, Buenos Aires, Losada, 1960.
-, «Juan Ramón y el Modernismo», *Cuadernos*, 56, (1962).
-, «Juan Ramón desde el principio hasta el fin», *Sin nombre*, XII, 3 (1982).
- IGLESIAS, FEIJOO, L., «Función del marco en la poesía del primer Juan Ramón», *Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Centenario de Juan Ramón Jiménez*, tomo I, Huelva, Instituto de Estudios Onubenses, 1983.
- JULIÁ, M., *El universo de Juan Ramón Jiménez. (Un estudio del poema Espacio)*, Madrid, Ed. de la Torre, 1989.
- LIDA, R., «Sobre el estilo de Juan Ramón», *Nosotros*, 2, núm. 10 (1937): 15-29.
- LÓPEZ ESTRADA, F., «En tercer camino», *Clavileño*, núm. 23, (1953): 47-54.
- LÓPEZ MARTINEZ, M.^aI., *La poesía popular en la obra de Juan Ramón Jiménez*, Sevilla, 1992.
- MACRÍ, O., «El segundo tiempo de la poesía de Juan Ramón Jiménez», *La Torre*, núm. 19-20, (1957): 283-300.

- MALLO, J., «El premio Nobel para Juan Ramón, poeta español en el exilio», *Hispania*, XL, 34-36.
- MARÍAS, J., «Platero y yo o la soledad comunicada», *La Torre*, Universidad de Puerto Rico, año V, núms. 19 y 29, julio-diciembre de 1957.
- MARTÍNEZ TORRÓN, D., «Variantes poemáticas de *Piedra y cielo* de la *Segunda antología a Leyenda*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms 376-378, Madrid, octubre-diciembre de 1981.
- MONTERO, J., «Un aspecto de Juan Ramón Jiménez crítico: el tema de las dos poesías en sus conferencias», *Archivo Hispalence*, núm. 199, Sevilla, 1982.
- NAHARRO-CALDERÓN, J.M., *Entre el exilio y el interior: el "entresiglo" y Juan Ramón Jiménez*, Barcelona, Anthropos, 1994.
- NEDDERMANN, E., *Die symbolistischen Stillelemente in Werke von Juan Ramón Jiménez*, Hamburg, 1935.
-, «J.R.J. Sus vivencias y sus tendencias simbolistas», *Nosotros*, I, núm. 1, (1936): 16-25.
- NJAT, M. Y REYZABAL, V., «Colaboradores y oponentes de "Yo" poético en "Platero y yo"», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms 376-378, Madrid, 1981.
- OLSON, P.R., *Circle of Paradox: Time and essence in the poetry of Juan Ramón Jiménez*, Baltimore, The John Hopkins Press, 1967.
- PABLOS, B., DE, *El tiempo en la poesía de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Gredos, col. "Campo Abierto", 1965.
- PALAU DE NEMES, G., *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Gredos, 1957.
-, «Perspectivas críticas: Horizontes infinitos. Juan Ramón Jiménez y la poesía desunda», *Anales de la Literatura española contemporánea*, v. 6, 1981.
- PARAÍSO DEL LEAL, I., *Juan Ramón Jiménez. Vivencia y palabra*, Madrid, Alhambra, 1976.
-, *Cómo leer a Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Júcar, 1990.
- PAREDES NÚÑEZ, J., «Notas sobre las primeras prosas de Juan Ramón Jiménez», *Criatura afortunada. Estudios sobre la obra de Juan Ramón Jiménez*. Universidad de Granada, 1981.
-, *Juan Ramón Jiménez y Picasso*, Universidad de Granada, 1987.
- PATTISON, W., «Juan Ramón Jiménez, mystic of nature», *Hispania*, XXXIII, New York, 1950.
- PAU, A., *Juan Ramón Jiménez. El poeta en el Jardín*. Madrid, Ed. Trotta, 2000.
- PEDEMONTE, H.E., «Juan Ramón Jiménez y los árboles», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms 376-378, Madrid, octubre-diciembre de 1981.
- PÉREZ PRIEGO, M.A., «El género literario de *Diario de un poeta recién casado*», *Juan Ramón en su centenario*, Cáceres, 1981.
- PÉREZ ROMERO, C., *Juan Ramón Jiménez y la poesía anglosajona*, Cáceres, Univ. de Extremadura, 1981.
-, *Juan Ramón Jiménez. Traductor de Shakespeare*, edición al cuidado de Luis Manuel de la Prada, Huelva, Edic. de la Fundación Juan Ramón Jiménez, 1999.
- PETERSEN, W., «Los elementos estilísticos simbolistas en la obra de J.R.J.», *El Sol*, 1935, p. 2.

- PHILLIPS, A.W., «Sobre el poeta y la Naturaleza en las primeras obras de Juan Ramón Jiménez», *Peña Labra*, núm. 20, Santander, 1976.
- PRAT, I., *El muchacho despatriado*, Madrid, Taurus, 1987.
- PREDMORE, M., *La obra en prosa de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Gredos, 1966.
-, *La poesía hermética de Juan Ramón Jiménez, El Diario como centro de su mundo poético*, Madrid, Gredos, 1973.
- PUJANTE, D., *De lo literario a lo poético en Juan Ramón Jiménez*, Universidad de Murcia, 1988.
- REBOLLO TORÍO, M., «La imagen en los retratos juanramonianos», *Juan Ramón Jiménez en su centenario*, Cáceres, 1981.
- REYES, A., «El Diario de un poeta recién casado como libro de viaje», *Juan Ramón Jiménez. Poesía total y obra en marcha*. Ed. de Cristóbal Cuevas García, Barcelona, Anthropos, 1991.
- SALGADO, M.A., *El arte polifacético de las "caricaturas líricas" juanramonianas*, Madrid, Insula, 1968.
- SALINAS, P., «Sucesión de Juan Ramón Jiménez», *Ensayos completos I*, Madrid, Taurus, 1983.
- SÁNCHEZ BARBUDO, A., *La segunda época de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Gredos, 1962.
-, *La obra poética de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Fundación Juan March, 1981.
- SÁNCHEZ ROMERADO, A., «Ideología (1897-1954), Volumen IV de Metamorfosis», *Poesía total y obra en marcha*, ed. de Cristóbal Cuevas García, Barcelona, Anthropos, 1991.
- SÁNCHEZ TRIGUEROS, A., *El modernismo en la poesía andaluza*, Granada: Universidad de Granada, 1974.
- SANTOS ESCUDERO, C., *Simbolos y Dios en el último Juan Ramón Jiménez (El influjo oriental en Dios deseado y deseante)*, Madrid, Gredos, 1975.
- SAZ-OROZCO, C., del Desarrollo del concepto de Dios en el pensamiento religioso de J.R.J., Madrid, Razón y Fe, 1966.
- SEÑABRE SEMPERE, R., *A. Machado y J.R. Jiménez: poetas del siglo XX*, Madrid, Anaya, 1991.
- SHOENBERG, J.L., *Juan Ramón Jiménez ou le chant d' Orphée*, Neuchâtee, La Baconniète, 1961.
- STEVENS, H.S., «Emily Dickinson y Juan Ramón Jiménez», *PSA*, CXIII, (1965), 135-146.
- TORRE, G., DE, «Cuatro etapas de Juan Ramón Jiménez», *La Torre*, 5, núms 19-20, (1957): 51-62.
- TORROELLA, R.S., «La muerte, norma vocativa en la poesía de J.R.J.», *La Torre*, núms 19-20, (1957): 323-340.
- TUDISCO, A., «El agua en la poesía de Juan Ramón Jiménez», *Revista Hispanica Moderna*, V, 1939.
- ULIBARRI, S., *El mundo poético de Juan Ramón Jiménez. Estudio estilístico de la lengua poética y de los simbolos*, Madrid, Ed. higar, 1962.

URRUTIA, J., «La prehistoria poética de Juan Ramón Jiménez: confusiones y diferencias», *Juan Ramón Jiménez. Poesía total y obra en marcha*, ed. de Cristóbal Cuevas García, Barcelona, Anthropos, 1991.

....., «Sobre la práctica prosística de Juan Ramón Jiménez y sobre el género de *Platero y yo*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms 376-378, Madrid, octubre-diciembre, 1981.

VALENTE, J.A., «Juan Ramón Jiménez en la tradición poética de medio siglo», *Indice*, Madrid, (1950): 343-349.

VANDERCAMMEN, E., «Realidad y abstracción en la obra de J.R.J.», *La Torre*, núms 19-20, (1957): 63-88.

VERHESEN, F., «Tiempo y espacio en la obra de J.R.J.», *La Torre*, núms 19-20, (1957): 89-118.

VILLAR, A., DEL, *Critica paralela de J.R.J.*, Madrid, Ed. Narcea, 1975.

....., «La poesía en sucesión de Juan Ramón Jiménez», *Arbor: Ciencia, Pensamiento y Cultura*, tomo CIX, núm. 425, Madrid, mayo de 1981.

....., *Critica de la razón estética. El ejemplo de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Los libros de Fausto, 1988.

....., «Juan Ramón Jiménez, ideólogo de minorías», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 509, Madrid, enero de 1957.

....., *Tres normas de eternidad: Juan Ramón Jiménez, José Gorostiza y Octavio Paz*, Madrid, Los libros de Fausto, 1991.

VIVANCO, L.F., «La plenitud de lo real en la poesía de Juan Ramón», *Ínsula*, núm. 122, Madrid, enero de 1957.

....., «La palabra en soledad de Juan Ramón Jiménez», *Introducción a la poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1971.

....., VV. AA.: *Criatura afortunada. Estudios sobre la obra de Juan Ramón Jiménez*, Ed. Nicolás Marín, Universidad de Granada, 1981.

....., VV. AA.: *Juan Ramón Jiménez en su Centenario*, Cáceres, 1981.

....., VV. AA.: *Juan Ramón Jiménez*, ed. de Anrora de Albornoz, Madrid, Taurus, col. «El escritor y la crítica», 1981.

....., VV. AA.: *Juan Ramón Jiménez. Poesía total y obra en marcha*, ed. de Cristóbal Cuevas García, Barcelona, Anthropos, 1991.

....., VV. AA.: *Cuadernos de Zenobia y Juan Ramón*, ed. de Arturo de Villar, Madrid, Los libros de Fausto, 1987-1992.

....., VV. AA.: *UNIDAD (cuaderno de textos) DE ZENOBIA Y JUAN RAMÓN* (y estudios Juanramonianos). Ed. de Luis Manuel de la Prada, Moguer, Edic. de la Fundación Juan Ramón Jiménez, 1996.

WEIDLÉ, W., «La poesía "pura" y el espíritu mediterráneo», *La Torre*, núms 19-20.

WILCOX, J., «Arbol arraigado y pleamar: Respuesta a la transformación de la decadencia y la estética en Juan Ramón y en Nietzsche», *La Torre*, vol. 29, núms 111-112, 113-114, junio-diciembre de 1981.

....., *Yeats and Juan Ramón Jiménez*, Michigan, University Microfilm International, 1977.

....., *Self and Image in Juan Ramón Jiménez. Modern and Post-modern Readings*, University of Illinois Press, 1987.

YOUNG, H.T., «Genesis y forma de Espacio», *Revista Hispanica Moderna*, XXXIV (1968).

....., *The Victorious Expression*, University of Wisconsin Press, 1966.

....., *The Line in the margin Juan Ramón Jiménez and his Readings in Blake, Shelley and Yeats*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1980.

....., «Lo que dicen los árboles: la amistad literaria entre Robert Frost y Juan Ramón Jiménez», *La Torre*, Universidad de Puerto Rico, año XXIX, enero-diciembre de 1981.

ZARDOYA, C., «Antropología poética en Juan Ramón Jiménez», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms 376-378, Madrid, octubre-diciembre de 1981.

....., *Juan Ramón Jiménez*, New York, London, Columbia University Press, 1967.

....., «El dios deseado y deseante de Juan Ramón Jiménez». *Poesía española contemporánea*, Madrid, Gredos, 1974, pp. 7-31.

YORGOS SEFERIS

1.- EDICIONES

1.1.- POESÍA

SEFERIS, Y.P.: *Ποιήματα* 1, Athenas, 1940. (Contiene Στροφή, Μυθιστόρημα, Γυμνοπαίδια).

.....: *Ποιήματα*, 1924-1946, Atenas, Icaros, 1950. ed. Y.P.Savidis.

.....: *Ποιήματα*, Atenas, Icaros, 1962³-1981¹³, ídem.

.....: *Τετράδιο Γυμνασμάτων Β*, Atenas, Icaros, 1976. Ed. Y.P. Savidis.

.....: *Ποιήματα με Ζωγραφιές σε μικρά παιδιά*, Atenas, Icaros, 1975.

1.2.- PROSA

.....: *Τρεις μέρες στα μοναστήρια της Καππαδοκίας*, Atenas, Collection de l' Institut Français, 1953, 1971^f.

.....: *Δοκιμές*, El Cairo, 1944, Atenas, Fexis, 1962², Atenas, Icaros, 1974³, 1981⁴, 2 vols.

.....: *Δελφοί*, Atenas, *Ο Ταξιδρόμος*, 10 (Nov.) 1962, 18-19, *ibid.* 17 (Nov.) 1962, pp. 24-25.

.....: *Μέρες του, 1925-1931 (Α)*, Atenas, Icaros, 1975.

.....: *Μέρες του, 1931-1934 (Β)*, Atenas, Icaros, 1975.

.....: *Μέρες του, 1934-1940 (Γ)*, Atenas, Icaros, 1977.

.....: *Μέρες του, 1941-1944 (Δ)*, Atenas, Icaros, 1977.

.....: *Μέρες του, 1945-1951 (Ε)*, Atenas, Icaros, 1973, 1977^f.

.....: *Μέρες του, 1951-1965 (ς)*, Atenas, Icaros, 1986.

.....: *Πολιτικό Ημερολόγιο (Α)*, Atenas, Icaros, 1979, 1981r.

-: *Πολιτικό Ημερολόγιο (B)*, Atenas, Ikaros, 1985.
-: *Αντιγραφές*, Atenas, Ikaros, 1965 (recopilación de traducciones hechas por Seferis).
-: *Έξι νύχτες στην Ακρόπολη*, Atenas, Ermvs, 1978.
-: *Χειρόγραφο Οκτ. '68*, Atenas, Diaton, 1986.
-: *Η ποίηση στον κινηματογράφο*, Atenas, Diaton, 1986. Ed. D. Dascalópulos.

1.3.- TRADUCCIONES (DE SEFERIS)

- T.S. Eliot*, Atenas, 1936, en los talleres de Seryadis, 104 pp., comentarios y notas del traductor.
- Tierra baldia y otros poemas*, introducción, comentarios y traducción de Y. Seferis, Ed. Ikaros, Atenas, 1949, 131 pp.
- La soledad*, de Sidney Keyes, Imprenta de Myrtidis, Atenas, 1954, 20 pp., 100 ejemplares numerados.
- Antigrafés*, al cuidado de Yorgos Savidis, Ed. Ikaros, 2ª edic. de 1984, Atenas, 200 pp. Contiene traducciones de W.B. Yeats, André Gide, Paul Valéry, D.H. Lawrence, Ezra Pound, Pierre Jean Jouve, Marianne Moore, Archibal McLeisch, Paul Eluard, Henri Michaux, Cecil Day Lewis, W.H. Auden, Lawrence Durrell, Blaise Pascal, Edward Lear, Charles Cros, P.J. Toulet, Paul Claudel, Léon-P. Fargue, Tristan Derème y Eugene J. McCarty.
- Cantar de los Cantares*, Ed. Ikaros, Atenas, 1966.
- El Apocalipsis de San Juan*, Ed. Ikaros, Atenas, 1966.

1.4.- TRADUCCIONES DE SUS OBRAS

- SEFERIS, Y., *Choix de poèmes* (grec-français), trad. de R. Levesque, Atenas, Institut Français, 1947.
-: *Poems*, trad. de Rex Warner, Londres, The Bodley Head, 1960.
-: *Poesie* (Griechisch-Deutsch), trad. Cristian Enzansberger, Frankfurt del Meno, Suhrkamp, 1962.
-: *Poesie* (greco-italiano), trad. de Filippo Maria Pontani, Verona, Mondadori, 1963.
-: *Poèmes* (1933-1955), trad. de Jaques Lacarrière et Egérie Mavraki, París, Mercure de France, 1963.
-: *Dikter*, trad. sueca de B. Knös y J. Edfelt, Estocolmo, 1963.
-: *Collected Poems* (1924-1955) (greek-english), trad. de Edmund Keeley y Philip Sherrard, Princeton, University Press, 1967, 1969² ampliada, Londres, Jonathan Cape, 1969³, 1973^r.
-: *El Zorzal y otros poemas*, trad. de Lysandro Z.D. Galtier, Buenos Aires, Losada, 1966.
-: *Poemas*, selección de 33 poemas, ed. bilingüe, con trad. de J. Alsina, M. Fernández-Galiano, J.R. Irigoyen, E. Lledó, G. Miralles, G. Núñez, E. Pacciotti

- y A. Tovar, Madrid, *Suplemento de Estudios Clásicos*, núm. 53, 2ª serie de textos, 1968.
-: *Tres poemas escondidos*, trad. de J. García Terrés, México, Era, 1968.
-: *Mithistorima*, trad. catalana e introducción de Carles Miralles, Barcelona, Quaderns Crema, 1980.
-: *Mithistorima*, sin texto griego y con *Tres Poemas Escondidos*, trad. de J.R. Irigoyen y J. García Terrés, Barcelona, Orbis, 1983. contiene también todos los poemas del *Suplemento de Estudios Clásicos*.
-: *Poemas*, selección de siete poemas, trad. L. de Cañigral, Ciudad Real, Museo, 1983.
-: *Caligramas*, ed. facsímil y trad. de Pedro Bádenas de la Peña, en «Seferis en el exilio, los *Caligramas* de El Cairo», *Cuadernos de la Lechuza*, 2 (mayo), 1986.
-: *Poesía completa*, trad., introd. y notas de P. Bádenas de la Peña, Madrid, Alianza, 1986.
-: *K.P. Kavafis – T.S. Eliot*, trad. de Selma Ancira, México, FCE, 1988.
-: *Poesiealbum 245*, trad. alemana de 20 poemas por A. Kurtulas y S. Mensvhing, Berlín, Neues Leben, 1988.
-: *Sechzehn Haikus (Griechisch-Deutsch)*, trad. De Günter Dietz, Frankfurt del Meno, Horst Heiderhoff, 1968.
-: *Tres poesie segrete*, trad. F.M. Pontani, Milán, Mondadori, 1968.
-: *Three Secret Poems*, trad. de Walter Kaiser, Cambridge, Massachusetts, Harvard U. Press., 1969.
-: *Trois poèmes secrets (grec-français)*, trad. de Yves Bonnefoy y Lorand Gaspar, París, Mercure de France, 1970.
-: *Delfi*, trad. de Isidora Rosenthal-Kamarinea, Munich, Knorr und Hirth, 1963.
-: *Traduzioni da Seferis* («Le gatte di San Nicola», «Sugli Aspalati...», «Il pomeriggio d' un fatuo»), trad. de F.M. Pontani, en *Memoria di Seferis*, pp. 11-14.
-: *Traduzioni inedite da Seferis*, recopilación de 22 poemas, trad. de F.M. Pontani, en *Omaggio a Seferis*, pp. 1-23.
-: *Journal (1945-1951)*, trad. de Lorand Gaspar, París, Mercure de France, 1973.
-: *A Poet's Journal. Days of 1941-1951*, trad. de A. Anagnostópulos, Cambridge, Massachusetts, 1974.
-: *Versuche*, trad. de P. Lampsides, Basilea, 1973.

1.5.- HOMENAJES

Ya ton Seferi. Timitikó afiérama sta triante jrónika tis Strofís. Colaboran: N. Anagnostaki, D.I., Antonía, Y.A. Apostolídís, A. Aryiríu, M. Avyeris, N. Vretacos, Y. Dallas, K.Z. Dimarás, A. Diamantópulos, Y. Zémelis, L. B. Karapanayiótis, N. Kásdaglis, Y.K. Kachimbalis, Z. Lorenzátos, E.A. Luizos, T.K. Paptsonis, Y. Pavlópulos, N.Y. Pentzíkis, L. Polítis, Y. P. Savidis, T. Sinópulos, S. Tsírkas, Z.A. Frangópulos, Atenas, Ed. Ermís, 1961, 1989, (Ed. Nefelí).

Omaggio a Seferis. Colaboran: F.M. Pontani, E. Benedetti, L. Marcheselli, A. Gentilini, A. Corral, L. Arroni, Universidad di Padova. Studi Bizantini e Neogreci, diretti da Falippo Maria Pantani, Ed. Liviana, Padova, 1970.

Afieroma ston Y. Seferi de la revista Nea Estía. Atenas, octubre 1972.

Memoria de Seferis. Universitá di Padova. Studi Critici (Enzo Crea, L. Marceselli-Loukas, Massimo Peri, G. Peron, F.M. Pantani, C. Stevanoni). A cura della Catedra di Neogreco. Firenze, 1976.

Perigrafí tu Yorgu Seferi. Dekapente jronia apó ton thánato tu (konstantinos Tsatsos, D. Korsos, Tasos Korfis, Chr. Malevítsis, K.P. Mijailídis, Pedro Badenas de la Pena, K. Plisís, P. Fotéas, P. Jronás, N. Nakrís, Z. Papazanasópulos, V. Azanasópulos, Y.K. Karavasílis, Stélios Karagiannis, Y. Karteris, M. Markákis, N. Orfanidis, Y. Tzurdós, K.E. Tsirópulos). Tetrádia "Eutínis", núm. 25. Atenas, 1986.

1.6.- BIBLIOGRAFÍAS SOBRE YORGOS SEFERIS

CACHÍMBALIS, Y.C.: "Bibliografía tu Yorgu Seferi" en *Ya ton Seferi*, pp. 410-467.

DASKALÓPULOS, D.: *Ergografía Seferi (1931-1979)*: Atenas, Ellinico Logotejnikó Arjío, 1979.

.....: "Bibliografía Seferi (1979-1986)", *Diavazo*, 142 (1986): 138-147.

.....: "Bibliografía Y. Seferi (1986-1991)", en *Aktí Levkosías*, 9 (1991): 135-157.

.....: "Epilogi bibliografias ya ton Seferi" en *Isagogí stin písi tu Seferi: epilogi kritikón Kiménon*, Pan. Ekdósis Krítis, 1999, pp. 463-499.

KAPSOMENOS, E.Y.: "Eklogí bibliografías Yorgu Seferi" en *Filologiká Ioannínon*, 7 (1983): 67-72.

KOHLER, D.: *Bibliographie, op. cit.*, pp. 824-838.

1.7.- OBRAS Y ARTÍCULOS DE PERIÓDICOS Y REVISTAS SOBRE YORGOS SEFERIS

AGELU, A.: I Fórtisi tis léxis stin písi tu Seferi (Dokimí metódu) en *Ironikó*, 1972, pp.16-20.

ALEXANDRÓPULOS, M.: *Mia synántisi. Seferis- Makriyannis*, Atenas, Ed. "Polýtipo", 1993.

ALSINA, J. y MIRALLES, C.: *La literatura griega medieval y moderna*, Barcelona, Credsa, 1966.

ANAGNOSTAKI, N.: "O Seferis tis mnimis sto "Imerologio Katastrómatis, d'", en *Ya ton Seferi*, pp. 231-242.

.....: Una charla sobre Seferis, sin título, en *Vradiá Seferi*, pp. 19-23.

ANCHESCHI, L.: "Sereni legge Seferis", *Revista di estética*, núm. 17 (1972): 23-24.

ANDONÍU, J.: *O kosmos is Gorgonas. Temata ke martes tis lai'kis parádosis sto ergo tu Seferi (Hermineutikí proséngisi)*. Atenas, Elliniko Logotejnikó ke Istorikó, Arijío, 1981.

ANTZAKA, S.: *I alli zoí stin písi tu Seferi*, Atenas, Ed. Antinea, 1974.

APOSTOLIDIS, R.: "Isagogi sto próvlima Seferi-Eliot", *Ta Nea Elliniká*, 12 (1966): 922-923.

ARYIRÍU, A.: *Dekaepotá Kímena ya ton Seferi*, Atenas, Castaniotis, 1986.

.....: "I apófasi tis lismoniás. Ena "kryfó" píima tu Seferi apo to Imerológio Katastrómatos, A'", Grammata ke Téjnes, núm. 56 (1988): 3-11.

.....: "Protasis ya tin kíjli" en Ya ton Seferi 1961, pp. 250-291.

ATHANASOPULOS, V.: "I mistikí énosi ton neron ke i epistolí tu rodu. (I eksi nyjtes stin Acrópoli ke ta "Tria kryfá Piímat", en Perigrafí tu Yorgu Seferi. Dekapente jrania aop ton thánato tu. Teatradia "Evuthínis", núm. 25, (1986): 119-142.

AVYERIS, M.: "I píisi tu Seferi", en Ya ton Seferi, 1961, pp. 35-50.

BADENAS DE LA PEÑA, P.: "Yorgos Seferis" en Los Premios Nobel, Barcelona, Orbis, 1982, Vol. IV, pp. 236-240.

.....: "Un poema crtense de Yorgos Seferis, Estudios Clásicos, núm. 88 (1984): 59-68.

.....: "O ellinismos tu Seferi, Klidí ya ti gnorimía tu me tin Ispania" en Perigrafí tu Seferi, pp. 63-69.

BAKKER, W.: "Yorgos Seferis en de mythos", De Tweede ronde 1 (1985): 78-89.

.....: "Consideraciones sobre el cielo chipriota en la poesía de Yorgos Seferis", Erythepia, 10.2 (noviembre, 1989): 355-370.

BEATON, R.: "From Mythos to Logos: the Poetics of George Seferis", Journal of Modern Greek Studies, 5 (1987): 135-152.

..... George Seferis, Bristol, Bristol Classical Press (1991).

..... An Introduction to Modern Greed Literature. Oxford, Clarendon Press, 1994.

BENEDETTI, E.: "Poesía e pensaiero della Grecia Clássica nell'opera di Giorgio Seferis" en Omaggio, pp. 25-144.

BUKALAS, P.: "I góssa tu Y. Seferi. O stójos tu piití ya éna yfos dijós "musices ke malámata" ke oi epitefksis tu". en I Kathimeriní, 9-10-1991.

CAPRI-KARKA, C.: "Love and Symbolic Journey in Seferis Mythistorima", Journal of the Hellenic Diaspora, núm. 8 (1981): 145-154.

.....: War in the Poetry of George Seferis. A poem - by- poem analysis. New York, Pella Publishing Company Inc., 1985.

.....: Love and the Symbolic Journey in the Poetry of Cavafi, Eliot and Seferis. An Interpretation with detailed poem- by- poem analysis. New York, Pella Publishing Company, 1982.

CUENCA, L.A. DE : " La Helena de Eurípides y un poema de Seferis", Estudios Clásicos, 78 (1976): 371-378.

DALLAS, Y.: "Una charla sobre Seferis sin título" en Vradiá Seferi, pp. 24-35.

.....: "Mía észirsi pera apó ton Kavafi" en Ya ton Seferi, 1961, pp. 292-303.

.....: "To istorkó synészima tu Seferi" en la revista Dokmasia, 1 (1973): 50-60.

.....: "Dyo katavólés tu kavafi sti neóteri píisi. Y. Seferi: Pramateutís apó ti Sidóna-M. Anagnostaki: Nei tis Sidónas, 1970", Jartis, 5/6 (abril, 1983): 701-710.

DANÍL, Y.: Ta Tría Kryfá Piímata tu Yorgu Seferi, Atenas, Ed. Epikorótiza, 1988.

.....: "I kijli tu Seferi ke o Ezra Pound", Neoellikós Lógos, (1973): 63-71.

.....: "George Seferis 'Thrush and the Poetry of Ezra Pound", Comparative Literature Studies, núm. 11 (1971): 326-336.

.....: "Prosanatolismí stin kijli tu Seferi", Parnassós, núm. 17 (1975): 539-555.

.....: "Seferis and England: A Greek Poet in an English Landscape", Journal of Modern Greed Studies, Vol. 5, nº 1 (Mayo, 1987): 85-109.

.....: "The Moon, the Heron and the Thrush. George Seferis, Douglas Lapan and Greek Myth", Classical and Modern Literature, Vol. 9 (4), (1989): 315-325.

-: "The view of Greek antiquity in Seferis essays and diaries", *Folia Neohellenica*, 8 (1987-1989): 81-97.
-: "George Seferis "Thrush": a modern descent", *Canadian Review of Comparative Literature*, 4(1977): 89-102.
-: "Prosanatolismí stin kijli tu Seferi", *Parnassós*, 17 (1975) : 539-555.
-: "Ángeli, orámata ko apokryfismós stoy Seferi", *To Dentro*, (sept.- oct., 1990): 67-70.
- DASKALOPULOS, D.: "O Kavafis ke o Seferis tu Y.P. Savvidí. Bibliografikó Sjediasma", *Palimpsiston Irakliú Krítis*, 4 (1987): 123-179.
-: "La literatura griega contemporánea y el mar", *Erytheia*, 10.2 (Noviembre 1989): 371-381.
-: "Seferis, énas Clasikós tu eóna mas" en el periódico "Elevterotipía", 25-9-1991.
-: *Isagogí stin píisi tu Seferi- Epilogí kritikón kiménon*, Iráklío, Ekd. Panepistimíu Krítis, 1996, 1999.
- DAVIS, M.L.: "Seferis Thrush", *Neo-Hellenica*, 2 (1975): 280-298.
- DEMETRIUS, K.J.: "Ellos pensaron que Teócrito había muerto", *Folia Humanística*, Barcelona (abril, 1975): 305-307.
- DIAMANTIS, A.: *Allilografía*, Atenas, Ed. Stigní, 1985.
- DIMAKIS, M.: *I píisi tu Seferi*, Atenas, To Elimikó Vivlio, 1974.
-: "Mia antiprosopévtiki foní ton jronon mas" *Nea Estía*, (octubre, 1972): 1420-1449.
- DIMIRULIS, D.: *O Piitís os Etnos. Estitiki ke Ideología ston Y. Seferi*, Atenas, Plezron, 1997.
-: "O Foverós Paflasmós". *Kritikó afigima ya ta "Tria kryfá píimata" tu Y. Seferi*, Atenas, Pelzron, 1999.
-: "The "humble Art" and the Exquisite Rhetoric: tropes in the Manner of George Seferis" en *The Text and its Margins. Post Structuralist Approaches to Twentieth-Century Greek Literatura*. Edited by Margaret Alexin and Vassilis Lambropoulos. New York, Pella Publishing Company Inc., 1985, pp. 59-84.
- DIMITRAKÓPULOS, F.A.: *O neosellismós stilogotejnia. 1909-20os as. Mi teoria logotejnas ke antiprosopévtiká kíména*. Atenas, Ed. Epikerótita, 1985.
-: *Ya ton Seferi ke ya tin Kýpro*. Atenas, Ed. Peikerátita, 1992.
- DIMU, N.: *Prosegísis. Elytis, Eliot, Skythinos, Seferis, Sults*. Atenas, Diajronikí, 1979.
- DIMARAS, K. JH.: *Istoria tis Neoellinikis Logotejnas- Apo tis protes rizes os tin epojí mas*. Atenas, Ed. Ikaros, 1956 (1948).
- DUNIA, CH.: "Miqá xejasmeni sizítisi ya ti glossa páno se mia idea tu Y. Seferi", *To Dentro*, núms. 19-20 (1986): 80-83.
- ELIOT, T.S.: "nekdoti epistolí ston Y. Seferi", Trad. N. Fokas, *I Lexi*, 43 (1985): 179-181.
- ELYTIS, O.: *Anijtá Jartiá*, Atenas, Ikaros, 1987, (1974).
- EYAGELIDIS, K.E.: "Y. Seferis-T.S. Eliot", *Diavázo*, 133 (1985): 60-65.
- FERENDÍNU, A.: *O Esjilos stin píisi tu Seferi*, Atenas, 1976.
- FERNÁNDEZ GALLANO, M.: "Dos caballos mágicos en la poesía de Seferis", *Erytheia*, 8.1 (1987): 173-182.

FIFIS, CH.N.: “The struggle of Cyprus in the Poetry of George Seferis and Yannis Ritsos”, *Antípodes Melvournis*, núms. 23-24 ((1988): 14-29.

FRANGÓPULOS, TH. D.: “I sterna: Orósimo ke Odósimo” en *Ya ton Seferi*, pp. 204-214.
: “Ta ijnografimata tu Seferi sta píimata tu”, *I Lexi*, 83 (1989): 253-256.
: “I piitiki parusia tu T.S. Eliot” *Nea Estia* (diciembre, 1988): 52-57.
: “Kivdilopiós ke jartopektis”, *Anakyclisi*, 30 (1990): 81-83.
: “Ideologiki prosanatolismi tis Yeniás tu Trianta”, *Doma*, 4 (1984): 93-106.

FRIAR, K.: *Modern Greek Poetry*, New York, Ed. Simon and Schuster, 1973.
: “I piites ki ego”, *Tomes*, 58 (1980): 5-16.

GEORGANTA, A.: “Monótopos monólogos mprostá s’enan kathrefti. I parallili monologistin píisi tu Seferi o La forgue ke o Eliot”, *O Politis*, núms. 64-65 (1983): 94-98.

GIFFORD, H.: “George Seferis During the War”, *Grand Street*, New York, Vol. 5, núm. 2 (Winter, 1986; 175-186.

GOULA-MITTACON, P.: “Seferis et Moreas: une projection de sensibilité fraternelle sur lo lange et la culture francaises », *Nouvelles du Sur*, 13 (1989/1990) : 83-95.

HADAS, R. : *Form, Cycle, Infinity. Land scape Imagery in the Poetry of Robert Frost and George Seferis*. Lewisburg. Buscknell University Press, 1985.

HART, L.: “Y. Seferis, Mitologikó ke kosmikó sistema” (Trad. Y. Yatromanolákis) en *O Logocnicos Politis*, 10 (1982): 90-95.

HONIG, E.: *The Poet’s Other Voice. Conversations on Literary Translation*. The University of Massachusetts Press. Amherst, 1985, pp. 133-149.

IAKÓB, D.: “sjolastikés simiósisis ya tin arjeognosía tu Seferi”, *Epistimoniki Epetiris tu Panepistimia Thesalonikis*, 12, 1978, pp. 113-121.
: “I Andromeda tu Yorgu Seferi”, *Diarazo*, 142 (1986): 130-137.

IOÁNNU, Y.: “Psigmata dimotikis píisis stin píisi tu Y. Seferi” ston tomo *Prartika Tetartu Symposiu Píisis*. Afieroma sto dimatiko tragudi. Al cuidado de S. L. Skartsis, Atenas, Ed. “Gnosi”, 1985, pp. 407-410.

ISAÍA, N.: “Ya tus dialogos tu Seferi me ton Eliot”, *Dóma*, 9 (1986/87): 111-116.

IVAVOVICH, V.: “Prosepithetes epigrafés (O mizistoriografos Seferis: diakimenikótita ke mythico senario” en *To Dentro*, núms. 25-26, 28-29 y 30 (sept-oct 1986) (Ener-Febr. 1987) y (Marz-abr. 1987), pp. 51-57, 135-141 y 71-76, antistijos.
: “Observaciones sobre la estructura literaria del “Zorzal” de Seferis, *Erytheia*, 10.2 (noviembre, 1989): 341-354.

JACQUIN, R.: “Tris piités- ena tema”, *Nea Estia*, (marzo, 1989): 313-316.

JARALAMPAKIS, CH.: “To idiomatikó sitjio stin píisi tu Yorgu Seferi ke tu Odyssea Elyti” en *Meletes ya tin elliniki glossa*, Aristotelio Pan. Thessalonikis, Thessaloniki, 1985, pp. 417-482.

JARIS, P.: “I pezografia tu Seferi” en *Nea Estia*, (octubre, 1972): 1450-1467.

- JATZISTEFANU, C.E.: “Pos ide o Yorgos Seferis ti mira tis Kypru sta piimatátu”, en *Filologikí kypros 1 (1980)*: 64-67.
- JIDIROGLU, A.: “Prótuypa ton “kalligrafímaton” tu Seferi” *Ekivólos*, 12 (1983; 969-984.
- JOUANNY, R.: “O Seferis ke i arjea Ellada”, Trad. A.A. Stefos en *Epaptá*, 50 (1980): 717-726.
- JRISTOFIDIS, A.: “Seferis-Eliot”, *Pnermatikó Kypros*, 3 (1963): 223-224.
: “I neoellinikí písi metato 1930” en *Ellinogallika. Aferoma ston Rose Millieux ya ta peninta jronia tis ellinikís parusias tu*. E.L.I.A., 1990, pp. 757-765.
- KAKAVA, M.: “Seferis and the Homeland”, *Journal of Modern Hellenism*, 1 (abril, 1984): 55-62.
- KARAGIANNIS, S.: “Sekspirikos Seféris”, *Nees Tomes*, 3 (1985): 43-46.
: “To Psofím tu Sikelianú ke a Pamfílios Ardiéos. Sjolia sto “Epí Aspaloiton” en *Perígrafi tu Yorgu Seferi, Dekapente jronia aps ton thánato tu*. Tetradia “Eurhinis”, n° 25, 1986, pp. 148-155.
: “Mytikí metodos ke daramatopiimenos logos. Dinatótites ekforás sto “nonoma d’ Orestis” (Mizistorima IST)”, *Grafi Lárisas*, núms 13-14 (1991): 93-101.
 : *O Siménon lógos: Vioma ke piitiki práxi ston Seferi*. Ed. Parusia, Atenas, 1997.
- KARANTONIS, A.: *O piitis Yorgos Seferis*, Atenas, Ed. Estias, 1931, 1957, 1976.
: *Giro ston Palamá*. Atenas, Estia, 1932.
: *Ya ton Odyssea Elyti*. Atenas, Ed. D.N: Papadimas, 1980, pp. 143-160.
: “I kijli tu Y. Seferi”, *Angloellinikí Epizeórissi*, 4 (1949-50) : 272-282.
- KEELEY, E.: «T.S. Eliot and the poetry of G. Seferis», *Comparative Literature*, núm. 8. 1956, p. 214.
: “Seferis and the Mythical Method”, en la revista *Comparative Literature Studies*, núm. 6, 1969, pp. 109-125.
: “Seferis ‘Elpenor: a man of not fortune”, en *Kenyon Review*, núm. 28, 1965, pp. 378-390.
: “On traslating Cavafis and Seferis” en la revista *Shenandoah*, núm. 23, año II, 1969, pp. 39-49.
- KEELEY, EDMUND y BIEN, PETER. *Modern Greek Writers*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1972, Artículos sobre ocho autores griegos.
- KIURTSAKIS, Y., *Ellinismós ke dysi sto estoiasmó tu Seferi*, Ed. Kedros, Atenas, 1979.
- KOHLER, D.: *L’ aviron d’ Ulysee. L’ Itinéraire poétique de Georges Seferis*, París, Les Belles Lettres, 1985.
- KOKOLÍS, X.A.: *Pínakas Léxeon ton “Piimatón” tu Yórgou Seferi*. Atenas, Ermvs, 1975.
: *Léxis ápax, stixío ýfus*, Atenas, Exandas, 1975.
: *Seferika, I*. Atenas, Ícaros, 1980.
: *Pitikí práxi ke súympraxi (Seferiká, II)*. Salónica, University Studio Press, 1985.
- KOLAKLIDIS, P. : « I arjea klioronomía sti neoellinikí písi », *Ekivólos*, 11 (1982) : 861-874.

- KRIKOS-DAVIS, K.: «On Seferi's *Helen*», *Byzantine and Modern Greek Studies*, 5, 1979, 57-66.
- LADIA, E. : *Pii'tes ke Arjea Ellada*, Atenas, Las Ediciones de los Amigos, 1983.
- LAGAKOS, T.: *O Seferis ke i kyprós*. Atenas, Ikaros, 1983.
- LEFAS, Y.: “Yorgu Seferi Arnisi”, *Logos ke Praxi*, 41 (1990): 48-56.
- LEONTÍ, A.: “I ellinikí píisi stin epojí tis mijanikís anaparagógis. Mia meléti tis apóthisis tu Modernismú”, *Jartís*, 13 (1984): 100-111.
- LEVESQUE, R.: “La Grive” de Yorgos Seferis, trad. Francesa y prólogo, en el tomo *Permanence de la Gréce*, en *Les Cahiers du Sud*, Marsella, 1984, pp. 339-346.
- LEVI, P.: *O tonos tis fonís tu Seferi*. Trad. S. Tsirkas, Atenas, Ikaros, 1970.
- LIANTINIS, D.: *Oi nifomanís. I pitikí tu Seferi*. Atenas, 1987.
- LORENTZATOS, Z.: “To jameno kentro” en *Ya ton Seferi*, 1961, pp. 86-146. Y separata. Se publicó en el libro de Lorentzatos *Meletes*. Atenas, Ed. Galaxias, 1966, pp. 89-160.
- LYJNARA, L.: To Mesogiakó topío stin píisi tu Yorgu Seferi ke tu Odyssea Elyti. Mia parallili anagnosi. Atenas, Ed. “Estías”, 1986.
- MADIAS, M. : *O problimatismós tu Seferi. Analisi píimáton ke erminía simbólom*, Atenas, Trojalia, 1999.
- MALANOS, T.: *I píisi tu Seferi*. Alejandrva, 1955, 1963².
- MARCHESELLI, L.: «La mitologia delle pietre», en *Omaggio*, pp. 155-178.
- MARONITIS, D.N.: *I píisi Yórgu Seféri*. Atenas, Ermvs, 1984.
- MASTRODIMITRIS, P.D.: “O kostis Palamas stis “Domikés” tu Yorgu Seferi”, *Filologikí Protojronia*, 1983, pp. 101-108 y en Mastrodimitris, P.D., Neellinika. *Meletes ke arthra*, vol. III, Atenas, Gnos, 1988.
-: Anáfora stus arjeus. Stathmídimiurgikís arjeognosías sti neoellinikí píisi ke filosolgikí skepsi. Atenas, Idryma Gulandrí- Hory, 1994.
- MERAKLIS, M.: “Dosis oligite filite”. Mia metodos metanguisis tu arjeu ellinikú lógu”, *Ekfrasi Lamias*, 1 (1989): 7-9.
- MILIORIS, N.E.: *Apoiji tu Mikrasiatikú Olézru stin píisi. Yorgos Seferis*, (Epímetro), Atenas, Ed. Iolkós, pp. 30-33 y 121-143.
- MIRAMBEL, A.: *Georges Seferis*, París, Les Belles, 1964.
-: “Georges Séferis et la langue poétique dans la Gréce Moderne » en *Revue des Etudes Grecques*, 79 (1966) : 660-697.
- NACAS, Z.: *Paralila joria sta dokimia tu Seferi ke tu Elliot*, Atenas, 1978.
- NAVIDIS, A.: « O telefteos stathomois » tu Y. Seferi », *Diálogos Lejenón*, 8 (1980): 28-29.
- NIKOLAU, N.A.: *Mitología Seferi: Apo ton Odyssea ston Tefkro*, Atenas, Ed. I. Zajarópulos, 1992.
- ORFANIDIS, N.: *I politikí diastasi tis píisis tu Seferi*, Atenas, Ed. Astir, 1985.

PANAGOPULOS, A. : « Arjea logotejnia ke synjrani dimiurgia. Mia idiéteri periptosi: Y. Seferis” en *Episimansis. Arjeognostiká dokímia*. Atenas, 1984. pp. 48-57.

PAPANUTSOS, E.P. : *Estitikí*, Atenas, Ikaros, 1976.

.....: “I didaktikí píisi” en *To Vima*, 14-2-1952.

.....: *Simiosis páno sta “Tria Kryfa Piímata tu Y. Seferi*, Atenas, 1973.

PETROPULOS, N.C. : *O piitís os dokimiografos : I dokimés tu Yorgu Seferi mesa stin paradogitis europaikis dokimiografias*, Atenas, 2000.

PIERIS, M.: “Simbolí sto tema tis kypriakías empirías tu Yorgu Seferi”, *Diarazo*, núm. 142 (1986): 101-115 y en *Apoto mertikón tis Kypru (1979-1990)*, Atenas, Ed. Kastaniotis, 1991, pp. 167-204.

.....: “O pezos Seferis”, *Palimpsiston*, 9/10 (1989/1990): 103-118.

PERI, M.: «Seferis e l' Erotókritos» en *Memoria di Seferis*, pp. 85-104.

PISTAS, P.S.: “Statherótita ke ekselixa sto basico jromatiko lexilogio ton “Pimaton” en *Antijari. Aferoma ston S. Karatza*. Atenas, Ellinikó Logotejnikó ke Istorikó Arjío, 1984, pp. 369-379.

PONTANI, F.M.: «Eschilo nella poesia neogreca», *Maía*, 2, 1949, 53-66.

.....: «Euripide ateniense (su un epigramma neogreco)», *Dioniso* (enero-junio), 1962, 58-62.

SAVIDIS, Y.P.: “Mia Peridiábasí” en *Ya ton Seferi*. 1961, pp. 304-408.

.....: “O piitís Y. Seferis” en *O Y. Seferis epítimos Didaktor tis Filosofikís Sjolis*, publicaciones de la Universidad de Tesalónica, 1965, PP. 6-16.

SINÓPULOS, T.: *Téssera meletímata ya ton Seferi.*, Atenas, Kedros, 1984, 1986².

.....: “To klistó ke to anijtó piíma ston Seferi”, en *Vradiá Seferi*, pp. 42-55.

TSATSOS, K., Y SEFERIS, Y., *Enas diálogos pano stin píisi*, al cuidado de Lukás Kútsulas y prólogo del mismo, Ed. N.E.V., Atenas, 1979.

TSATSU, I.: *O aderfós mu Yórgos Seferis*. Atenas, Estvas, 1974, 1980³. Trad. francesa de C. Pillard y M.H. Dalaigue: *Georges Séféris, mon frère* par I. Tsatsou, París, Grasset, 1978.

TSIRKAS, S.: «Miá áposi ya to Imerológiko kastastrómatos, B», en *Gia ton Σεφέρη*, pp. 243-279.

.....: “Seferis’ Last Days”, en *Quart Review of Literature*, 18, III-IV, pp. 504-510.

VALAORITIS, N.: “Yorgos Seferis y James Joyce” en *Sjoliastís*, 60 y 61 (febr. 1988): 77-79 y 77-79.

VARIKAS, V.: *I metapolemikí mas logotejnia*, Atenas, Ed. Plezron, 1979.

VARIOS, I.: *Mithistórima y otros poemas*, de Yorgos Seferis, con traducciones de José Alsina, Manuel F. Galiano, Jaime García Terrés, Ramón Irigoyen, Carlos Miralles, Goyita Núñez, Edelweiss Pacciotti y Antonio Tovar. Barcelona, Ed. Orbis, S.A., 1983.

VARIOS II: *Kyklos Seferi*, ciclo de conferencias de A. Aryiríu, D.N. Maronitis, M. Vitti y A. Xidis. Atenas, Etería Spudón Moraítis, 1980, 1984.

VARIOS III: *O Seferi stin pyli tis Ammójōstu*. Ciclo de conferencias sobre la etapa chipriota de Seferis, por D.N. Maronitis, S. Parlu, M. Pieris, C. Prusis, Y. P. Savidis, N. Jaralambidu y N. Jristodoru. Atenas, IDrima Eznikís Trapézis, 1987.

VAYENAS, N.: *O piítis ke o jorevtís*, Atenas, Ed. Kedros, 1979.

.....: “Eksi yíjtes stin Acropoli: to imerológio os mizistórima”, *Diarazo*, 142, (abril, 1986): 79-84.

.....: “O Seferis os metafrastís tis anglíkis píisis”, *O Politis*, 67-68 (1984): 65-66.

.....: “Mythikí metodos ke antikimenikí systijía”, *Epoptía*, 53 (1981): 75-79.

VITTI, M.: *Chiorgos Seferis*, Florencia, La Nuova Italia, 1978.

.....: *Istoria Tis neoellinikis logotejnías*. Edición Odisseas, Atenas, 1978.

.....: *I yniá tu '30*, Ed. Odisseas, Atenas, 1978.

.....: *Fzota ke Lógos: Isagogí stin píisi tu Seferi*. Ed. Ermís, Atenas, 1978.

VRETACOS, N.: “Istrofí ke i tesi tu Seferi”, en *Ya ton Seferi*, pp. 51-55.

XIDIS, A.: «O politikós Seferis», en *Kyklos Seferi*, pp. 105-123.

YACOS, D.: “I Kýplos stinpiisi tu Seferi”, en *Afiéroma*, pp. 1539-1542.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL CONSULTADA

- ABRAMS, M.H.: *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. Oxford University Press, Oxford, 1971 (1953); trad. esp. *El Espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica*. Barcelona, Barral, 1975.
- ACERO, J.J.: “Las metáforas y el significado del hablante” en M. CRUZ y otros, eds., *Historia, Lenguaje, sociedad: Homenaje a Emilio Lledó*, Barcelona, Crítica, pp. 302-312.
.....: “Las metáforas y el significado del hablante”, en M. Cruz et al. (eds.), *Historia, lenguaje y sociedad. Homenaje a E. Leedo*, Barcelona, Crítica, pp. 302-312, 1989.
- ACKROYD, P.: *T. S. Eliot*, London, Penguin, 1993.
- ADANK, H.: *Essai sur les fondements psychologiques et linguistiques de la métaphore affective*, Ginebra, 1939.
- ADORNO, T.W.: *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1992.
- AGUIAR E SILVA, V.M., *Competencia lingüística y competencia literaria. Sobre la posibilidad de una poética generativa*, Madrid, Gredos 1980.
- AISH, D.: *La métaphore dans l'oeuvre de Stéphane Mallarmé*, Genève, Slatkine Reprints, 1981 (1ª ed. 1938).
- ALBAREDA, G. DE: *Rubén Darío y los escritores españoles de su tiempo*. Madrid. 1967.
- ALONSO, A.: *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 1969.
- ALONSO, D.: *Ensayos sobre poesía española*, Buenos Aires, 1946.
.....: *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1969.
.....: *La poesía de San Juan de la Cruz*. Madrid, C.S.I.C., Madrid, 1942.
- ALPHEN, E.V., «Literal Metaphors. On Reading Postmodernism». En *Style*, 19, (1987): 208-218.
- ÁLVAREZ, G.: *Lírica española del siglo XX: en busca de una trayectoria*, León, Ed. Nebrija, 1980.
- ÁLVAREZ DE MIRANDA, A.: *La metáfora y el Mito*. Madrid, Taurus, 1963.
- AMPRIMOZ, A.L., «Proposing a new definition for the metaphor», *Language and Style*, 17, (1984): 347-350.
- ANDERSON, C.C.: “The psychology of the Metaphor”, *Journal of Genetic Psychology*, 105 (1964): 53-73.
- ANKERSMIT, F.R. y MOOIJ, J.J. (eds.), *Knowledge and Language. Vol. III: Metaphor and Knowledge*. Dordrecht: Kluwer, 1993.
- APOSTOLAKIS, Y.: *I plisi sti zoí mas*. Atenas, Ed. Estía, 1923.
- ARISTÓTELES, *Poética*, ed. Trilingue de Valentin García Yeba, Madrid, Gredos 1974.
.....: *Retórica*, ed. del texto con aparato crítico, traducción, prólogo y notas de Antonio Tovar, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1985.
.....: *Τοπικά*, Atenas, ed. Kaktos, 1983.

-: *Les Topiques* 1. I-IV, trad. e introd. de J. Brunshwig, Paris, Belles Lettres, 1967.
- ARNOLD, M.: *Enssays in Criticism*, London, Macmillan, 1969
-: "The Choise of Subjects in Poetry" en *English Critical Essays. Ninetenth Century*, ed de E.D. Jones, Oxford, 1971.
- ARNOLD, Z.: "La querelle de la poésie: una mise an point", *Revue d'histoire littéraire de la Frane*, 70 (1070) 445-454.
- ARWAIZ, M.: *Las metáforas en las ciencias del espíritu*. Madrid, 1908.
- ATKINS, J.W.H., «Literary Criticism in Antiquity», 2 vols. Cambridge, 1934.
- BACRY, P.: *Les figures du Style*, París, Berlín, 1992.
- BADIA, I. CARDUS, M.: *Estudi lingüístic de la metàfora en Mårins Torres*, Publicacions de l'Abadía de Montserrat, 1983.
- BALAKIAN, A.: *The Symbolist Mouvement*, New York, Random House, 1967; trad. esp. *El movimiento simbolista*. Madrid, Guadarrama, 1969.
- BALDINGER, K.: *Teoría semántica. Hacia una semántica moderna*. Madrid, Eds. Alcalá, 1970.
- BAMBACH, C., *Heidegger, Dilthey and the crisis of historicism*, Cornell University Press, 1995.
- BARFIELD, O., *Poetic Diction*, London, 1928.
- BARTHES, R.: *Mythologies*, París, 1957.
-: *Sur Racine*, París, Editions du Senil, 1963.
-: "L'ancienne rhétorique, aide-mémoire", *Communications*, 16 (1970): 172-229.
-: *Crítica y verdad*, México, Siglo XXI, 1981.
- BARUZI, J.: *Saint Jean de la Croix et le problème de l'expérience mystique*, París, 1924.
- BAUDELAIRE, CH.: *Euvre*, Al. cuidado de Y.-G. Le Dantes, París, 1954.
- BAYM, M.I.: "The present State of the Study of Metaphor" en *Books Abroad*, Vol. 35, núm. 3, (1961): 215-219.
- BEARDSLEY, M.C.: "Metaphor" en *Encyclopedia of Philosophy V*, New York, MacMillan, 1967, pp. 284-289.
- «The Metaphorical Twist», *Philosophy and Phenomenological Research*, 22 (1962): 293-307.
- BEATRIZ FERNÁNDEZ, G.: "Identificación de la metáfora sobre la base de los "mundos posibles" en *Discurso, Revista Internacional de semiótica y teoría literaria*, 7 (1991): 19-35.
- BEAUGRANDE, R. DE., *Factors in a theory of poetic translating*, Assen: Van Gorcum, 1978.
- BEDA: «De schematis et tropis Sacral Scripture liber», *Venerabilis Bendae Opera Omnia. Patrologia Latina*, Parisi: Apud J.P. Minguet et C. Garnier Fratres Editores, 1904, vol. CX, pp. 175-187.
- BENJAMÍN, W.: "Il compito del tradutores", *Angelus novus*, trad. Hal. De R. Solumi, Turín, Eínandi, 1981, pp. 39-52.
- BECQUER, G.A.: *Poética, narrativa, papeles personales*. Madrid, Alianza Editorial, 1970.

- BERG, C., *Metaphor and Comparison in the Dialogues of Plato*, London, Oxford, 1903.
- BERGEREN, D., «The Use and Abuse of Metaphor», *Review of Metaphysics*, 16, I (1962): 237-258, II (1963): 450-472.
- BERGEZ, D., GERAUD, V. Y ROBRIEUX, J., «Metáphore». En *Vocabulaire de l'Analyse littéraire*, Paris, Dunod, 1994, pp. 134-138.
- BERGSON, H.: *L'évolution créatrice*, París, 1907.
 : *Oevres. Édition du centenaire*, Paris, PUF, 1984.
 : *Las fuentes de la moral y la religion*, Madrid, Tecnos 1996.
 : «L'effort intellectuelle». En *L'énergie spirituelle*, Revista de Filosofía (Enero 1902): 4-28.
 : *La pensée et la mouvant. Oevres*. Ed. de Centenaire, Paris, PUF, 1963.
 : «Introduction á la Métaphisique» en *La Pensée et la Mouvant*, Paris, 1903.
- BERLIN, I., *El fuste torcido de la humanidad. Capítulos de historia de las ideas*, Barcelona, Península, 1992.
- BERNETTA QUINN, M.: *The Metamorphic Tradition in Modern Poetry*, Rutgers University Press, 1955.
- BERRUTO, G.: *La semántica*, México, Ed. Nueva, 1979.
- BERTINETTO, P.M., «Come vi pare. La ambiguetá di *come* e I rapporti tra paragone e metáfora». En LEONI, F. y PIGLIASCO, M.R., (eds.), *Retorica e scienze del linguaggio. Atti del X Congresso Internazionale di Studi della Società di Linguistica Italiana* (Pisa), Bulzoni, Roma, 1979, pp. 135-170.
- BERTRAND, M.: «De l'usage proprement poétique du *sigue*», en *Revue de Sciences Humaines*, 201 (1986): 129-139.
- BEUCHOT, M.: «Análisis semiótico de la metáfora» en *Acta Poética*, 2 (México, 1980): 113-125.
- BICKERTON, D., «Prolegomena to a linguistic theory of metaphor», *Foundations of Language*, 5, (1969): 34-52.
- BLACK, M.: «How Metaphors Work: a Reply to Donald Davidson», *Critical Inquiry*, 6 (1979): 131-143.
 : *Models and metaphors*, Ithaca: Cornell University Press, 1962 (trad. esp.: Tecnos, Madrid, 1966).
 : «Metaphor»: *Proceedings of the Aristotelian Society* 55, reimpresso en M. Black (1962) y en Jonson (1981).
 : «More about metaphor»: *Dialéctica* 31, (1977): 4-22; reimpresso en Ortony (ed.) (2 1979).
- BLOOM, H.: *Poesía y creencia*, Madrid, Cátedra, 1991.
 : *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, Oxford: Oxford University Press, 1975.
- BLUMENBERG, H.: *Naufragio con spettatore*, trad. ital., Bolonia, Il Mulino, 1985.
 : *Paradigmi per una metaforologia*, Bolonia, Il Molino, 1969.

-: *Naufragio con espectador*. Madrid, Visor, 1995.
-: «Aproximación a una teoría de la inconceptualidad», *Revista de Occidente*, núm. 132, (1992):
-: *Paradigmi per una metaforologia*, trad. ital. Bolonia, Il Mulino, 1969, trad. de «Paradigmen zu einer Metaphorologie». *Archiv für Begriffsgeschichte*, 6 (1960): 7-142 y 302-305.
- BODEI, R., «Navigatio vitae. La metáfora dell' esistenza come viaggio. Riflessioni su Hans Blumenberg». En *Quaderni della Fondazione San Carlo*, no 1, (1987): 37-50.
- BODKIN, M.: *Archetypal Patterns in Poetry*, Oxford: Oxford University Press, 1971.
- BOHN, W., «Roman Jakobson's theory of metaphor and metonymy. An annotated bibliography», *Style*, 18, (1984): 534-550.
- BOILEAU, N., *Aristóteles, Horacio, ... Poéticas*, ed. preparada por Aníbal Gonzalez Ruiz, Madrid, Editora Nacional, 1984.
- BOLGAR, R.R.: *The Classical Heritage and his Beneficiaries*, Cambridge: Cambridge University Press, 1963.
- BOLINGER, D.: *Language, the Loaded. Weapon*, London-New York, Longman, 1989.
- BONET, J.M.: «El caligrama y sus alrededores», *Poesía*, 3. Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 8-26.
- BONNARD, H.: *Procédés annexes d'expression*, París, Magnard, 1981.
- BONTEKOE, R., «The Function of Metaphor». En *Philosophy and Rhetoric*, vol. 20, no 4. (1987): 209-225.
- BORGES, J.L., «La metáfora» en *Historia de la eternidad*, Buenos Aires/Madrid, Emecé/Alianza, 1953, pp. 71-78.
- BOSQUE, I.: «Usos figurados de los adjetivos que denotan dimensiones físicas» en *Philologica Hispaniensia in Homorem Manuel Alvar*, Tomo II, Madrid, Gredos, 1985, pp. 63-80.
- BOUCHARD, G.: *Le procès de la métaphore*, Québec, Ed. Hartubise, HMH, Ville Lasalle, 1984.
- BOUSOÑO, C., *El Irracionalismo Poético (El símbolo)*. Madrid, Gredos, 1977.
Teoría de la expresión poética, 2 tomos, Madrid, Gredos, 1970.
- BOUVEROT, D.: «Comparaison et métaphore». *Le français moderne*, Vol. XXXVII, 2, 1969; 3, 1969, 4, 1969, pp. 132-147 y 224-238.
«Comparison et métaphore». En *Le Français Modernes*, 1969, pp. 132-147 y 224-238.
- BOWRA, C.M.: *The Heritage of Symbolism*, London, Macmillan, 1957.
- BOYD, R.: «Metaphor and Teory Change: What is "Metaphor" a Metaphor for», en A. ORTONY (ed.), *Metaphor and Thought*, pp. 356-408.
- BOYLE, R.R.: «The nature of metaphor», *Modern Schoolman*, 31 (1954): 257-280.
- BREDIN, H.: «Metonymy», *Poetics Today*, 5 (1984): 45-48.
- BREMOND, H.: *Prière et Poésie*, París, 1926.

- : *La poésie pure*. París, 1926.
- BRETON, A.: *Manifestes du surréalisme*, París, Jean-Jacques Pauvert, 1972.
- BRIOLET, D.: *Le Langage poétique*, París, Nathan, 1984.
- BROOKE-ROSE, C.: *A grammar of Metaphor*, London, Secker & Warburg, 1958.
- BUFFIÈRE, F.: *Les mythes d'Homère et la pensée grecque*, París, 1973.
- BÜHLER, K.: *Teoría del lenguaje*, Madrid, Revista de Occidente, 1950, 1961.
.....: *Sprachtheorie: die Darstellungsfunktion der Sprache*, Jena, Verlag von Gustav Fisher, 1934 («die sprachliche Metapher», pp. 342-356); trad. esp. de J. Marias: *Teoría del lenguaje*, Madrid, 1950.
- BULLOCK, A. y OLIVER, S.: *The Fontana Dictionary of Modern Thought*. London, Fontana/Collins, 1977.
- BÜRGER, P.: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a. M., Suhrkamp Verlag, 1974.
- BURTON, S.H.: *The Criticism of poetry*, London, Longman, 1978.
- BUSTOS GUADAÑO, E. DE. «Metáfora». En *filosofía del lenguaje II, Pragmática*. (ed. de M. Dascal). Madrid, Trotta, 1999, pp. 93-114.
..... :«What metaphors mean», *Critical Inquiry*, 5, (1978): 31-47.
- CABRERA, V.: *Tres poetas a la luz de la metáfora: Salinas, Aleixandre y Guillén*, Madrid, Gredos, 1975.
- CALVO MARTÍNEZ, T. y AVILA CRESPO, R. (eds.). Paul Ricoeur: *Los caminos de la interpretación. Symposium Internacional sobre el pensamiento filosófico de Paul Ricoeur*. Barcelona, Anthropos, 1981.
- CAMINADE, P.: *Image et métaphore*, París, Bordas, 1970.
Image et métaphore, París, Bordas, 1970.
- CANTOR, P.: "Friedrich Nietzsche: the use and abuse of metaphor" en D. MIALL, ed. (1982), pp. 71-88.
- CASARES, J.: *Diccionario ideológico de la lengua española*. Barcelona, Gustavo Gili, 1979.
- CASSIRER, E.: *Philosophie der symbolischen Formen*, 3 vols., Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1924; trad. Esp. *Filosofía de las Formas Simbólicas*, 3 Vols. México, FCE, 1971.
..... : *Language and Myth*, London, Harper and Brothers, 1946.
- CASTAGNINO, R.: *El Análisis Literario*, Buenos Aires, Edit. Nova, 1953.
- CASTILLA DEL PINO, C.: *Introducción a la hermenéutica del lenguaje*, Barcelona, Península, 1972.
- CASTILLO, H.: *Estudios críticos sobre el modernismo*. Madrid. Gredos, 1968.
- CATFORD, J.C., *A linguistic theory of translation*, London, Oxford University Press, 1965.
- CERNUDA, L.: *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, 1957.
.....: *Poesía y literatura*, Barcelona, Seix Barral, 169.
..... :*Poesía y literatura II*. Barcelona, Seix Barral, 1964.

- CHAMIZO, P.J.: *Metáfora y conocimiento*, Málaga, Analecta Malacitana, Anejo XVI, 1998.
- CHICHARRO CHAMORRO, A.: *Literatura y saber*, Sevilla, Alfar, 1987.
: *De una poética fieramente humana*. Diputación Provincial de Granada, Granada, 1997.
: *Sociocriticism. Ideologies literaturologicas y significación*, CERS, vol. XIV, 1, Presses Littéraires, Paris, 1998.
: "En la luz negra y radiante: Poética, tipología metafórica y simbolización surrealistas en poemas de Rafael Múgica, de Gabriel Celaya" en *La metáfora en la poesía hispánica (1885-1936)*, 1997, pp. 141-157.
- CHOMSKY, N.: *Aspectos de la teoría de la sintaxis*, Madrid, Aguilar, 1970.
Estructuras Sintácticas, México: Siglo XXI, 1974.
- CICERON, M.T.: *De Oratore. Obras Completas*, traducidas del latín por D. Marcelino Menéndez Pelayo, T. II, Madrid, 1880.
- CIPLIJAVSKAITE, B.: *La soledad y la poesía española contemporánea*. Madrid, 1962.
: *El poeta y la poesía*. Madrid, Ínsula, 1966.
- CIRLOT, J.E.: *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1988.
- COHEN, H., *Logik der reinen Erkenntnis*, Part I: *Der system der Philosophie*, Berlin, 1902.
- COHEN, J., *Estructura del lenguaje poético*, Madrid, Gredos, 1966.
- COHEN, L. J.: *El lenguaje de la poesía*, Madrid, Gredos, 1975.
: "The semantics of metaphor", en A. ORTONY, ed. (1979), pp. 64-77.
- COHEN, T.: "Metaphor and the cultivation of intimacy" en S. SACKS, ed. (1979), pp. 1-10.
- COLERIDGE, S.T., *Biografía Literaria*, London, Everman's Library, 1956.
: *The Denguin Poetry Library*, Poems and Prose selected by Kathleen Raine, London, Penguin Books, 1957.
- COLLOT, M.: *La poésie moderne et la structure d'horizon*, París, PUF, 1989.
- COMBE, D.: "Poésie, fiction, iconicité", *Poétique*, 61 (1985): 35-48.
- COOPER, D.E.: *Metaphor*, Oxford, Blackwell, 1986.
: "Truth and Metaphor" en F.R. ANKERSMIT y J.J.A. MOOIJ, eds., 1993, pp. 37-48.
- CORRADI FIUMARA, G.: *The Metaphoric Procces. Connections Between Language and Life*, London-New York, Routledge, 1995.
- COSERIU, E.: *Principios de semántica estructural*, Madrid, Ed. Gredos, 1977.
: *Teoría del lenguaje y lingüística general*, Madrid, Gredos, 1982.
: "La creación Metafórica en el lenguaje" en *El Hombre y su lenguaje*, Madrid, Gredos, 1977, pp. 66-102.
- CUESTA ABAD, J.M.: *Teoría hermenéutica y literaria (El sujeto del texto)*, Madrid, Visor, 1991.
- CULLER, J.: "The Turns of Metaphor". *The Pursuit of Sings: Semiotics, Literature, Deconstruction*, New York, Ithaca, Cornell University Press, 1981, pp. 194-199.
- DÁMASO, A.: *Ensayos sobre poesía española*. Madrid, Revista de Occidente, 1944.

- DANESI, M.: *Vico, Metaphor and the Origin of Language*, Bloomington, Indiana University Press, 1993.
: *Grambattista Vico and the Cognitive Science Enterprise*, New York, Peter Lang, 1995.
- DANTO, A.C.: "Metaphor and Cognition", en F.R. ANKERSMIT y J.J. MOOIJ, eds., 1993, pp. 21-36.
- DARIO, R.: *Obras completas*. Madrid, Aguilar, 1954.
: *El modernismo*. Madrid, Alianza Editorial, 1989.
- DASCAL, M.: "Defending literal meaning", *Cognitive Science*, 11 (1987): 259-281.
: "On the roles of context and literal meaning in understanding", *Cognitive Science*, 13 (1989): 163-186.
- DAVIDSON, D.: "Truth and meaning", *Synthese*, 17 (1967): 304-323.
: "What metaphors mean", *Critical Inquiry*, 5 (1978): reimpresso en numerosas antologías, como por ejemplo la de S. SACKS (1979), por la que se cita.
: *Inquiries into Truth and Interpretation*, Oxford: Clarendon, 1984.
- DAVIES, M.: "Idioms and Metaphors", *Proceedings of the Aristotelian Society*, 83 (1982/83): 58-85.
- DAVIES, E. Y A. BENTAHILA, «Familiar and less familiar metaphors: an analysis of interpretation in two languages». *Language and Communication*, 9, (1989): 49-68.
- DAY LEWIS, C.: *The poetic Image*, London, Jonnathan Cape, 1947.
- DELAS, D.: *Poétique/Pratique*, París, CEDIC, 1977.
- DELLA VOLGE, G.: *Crítica del gusto*, Barcelona, Seix Barral, 1966.
- DEMANT, A., *Metapheren für Geschichte. Sprachbilder und Gleichnisse im historisch-politischen Denken*, Múncch, Beck, 1978.
- DERRIDA, J.: *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1989.
: *La Deconstrucción en las de la Filosofía*, Barcelona, Paidós, 1989.
: «La mythologie blanche» En *Rhétorique et Philosophie, Poétique*, 5, Paris, Seuil, 1971. Reimpr. En *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972, pp. 247-324.
: «La retirada de la metáfora». En *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía*, Barcelona, Paidos, 1979, pp. 36-75.
- DESSONS, G.: *Introduction á l'analyse du poème*, París, Bordas, 1991.
: *La deconstrucción en las fronteras de la Filosofía. La retirada de la metáfora*. Introducción de Patricio Peñalver, Barcelona, Paidós/ICE., 1997.
- DIAZ PLAJA, G.: *El poema en prosa en España. Estudio Crítico y antología*, Barcelona, Gustavo Gili, 1956.
: *Modernismo frente a noventa y ocho*. Madrid. Espasa-Calpe, 1966.
- DICK, T.A., Van, «Formal semantics and metaphorical discourse», *Poetics*, 4, (1975): 173-198.
- DIJK, TEUN, A.V.: *Texto y contexto (semántica y pragmática del discurso)*. Madrid, Cátedra, 1980.

- DILTHEY, W., *Gesammelte Schriften* (ed. De Bernard Groethussen). 20 vols, 1914-1990. vols-12, Stuttgart, 1959. vols 13-20, Göttingen, 1990.
-: *Psicología y teoría del conocimiento*. México, FCE, ⁴ 1978.
-: *Poetry and Experience*, ed. de R.A. Makkreel y Fr. Rodi, New Jersey, Princeton University Press, 1985.
-: *La esencia de filosofía*, Buenos Aires, Losada, 1968.
-: *El mundo histórico*, México, FCE, 1944.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J.: *Orígenes del discurso crítico*. Teorías antiguas y medievales sobre la interpretación. Madrid, Gredos, 1993.
- DUCROT, O y TODOROV, T.: *Diccionario Enciclopédico de las ciencias del Lenguaje*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1974.
- DUJARDIN, E.: *Le monologue interieur*, París, 1931.
- DUMARSAIS, C.: *Traité des tropes*, Genève, Slatkine Reprints, 1967 (1ª ed. 1730) [Tratado de los tropos] Trad. De José Miguel Alea (2 Vols.). Madrid, Aznar, 1800.
-: *Des tropes ou des différents sens dans lesquels on peut prendre un même langage*, Dabo-Butschert, París, 1730, 1825.
- DURANG, G.: *L'imagination symbolique*, París, PUF, 1983.
- DÜRING, I.: *Aristóteles. Darstellung und Interpretation seines Deykens*, Heidelberg, C. Winter, 1966.
- EAGLETON, T.: *Literary Theory An Introduction*, Oxford, Basil Blackwell, 1983.
- ECO, U.: "Sémantique de la métaphore" *Tel Quel*, 55, 1973 (ed. orig. 1971).
-: "Metáfora y semiosis". *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona, Lumen, 1990, pp. 167-228.
-: *The role of the Reader: Explorations the Semiotics of Texts*, Bloomington, Indiana University Press, 1979.
-: *Le forme del contenuto*, Milán, Bompiani, 1971.
-: *Tratado de Semiótica General*, Barcelona, Lumen, 1977
-: *Interpretación y sobreinterpretación*. Cambridge University Press. 1996.
-: *La búsqueda de la lengua perfecta*. Barcelona, Crítica, 1994.
-: *Interpretación y sobreinterpretación*, Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
-: *Cent' anni dopo*, Milán, ed. Al. Bompiani, 1975.
-: «Introduzione» en R. Queneau, *Esercizi di stilo*, Turin, Einaudi, 1983.
-: *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen, 1977.
-: «The scandal of metaphor». En *Poetics Today*, no 4, (1983): 217-258.
-: *Semiotics and the philosophy of Language*, New York, Mc Millan, 1984.
- EDIE, J.M., «Expression and metaphor». En *Philosophy and Phenomenological Research*, 22, (1962-1963): 538-561.
- EDWARDS, P., «Metaphor». En *Encyclopaedia of Philosophy*. Vol. V, New York, Macmillan, 1967, pp. 284-289.
- ELIADE, M.: *Images et symboles*, París, Gallimard, 1955
-: *Le mythe de l'éternel retour*. Arhcétypes et jépétition, París, Gallimard, 1969.
-: *Mitos, sueños y misterios*, Buenos Aires, Comp. Gral. Fabril Editora, 1961.

- ELIOT, T.S.: "Ulysses, orden and Myth" en *Selected Prose of T.S. Eliot* (ed. Fr. Kermode), London, 1975, pp. 175-178.
-: *The Sacred Wood*, London, Methuen and Co., 1932.
-: *The use of Poetry and the use of Criticism*, London, 1933.
-: *The idea of a Christian Society and Other Writings*, London Faber and Faber, 1982 (1939).
-: *Notes Towards the Definition of Culture*, London, Faber and Faber, 1991 (1948).
-: *On Poetry and Poets*. London, Faber and Faber 1990 (1957).
-: *Selected Essays*. London, Faber and Faber, 1991 (1932).
-: *To Critice the critic and Other Writings*. London, Faber and Faber, f1988 (1965).
-: *Literary Essays of Ezra Pound*, London, 195
-: *La tierra baldía y otros poemas*, Barcelona, Picazo. 1977.
-: *Collected Poems*, London, Faber & Faber, 1963.
- ENCICLOPEDIA DE LA FILOSOFIA, Milán, Garzanti, 1992; [Metáfora, p. 653].
- ENGSTROM, A.: "The Demarcation of the Metaphorical", *Philosophy and Rethoric*, 29, 4, (1996): 369-383.
- ERMARTH, M., *Wilhelm Dilthey: The critique of Historical Reason*, Chicago, The University of Chicago Press, 1978.
- ESNAULT, G.: *L'Imagination Populaire: Métaphores Occidentals*, París, PVF, 1925.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, A.R.: *Introducción a la semántica*, Madrid, Cátedra, 1977.
- FERNÁNDEZ PELAYO, H.: *Estilística*. Madrid, José Porrúa, 1979.
- FERNÁNDEZ, G.B., «Identificación de la metáfora sobre la base de los "mundos posibles"». En *Discurso* no 7, (1991): 37-50.
- FERRATER MORA, J.: *Diccionario de Filosofía*, Madrid, Alianza, 1988.
- «La metáfora». En *Diccionario de Filosofía*, vol. 3, 4ª ed. Madrid, Alianza Editorial, 1982, pp.
- FERRERES, R.: *Verlaine y los modernistas españoles*. Madrid, Gredos, 1975.
- FERWEDA, R., *La signification des images et des métaphores dans la pensée de Platon*, Paris, Seuil, 1965.
- FICHTE, J.G., *The vocation of man*, trans. R.M. Chillholm, New York, The Library of Liberal Arts, 1956.
- FINK, E., *La filosofía de Nietzsche*, trad. de A. Sanchez Pascual, Madrid, Alianza Ed., 1976.
- FODOR, J.: *Representations*, Cambridge, MIT Press, 1981.
- FOGELIN, R.: *Figuratively Speaking*, New Haven: Yale University Press, 1988.
-: "Metaphors, Similes and Similiry", en J. HINTIKKA, ed. 1994, pp. 23-40.
-: *Figuratively Speaking*, New Haven, Yale University Press, 1988.
- FREEMAN, D.C., *Linguistics and Literary Style*, London, Oxford University Press, 1970.
- FOLENA, G.: *Volgarizzare e tradurre*, Turín, Einandi, 1991.
- FONTANIER, P.: *Les figures du discours*, París, Flammarion, 1968.
- FORMAGGIO, D., *La muerte del arte y la estética*, México, Ed. Grijelbo, 1992.
- FOWLER, R., *Linguistic Criticism*, Oxford: Oxford University Press, 1986.
- FRÁPOLLI, M.J. Y ROMERO, E., *Una aproximación a la filosofía del lenguaje*, Madrid, Síntesis, 1998.

- FREED, L.: *T. S. Eliot: the Critic as Philosopher*, West Lafayette, Indiana, Purdue Univ. Press, 1979.
- FRIEDICH, H.: *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona, Seix Barral, 1974.
- FROMILHAUGUE, C. y SANCIER, A.: *Introduction á l'analyse Stylistique*, París, Bordas, 1991.
- FRYE, N.: *The Anatomy of Criticism*, Princeton: Princeton University Press, 1957.
- GADAMER, H.G.: *Wahrheit und Methode*, Tübingen, Mohr, 1960, 1973; trad. Esp. *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1977 (reimpresión 1988).
- GAMBRA, J.M.: "La metáfora en Aristóteles", *Anuario filosófico*, 33, 2 (1990): 51-68.
- GARCÍA ARANCE, M^a DEL R.: *La imagen literaria*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1983.
- GARCÍA BERRIO, A.: *Introducción a la poética Clasicista*, Barcelona, Planeta, 1975.
- GARCÍA BERRIO, A y HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, T.: *La poética: Tradición y Modernidad*. Madrid, Edit. Síntesis, 1988.
- GARCÍA YEBRA, V., *Teoría y práctica de la traducción*, Madrid, Gredos, 1982.
Poética de Aristóteles, Ed. Trilingüe, Madrid, Ed. Gredos, 1974.
- GARCÍA LÓPEZ, J., *Historia de la literatura española*, Barcelona, ⁵ 1994.
- GARDES-TAMIRE, J. Y HUBERT, M.C., *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, Armand Colin/Masson, 1996.
- GECKELER, H.: *Semántica estructural y teoría del campo léxico*, Madrid, Gredos, 1976.
- GEIST, A.: "La metáfora en la generación del 27 como estrategia del "modernism" " en *La metáfora en la poesía hispánica (1885-1936)*, 1997, pp. 37-52.
- GENETTE, G.: "La rhétorique restreinte", *Communications*, 16, 1970.
.....: *Figures I*, París, Du Senil, 1966.
.....: *Figures III*, Barcelona, Lumen, 1989, pp. 23-46.
.....: *Ficción y dicción*, Barcelona, Lumen, 1993.
- GENTNER, D.: "Structure Mapping: a theoretical framework for analogy", *Cognitive Science*, 7 (1983): 155-170.
- GIBBS, R.: "Understanding and literal meaning", *Cognitive Science*, 8 (1989): 243-251.
.....: *The Poetic of Mind*, Cambridge, Cambridge University Press.
.....: «Literal meaning in understanding». En *Cognitive Science*, 8, (1984): 275-304.
- GILDEA, P. y GLUCKSBERG, S.: "On understandid metaphor: the role of context", *Journal of Verbal Learning and verbal Behavior*, 21 (1983): 512-521.
- GINER DE LOS RÍOS, F.: "Del género de la poesía más propio del nuestro siglo" (1865) en *Estudios sobre literatura y arte*, Madrid, Librería de Victoriano Suárez, 1876.
- GINESTIER, P.: *The poet and the Machine*. Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1961.
- GOATLEY, A.: *The Language of Metaphors*, London, Routledge, 1997.

- GÓMEZ HERMOSILLA, J.: *Arte de Hablar en Prosa y Verso*, 2 Vols., Madrid, En la Imprenta Nacional, 1839.
- GÓMEZ REDONDO, F.: *El lenguaje literario. Teoría y práctica*, Madrid. EDAF, 1996.
 : *La crítica literaria del siglo XX*. Madrid. EDAF, 1996.
- GONZÁLEZ GARCÍA, J.M.: *Metáforas del poder*. Madrid. Alianza Editorial, 1998.
- GOODMAN, N.: *Los lenguajes del Arte*, Barcelona, Seix Barral, 1974.
- GRACIÁN, B., *Agudeza y arte de ingenio*, ed., introd., y notes de E. Correa Calderon, 2 tomos, Madrid, Castalia, 1987.
- GREIMAS, A.J.: *Semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1976.
- GREISH, J.: "les motes et les roses. La métaphore chez Martin Heidegger" en *Revue des Sciences philosophiques et théologiques*, 57 (1973): 433-455.
 : «Les mots et les roses. La métaphore chez Martin Heidegger». En *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, vol. 57, no 3, Paris, Vrin (Julio 1973): 443-456.
 : «Identité et difference dans la pensée de Martin Heidegger. Le chemin de l' Ereignis». En *Revue de sciences philosophiques et theologiques*, vol. 57, no 3, Paris Vrin, (1973): 71-111.
- GREVISSE, M.: *Le bon usage*, Gembloux, Duculot, 1969.
- GRICE, H.P.: *Studies in the way of words*, Cambridge, Harward University Press, 1989.
- GROUPE μ: *Rhétorique générale*, París, Larousse, 1970, tr. Esp. *Retórica general*, Barcelona Paidós, 1987.
: *Tratado de signo visual*. Madrid, Cátedra, 1983.
- GULLER, J.: *The Pursuit of Signs*, Ithaca, Cornell University Press, 1981.
- GULLÓN, R.: *Direcciones del modernismo*. Madrid. Gredos, 1963.
- GUMPEL, L.: *Metaphor Reexamined: A non-Aristotelian Perspective*, Bloomington, Indiana University Press, 1984.
- GUTIÉRREZ, J.: *Manual de nostalgias*. Invitación a la poesía de Elena Martín Vivaldi, Granada, Silene/Ensayo, 1992.
- HABERMAS, J.: *Teoría de la acción comunicativa I*. Racionalidad de la acción y racionalización social, Madrid, Taurus, 1987.
: *Conocimiento e interés*. Madrid, Taurus, 1982.
 : *Der Philosophise Discurs der Modern*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1985.
- HAMBURGUER, K.: *La Lógica de la literatura*, Madrid, Visor, 1995.
- HARRIS, R.: *The Language Myth*, London, Duckworth, 1981.
- HAUSMAN, C.: *Metaphor and art*, Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
: «Language and metaphysics: the ontology of metaphor». *Philosophy and Rhetoric*, 24, (1991): 25-42.
- HAWKE, T., (ed.) *Coleridge on Shakespeare*, London, Penguin Books, 1969.
: *Metaphor*, London, Methuen Co Ltd, 1972.
- HELLMAN, D.: *Analogical Reasoning*, Dordrecht: Kluwer, 1988.

- HENLE, P.: "Metaphor" en M. JOHNSON (ed.), *Philosophical Perspectives on Metaphor*, pp. 83-104.
- HENRY, A.: *Métonymie et métaphore*, París, Klincksieck, 1971.
- HERNÁNDEZ IGLESIAS, M.: "Todas las metáforas son mortales", *La Balsa de la Medusa*, 15/17 (1990-91): 101-109.
- HERNÁNDEZ PACHECO, J.: *Los límites de la razón. Estudios de filosofía alemana contemporánea*. Madrid, Tecnos, 1992.
- HERRERO, R.: "Hacia una propuesta metodológica para la interpretación de la metáfora" en *La metáfora en la poesía hispánica (1885-1936)*, 1997, pp. 55-70.
- HESSE, M.: *Models and analogies in science*, University of Notre Dame Press, 1966.
: "Models, Metaphors and Truth" en *Radman*, ed. (1995): pp. 351-372.
: «Models, metaphors and truth». En F.R. Ankersmith y J.J.A. Mooij (eds.), *Knowledge and Language III*, Kluwer, Dordrecht, pp. 49-66.
: *The Structure of Scientific Inference*, Berkeley, University of California Press, 1974.
- HESTER, M.B.: *The meaning of Poetic Metaphor*, La Haya, Mouton, 1965.
- HIRSCH, E.D.: *Validity in Interpretation*, New Haven-London, Yale University Press, 1967, 1969.
: *The Aims of Interpretation*. Chicago y Londres, The University of Chicago Press, 1976.
- HITIKKA, J. (ed.), *Aspects of Metaphor*, Dordrecht, Kluwer, 1994.
- HJELMSLEV, L.: *Prolegomena to a Theory of Language*, The University of Wisconsin Press, 1961; trad. Esp. *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1974.
- HOBBS, T., *Leviathan. La materia, forma y poder de un estado eclesiástico y civil*, trad., prólogo y notas de C. Mellizo, Madrid, Alianza Ed., 1996.
- HONECK, R.P. y HOFFMAN, R. (eds.), *Cognition and Figurative Language*, New York, Hillsdale, Ed. Lawrence Erlbaum, 1980.
- HOPFE, K.: "Veciente Huidobro y la cuestión de la metáfora" en *La metáfora en la poesía hispánica (1885-1936)*, 1997, pp. 109-122.
- HOWEL, S.W., *Eighteenth Century British Logic and Rhetoric*, N. Jersey, Princeton University Press, 1971.
- HUIZINCA, J., *Homo Ludens: A study of the play – Element in Culture*, London, Routledge, 1949.
- HULME, T.E., *Speculations*, London, 1924.
- IBÉRICO, M.: *Estudio sobre la metáfora*, Lima, Ediciones de la Casa de la Cultura del Perú, 1965.
- IGGERS, G.G., *The German conception of History. The National Tradition of Historical Thought from Herder to the present*, (Rev. ed. c.), Wesleyan University, 1983.
- INDURKHAYA, B., "Constrained semantic transference: a formal theory of metaphors", *Synthese*, 68 (1986): 515-551.
: *Metaphor and Cognition: an Interactionist Approach*, Dordrecht, Kluwer, 1992.
: "Metaphor as Change of Representations: an Interaction Theory of Cognition and Metaphor", en J. HINTIKKA, ed. 1994, pp. 151-188.

.....: «Constrained semantic transference: A formal theory of metaphor», *Synthese*, 68, (1986): 515-551.

ISER, W.: *The act of reading: A theory of Aesthetic Responce*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1978.

ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologias*, ed. bilingüel preparada per J. Oroz Reta, Madrid: B.A.C., 1982.

JAKOBSON, R.: *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Ariel, 1984.

.....: *Questions de poétique*, Paris, Senil, 1973.

.....: *Essais de linguistique générale*, Paris, Editions de Minnit, 1963; trad. esp.

.....: *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix Barral, 1981.

.....: "Two aspects of Language: Metaphor and Metonymy". *European Theory and Practice*, New York, Dell, 1973, pp. 119-129.

.....: "Language in Relation to Other Communication Systems" *Selected Writings*, Vol. II, La Haya, Mouton Publisers, Paris, 1971 (1968), pp. 697-708.

.....: "What is Poetry?". *Selected Writings*, Vol. III, La Haya, Mouton Publishers, Paris, 1981, pp. 740-750.

.....: "Concluding Statement Linguistics and Poetics", en *Style in Language* (eds.) SEBEOK, T.A., New York, M.I.T. Press, 1960, pp. 350-377.

.....: "Quest for the Essence of Language", en *Select Writings*, 11, *Word and Language*, La Haya/Paris, Monton, 1971, pp. 345-359.

.....: «The metaphoric and metonymic poles». En R. Jakobson y M. Halle (eds.), *Fundamentals of Language*, La Haya: Mouton, 1956.

.....: «Two Aspects of Language and Two Types of Aphasia Disturbances», *Fundamentals of Language*, La Haya: Mouton, 1956; trad. al Francés: «Des aspects du language et deux types d'aphasie». En *Essais de linguistique générale*, cap. II, Paris, Minuit, 1963.

JAKOBSON, R. y HALLE, M.: *Fundamentos del lenguaje*, Madrid, Ed. Ayuso, 1974.

JAMES, D.G.: "Metaphor and Symbol" en *Metaphor and Symbol*, London, Colston Research Society, 1960, pp. 95-103.

JAUSS, H.R.: *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1982.

JESPERSEN, O.: *Language, its nature, development and origin*, London, 1950.

JOBIT, P.: *Les Educateurs de l'Espagne: les kranistes*. Bordeaux, Hantes Etudes Hispaniques, 1936.

JOHNSON, F.E.: *Religious Symbolism*, New York, Inst. for Religious and Social Studies. 1955.

JOHNSON, M.: *Philosophical Perspectives en Metaphor*, Minneapolis, Minnesota University Press, 1981.

.....: *The Body in the Mind: the Bodily Basic of Meaning, Imagination and Reason*, Chicago: Chicago University Press, 1987.

JONES, R.: *Physis as Metaphor*, New York, New American Library, 1982.

JONGEN, G.: *Approach to the Purpose. A Study of the poetry of T.S.Eliot*, London, 1964.

JOST, F.: *An introduction to comparative literature*, Indianapolis and New York, Ed. Pegasus, 1974.

JOUBERT, J.L.: *La poésie*, Paris, Armand Colin, 1988.

- JUHASZ, S.: *Methapor and the poetry of Williams, Pound and Stevens*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1974.
- JUHL, P.D.: *Interpretation. An Essay in the Philosophy of Literatuy Criticism*. Princeton, Princeton University Press, 1980.
- KANT, I., *Critique of Judgment*, trad. de J. Creed Merredith, Clarendon, Oxford, 1952 (Versión Española de M. Garcia Morente: *Critica de Juicio*, Madrid, Espasa-Calpe, 1981).
-: *La paz perpetua*, Madrid, Tecnos, 1985.
-: *Ideas para una historia universal en clave cosmopolita*, Madrid, Tecnos, 1997.
-: *Teoría y practica*, Madrid, Tecnos, 1986.
-: *Werke in sechs Bänden*, ed. de W. Weischedel, vol. VI, *Schriften zur Antropologie, Geschichtphilosophie, Politik und Pädagogik*, W.B.G. Darmstadt, 1966.
- KATZ, J.: *Filosofía del lenguaje*, Barcelona, Eds. Martínez Roca, 1971.
 “Literal meaning and logical theory”, *Journal of Philosophy*, 78 (1981): 203-234.
- KATZ, A.ET AL, (ed.), *Figurative Language and Thought*, Oxford, Oxford University Press, 1998.
- KAYSER, W.: *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1975.
- KENNEDY, G.A.: *The Art of Persuasion in Greece*, Princeton University Press, 1963.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C.: *La connotation*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1977.
- KERMODE, F.: *Historia y valor. Ensayos sobre literatura y sociedad*. Barcelona, Península, 1990.
- KITTAY, E.F., *Metaphor: Its cognitive force and linguistic structure*, Oxford: Oxford University Press, 1987.
- KLEIBERG, G.: *Problèmes de référence: descriptions définies et nous propres*, París, Klincksieck, 1981.
- KNIGHTS, L.C. Y COTTLE, B., *Metaphor and symbol*, London, Oxford, 1960.
- KOFMAN, S., *Nietzsche et la métaphore*, Paris, Payot, 1972.
- KONRAD, H.: *Étude sur la métaphore*, 2ª ed. París, Vrin, 1958.
- KÖVECSES, Z.: *Emotion Concepts*, New York, Springer, 1990.
- KRISTEVA, J., *La revolution du langage poétique*, París, Ed. du Senil, 1974.
- KRISTEVA, J., e otros, *(El) Trabajo de la Metáfora*, Barcelona, Gedisa, 1994.
- KUGEL, J.L.: *The Tecniques of Strangeness in Symbolist Poetry*, London/New Haven, Yale University Press, 1971.
- KUHN, TH.S.: “Metaphor in Science” en A. ORTONY (ed.), *Metaphor and Thought*, pp. 409-419.
- LAFARGUE, C.: *La valeur littéraire. Figuration littéraire et usages sociaux des fictions*. París, Fayard, 1983.

- LAFONT, C.: *La razón como lenguaje*. Madrid, Visor, 1993.
- LAKOFF, G., «The contemporary theory of metaphor». En Ortony (2 1993), 1992, pp. 202-251.
: *Metaphors we Live by*, Chicago: University of Chicago Press, 1980. versión española de C. Gonzalez Marín con una Intr. de J.A. Millán y S. Narotzky: *Metáforas de la vida cotidiana*, 4ª ed. Madrid, Cátedra, 1980.
- LAKOFF, G y TURNER, M.: *More than cool reason: a field guide to poetic metaphor*, Chicago: University of Chicago Press, 1989.
: “The contemporary theory of metaphor”, en A. ORTONY, *Metaphor and thought*, 2ª ed., New York: Cambridge University Press, 1993, pp. 205-251.
- LANGACKER, R.W.: *Concept, Image, and Symbol: The Cognitive Basis of Grammar*, Berlin, Mouton de Gruyter, 1990.
- LAPESA, R., *Introducción a los estudios literarios*, Salamanca, Ed. Anaya, 1964.
Introducción a los estudios literarios, Madrid, Anaya, 1968.
- LAUGBAUM, R., *La poesía de la experiencia*, ed. de J. Jiménez Heffernan, Granada, de Guante Blanco/Comares, 1996.
- LAUGE HANSEN, H. y JENSEN, J.: (eds.): *La metáfora en la poesía Hispánica (1885-1936)*, Sevilla, ed. Alfar, 1997.
- LAUSBERG, H.: *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura* (3 Vols.), Madrid, Gredos, 1975.
Elementos de la retórica literaria, trad. de M. Marín Casero, Madrid, Gredos, 1975.
- LAVID, J., «La metáfora como error: un aspecto cognitivo de la teoría semiótica de Walker Percy». *Revista Española de Lingüística*, 18, (1988): 347-356.
- LAWLER, J.: *The language of French symbolism*, Princeton and Guilford: Princeton University Press, 1969.
- LÁZARO CARRETER, F.: *Estudios de poética*, Madrid, Taurus, 1976.
: “La metáfora impresionista” en *Rev. di Litterature Moderne*, 5 (1951): 65-82..
: *Diccionario de términos filológicos*, Madrid, Gredos, 1984.
: *Diccionario de términos filosóficos*, Madrid, Gredos, 1968.
- LE GUERN, M.: *La metáfora y la metonimia*, Madrid, Cátedra, 1985.
- LECHNER, J.: *El compromiso en la poesía española del siglo XX*. Leiden, 1968.
- LEECH, G. N.: *Semántica*, Madrid, Alianza Editorial, 1977.
: «Linguistics and the figures of Rhetoric». En Rogers Fowlers, *Essays on Style and language*, London, 1966.
- LEFEBRE, H., *Nietzsche* (trad. de J. Muñoz e Isidoro Reguera), 4 vols, Madrid, Alianza Ed., 1981.
- LE GUERN, M., *La metáfora y la metonimia*, 4ª ed., Madrid, Cátedra, 1985.
- LEVIN, S.R.: *The Semantics of Metaphor*, London, J. Hopkins University Press, 1977.
: “Aristotle’s theory of metaphor”, *Philosophy and Rethoric*, 15, 1 (1982): 24-46
: *Metaphoric Worlds*, New Haven, Yale University Press, 1988.
- LEVINSON, S., *Pragmatics*, Cambridge University Press, 1983.

- LITVAK, L.: *Transformación industrial y literatura en España*, Madrid, Taurus, 1980.
Erotismo, fin de siglo, Madrid, ed. Antoni Bosch, 1979.
- LLEDÓ, E., *La memoria del logos. Estudios sobre el diálogo platónico*. Madrid, Taurus, 1990.
: *El silencio de la escritura*. Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1991.
: *Las palabras en su espejo*. Madrid, RAE, 1994.
: *El surco del tiempo. Meditaciones sobre el mito platónico de la escritura y la memoria*, Barcelona, Critica, 1992.
- LOWENBERG, R., «Identifying metaphor». En *Foundations of Language*, no 12 (1974-1975): 315-338.
- LODGE, D., *The modes of modern writing. Metaphor, metonymy and the typology of modern literature*, London, Arnold, 1977.
- LOKKE, J., *An essay concerning Human Understanding*, ed. J.W. Jolton, vols 2, London y New York, 1961.
- LOWENBERG, R., «Identifying metaphor», *Foundations of Language*, 12, (1974-1975): 315-338.
- LYONS, J.: *Introducción en la lingüística teórica*, Barcelona, Teide, 1971.
: *Elements de sémantique*, París, 1978; tr. esp. *Semántica*, Barcelona: Teide, 1980.
: *Semantics* (I y II), Cambridge: Cambridge University Press, 1981.
- LYOTARD, J.F.: *Discours, figure*. París, Klinckgieck, 1971.
: «Truth and Consequences of Metaphors». *Philosophy and Rhetoric*, 6, (in vierno 1976): 30-46.
- MAC CORMAC, E.R.: *Metaphor and Myth in Science and Religion*, Durham, Duke University Press, 1976.
: *A cognitive Theory of Metaphor*, Cambridge, The MIT Press, 1985.
- MACEIRAS, M. y TREBOLLE, J.: *La hermenéutica contemporánea*. Madrid, Cincel, 1990.
- MACHADO, A.: *Poesía y prosa completas*, ed. O. Macrí, Madrid., Espasa Calpe, 1988.
- MAILLARD, CH.: *La creación por la metáfora*. Barcelona, Anthropos, 1992.
- MAN, RAUL DE: *Blindness and Insight*, London, Methuen, 1983.
: *The Rhetoric of Romanticism*. New York, Colombia University Press, 1984.
: *Allegories of reading*, New Haven: Yale University Press, 1979.
- MARANDA, P., «The dialectic of metaphor: An anthropological essay on hermeneutics». En S.R. Sulliman e I. Crosman (eds.), *The reader on the text*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1987.
- MARCHESE, A. y FORRADELLAS, J.: *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona, Ariel, 2000.
- MARICHAL, J.: *La voluntad de estilo (Teoría e historia del ensayismo hispánico)*, Barcelona, Seix Barral, 1957.
- MARTIN, J. y HARRÉ, J.: «Metaphor in Science» en D. MIAL, ed., 1982, pp. 89-105.
- MARTÍN, R.M.: *Truth and Denotation*, Chicago, The University of Chicago Press, 1958.

- MARTINELL, E.: "Usos verbales Metafóricos" en *Revista Española de Lingüística*, 6. Madrid. 1976: 369-385.
- MARTINET, A.: *Elementos de lingüística general*, Madrid, Gredos, 1978.
- MARTÍNEZ-DUEÑAS, J.L., *La metáfora*, Barcelona, Octaedro, 1993.
-: «Notas para una teoría contextual de la metáfora: Sobre el uso del discurso metafórico en lengua inglesa». En *Actas de IV Congreso Nacional de Lingüística Aplicada*, Córdoba, AESLA, 2 vols, vol. I: 403-417.
- MARTÍNEZ GARCÍA, J.A.: *Propiedades del lenguaje poético*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1975.
- MATTHEUS, R.J., «Concerning a "linguistic theory" of metaphor». *Foundations of Language*, 7, (1971): 413-425.
- MAYORAL, J.A.: *Figuras retóricas*, Madrid, Editorial Síntesis, 1994.
- MIALL, D. (ed.) *Metaphor: Problems and perspectives*, N. Jersey: Humanities Press, 1982.
- MIDDELETON MURRY, J., *El estilo literario*, México-Buenos Aires, FCE, 1951.
- MIGLIORINI, B.: "La metáfora recíproca" en *Estudios de Filología e Historia Literaria*, Tomo V, Bogotá, Boletín del Instituto Caro y Cuervo, 1950, pp. 33-40.
- MOESCHLER, J. y REBOUL, A.: "Metaphor" en *Diccionario Enciclopédico de Pragmática*, Ed. esp. dirig. por Marta Tordesillas, Madrid, Arrecife Producciones, S.L., 1999, pp. 435-461.
- MOLINO, J. y GARDES-TAMINE, J.: *Introduction à l'analyse de la poésie*, I, París, PUF, 1987.
- MOLINO, J.; SOUBLIN, F. y TAMINE, J.: "Presentation: Problèmes de la métaphore", en *Langages*, 54 (1979): 5-40.
- MONEGAL, A.: *La metáfora en teoría*, Valencia, Episteme, 1994.
- MONTERDE, A.: *La poesía pura en la lírica española*. México, 1953.
- MOOIJ, J.J.A., *A study of metaphor*, Amsterdam: North Holland, 1976.
- MORAWSKI, S.: *Fundamentos de Estética*, Barcelona, Edic. Península, 1974.
-: *Fundamentos de estética*, Barcelona, Peninsula, 1977.
- MORÉN LA CRUZ, E., *Fundamentos de cultura literaria*, Barcelona, Tipograf. Católica, 2ª ed., 1912.
- MORENO JURADO, J.A.: *Odyseas Elytis*, Madrid, Edic. Jucar, 1982.
- MORENO MONTORO, M., «El concepto de metáfora en Nietzsche», *La balsa de la Medusa*, nos 15-16-17, (1990-1991): 135-149.
- MORGAN, J., «Observations on the pragmatics of metaphor». En *Ortony* (2 1993), 1979, pp. 136-149.
- MORIER, H.: *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, París, PUF, 1975.
- MORTARA GARRAVELLI, B., *Manual de Retórica*, trad: Mª José Vega de *Manuale di retorica*, Madrid, Cátedra, 1988.

- MOUNIN, G.: *Problèmes théoriques de la traduction*, París, Gallimard, 1986.
: “Les fonctions du langage”, *Word*, 23, 1-2-2, I, 1967.
: *La communication poétique*, Avez-vous lu char?, París, Gallimard, 1985.
: “Les difficultés de la poétique jakobsonienne”, *L’Arc*, Avril, 1990.
: *Teoría e storia della traduzione*, trad. ital. de S. Marganti. Turín, Einandí, 1965.
- MÜLLER, F.M.: *La ciencia de la religión*. Prólogo de A. García Moreno, Madrid, 1877.
: *Science of Language*, London 1861-1864.
: *The Science of Thought*. London, Oxford University Press and Longmans.
: *Selected Essays on Language, Mythology and Religion*, London, Longmans, 1881.
: *Lectures on the science of language*, New York, Scribner, Armstrong and Co, 1875.
- MURENA, H.A.: *La metáfora y lo sagrado*, Barcelona, Laia, 1984.
- MURPHY, G.: “On metaphoric representation”, *Cognition*, 60 (1996): 173-203.
- MURRAY, M., (ed.), *Heidegger and Modern Philosophy*, New Haven, Yale University Press, 1978.
- NAHM, M.C.: *The Artist as creator: An Essay on Human Freedom*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1956.
: “Imagination as the Productive Faculty For “Creating another Nature...”, *Proceedings of the third international Kant Congress*, Ed. Lewis White Beck, Dordrecht, D. Reidel Publishing Company, 1972, pp. 442-450.
- NASCH, W., *Rhetoric. The wit of persuasion*, Oxford, Blackwell, 1989.
- NAVARRO DURÁN, R.: *Cómo leer un poema*. Barcelona, Ariel Practicum, 1998.
- NICOLAS, J.A, Y FRAPOLLI, M.J., (eds.) *Verdad y experiencia*, Granada, Ed. Comares, 1998.
- NIETZSCHE, FR., *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, trad. de Luis Ml. Valdés y T. Ordueña, 4ª ed., Madrid, Tecnos (1988),² 1990.
: *The Will to Power*, trad. de W. Kaufman y R.J. Hollindage, New York, Vintage Books, 1968.
: *Kritische Studienausgabe*, Gesammelte Schriften, vol. 7, Munich, 1980.
: «Rhetorique et Langage», en *Poétique*, París, Seuil, 1971, pp. 99-142.
- NEMETZ, A., «Metaphor: The Daedalus of Discourse». En *Thought*, no 33, (1958): 417-442.
- NOHT, W.: “Semiotic Aspects of metaphor” en W. Paprotté y R. Driven, eds., 1985, pp. 1-15.
- NOPPEN, J.P. ET AL, (comps.), *Metaphor: A Bibliography of Publications 1985-1990*, Amsterdam, J. Benjamins, 1985.
- NOPPEN, J.P., Y HOLS, E., *Metaphor II: A Classified Bibliography of Publications, 1985-1990*, Amsterdam, J. Benjamins, 1990.
- NORMAND, C.: *Métaphore et concept*, París, Complexe, 1976.
- NOWOTNY, W.: *The language Poets Use*, London, The Athlone Press, 1962.

- OGDEN, C.K. y RICHARDS, I.A.: *The Meaning of Meaning*, London, Routledge and Kegan Paul, 1923, 1946.
- OLSEN, S.H.: "The "Meaning" of a Literary Work", *New Literary History*, XVI, 1 (1982): 13-32.
- OROZCO, E.: *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española*, Madrid, Prensa española, 1968.
- ORTEGA ARJONILLA, E.: *Apuntes para una teoría hermenéutica de la traducción*, Universidad de Málaga, 1996.
- ORTONY, A. (ed.): *Metaphor and Thought*, Cambridge: Cambridge University Press, 1979.
 "On the nature and value of metaphor: A reply to my critics", *Educational Theory*, 26 (1976): 395-398.
 «Metaphor, language and thought». En Ortony (1993), pp. 1-18.
 «The role of similiarity in similes and metaphors». En Ortony (1993), pp. 342-356.
- OWEN, T.: *Metaphor and Related Subjects*, New York, Random House, 1969.
- PACHECO, J.H., *Los límites de la razón*, Madrid, Tecnos, 1992.
- PAGNINI, M.: *Estructura literaria y Método crítico*. Madrid: Cátedra, 1975
- PAPROTTÉ, W. y ORIVEN, R. (eds.): *The ubicity of metaphor*, La Haya: North Holland, 1985.
- PARAISO, I.: *El comentario de textos literarios*, Valladolid, Ediciones Júcar, 1988.
- PASCAL, B., *Pensées: Pensamientos sobre la verdad de la religión cristiana*, (trad. de J. Domínguez Berrueta, Madrid, Aguilar, 1964.
- PATILLON, M.: *Precis d'analyse littéraire, décrire la poésie*, 2 vols., París, Nathan, 1977.
- PAUL, H., *Prinzipien der Sprachgeschichte*, (5a ed.), Halle a.s., 1920.
- PAZ, O.: *El arco y la lira*, México, FCE, 1956.
Traducción: Literatura y literalidad, Barcelona. Tusquets, 1971.
- PERELMAN, CH., OLBRECHTS-TYTECA, L.: *Traité de l'argumentation*, Bruxelles, Ed. de l'Université de Bruxelles, 1988.(trad. en castellano :*Tratado de la argumentación. La nueva retórica*, Madrid, Gredos, 1989).
- PERKINS, D.: *A history of Modern Poetry*, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University, 1976.
- PICOCHÉ, J.: *Précis de lexicologie française*, París, Nathan 1977.
- PIERRE, L., *Les métaphores de Platon*, Paris, Seuil, 1945.
- PILKINGTON, A., «A relevance theoretic view of metaphor», *Parlance. The journal of the Poetics and Linguistics Association*, vol. 2, no 2, (1990): 102-117.
- POMPA, L., *Vico: A Study of "New Science"*, 2ª ed., New York, Cambridge University Press, 1990.

- PONGS, H.: *Das Bild in der Dichtung*, 2 Vols, Marburg, 1927-1939.
- POOLE, R.: *Kierkkegaard. The Indirect Communication*, London/Charlottesville, University Press of Virginia, 1993.
- PORZIG, W.: *El mundo maravilloso del lenguaje*. Madrid, Gredos, 1970.
- POTTIER, B.: *Presentation de la linguistique. Fondements d'une théorie*, París, Klincksiek, 1967.
 : *Théorie et analyse on linguistique*, París, Hachette, 1992.
 : *Semántique générale*, París, PUF, 1993.
 : *Lingüística General*, Madrid. Gredos, 1976.
- POWEL, M.J., «Meaning in Speech Act Theory», *Philosophy and Rhetoric*, 18, (1985): 133-157.
- POZUELO Y VANCOS, J.M.: *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra, 1988.
- PRADO, J. DE., *Teoria y practica de la función poética*, Madrid, Cátedra, 1993.
- PRANDI, M.: *Grammaire philosophique des tropes. Mise en forme linguistique et interpretation discursive des conflits conceptuels*, París, Ed. de Minuit, 1992.
- PREMINGER, A., «Metaphor». En *Princeton Encyclopaedia of Poetry and Poetics*, London, Macmillan, 1965.
- PREMINGER, A.; WARNKE, F.J. y HARDISON, JR., O.B.: «Metaphor» en *Poetry and Poetics*, London, Macmillan, 1965.
- QUESADA, J.: *Ontología estética y política en F. Nietzsche*, Barcelona, Anthropos, 1988.
Un pensamiento intempestivo. Ontología, estética y política en Fr. Nietzsche, Barcelona, Anthtopos, 1988.
- QUINTILIANO, *De institutione oratoria libri duodecim*, Leipzig 1798-1834; tr. esp. *Instituciones Oratorias*. Según la edición de ROLLÍN, 2 vols., Madrid, 1799.
- QUINTILIEN, *De Institutione Oratoria Libri Duodecim*, Leipzig, 1798-1834, trad. francesa: *Institution Oratorie*, París, Garnier, 1933-1934; *Instituciones oratorias*, libro VIII, cap. VI; La metáfora. [pp. 378-371].
- RASTIER, F.: *Sémantique et recherches cognitives*, París, PUF, 1991.
- RAVELLI, R.J., «Grammatical metaphor: an initial analysis». En E.H. Steiner y R. Veltman (eds.), *Pragmatics, discourse and text. Some systematically inspired approaches*, London, Pinter (1988): 133-147.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, Madrid. Real Academia Española Espasa Calpe, 1992.
- REBOUL, O.: *Introduction á la rhétorique*, París, PUF, 1991.
- REIS, C.: *Fundamentos y Técnicas del Análisis Literario*, Madrid, Gredos, 1981.
- REVERDY, P.: *Legand de crin*, París, Flammarion, 1968.
Escritos para una poética. Caracas, Monte Ávila Editores, 1977.

- REYES, G., (ED.), *Teorías literarias en la actualidad*, Madrid, El Arquero, 1989.
- RICHARDS, I.A., «A symposium on Emotive Meaning». En *The Philosophical Review*, no 2, (1948): 132-146.
- : *The Philosophy of Rhetoric*. New York, Oxford University Press, 1936.
-, *Coleridge on Imagination*, London, Routledge and Kegan Paul, 1934,³ 1962.
- *Principles of Literary Criticism*, London, Oxford, 1934,³ 1962.
- RICKS, D.: *The shade of Homer: a study in Modern Greek poetry*, Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- RICOEUR, P.: “The Metaphorical process as cognition” en M. Janson (ed.), *Philosophical Perspectives on Metaphor*, pp. 228-247.
- : *La métaphore vive*, París, Seuil, 1975; trad. esp. *La metáfora viva*. Madrid, Edic. Cristiandad, 2001.
- : “Le problème du double-sens comme problème herméneutique et comme problème sémantique”, en *Le conflit des interprétations. Essais d’herméneutique*, París, Seuil, 1969, pp. 64-79.
- : *Interpretation Theory: Discourse and the Surplus of Meaning*, Texas Christian University Press, 1976.
- : *Hermenéutica y Acción de la hermenéutica del texto a la hermenéutica de la acción*. Buenos Aires, Ed. Docenia, 1998.
- : “Herméneutique des symboles et réflexion philosophique I” en *Il problema della Dittizzazione*, Actes du Congrès International, Roma, Enero. 1961, *Archivo de Filosofia*, 31 (1961): 51-73.
- : *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, México, Siglo XXI, 1995.
- : *El conflicto de las interpretaciones*. Buenos Aires. Megápolis, 1969.
- : *Tiempo y narración (1983-1984)*, Madrid, Cristiandad, 1987, 2 Vols.
- : *Teoria da interpretação. O discurso e o excesso de significação*, Lisboa, Edições, 70, 1977.
- : *La métaphore vive*, París, Seuil, 1975; trad. esp.: *La metáfora viva*, Madrid, Ediciones Cristianidad, 1980; trad. al neogriego: *Η ζωντανή μεταφορά*, Athenas, κριτική, 1988.
- RIFATERRE, M.: *Essais de stylistique structurale*, París, Flammarion, 1971.
- : “La métaphor filée dans la poésie surréaliste”. *Langue Francaise*, 3: 46-60.
- : «Sylepsis», *Critical Inquiry*, no 6 (4), (1980): 628-638.
- RIGHTER, W.: *Myth and literature*. London: Routledge and Kegan Paul, 1975.
- RIPA, C.: *Iconología I*. Madrid, Aral, 1987.
- ROBINSON, C.: *C. P. Kavafy (Studies in Modern Greek)*, Bristol: Bristol Classical Press, 1988.
- RODRÍGUEZ, G.B.: “La imagen. Perspectivas de Análisis Lingüístico” en *Estudios Filológicos*, 14 (Valdivia: Chile, 1979): 87-98.
- ROMERO LÓPEZ, D., *Orientaciones en literatura comparada (textos traducidos de varios autores)*, Madrid, Lecturas, 1998.
- ROMERO, E.: “Las metáforas y el significado metafórico” *La Balsa de la Medusa*, 15/17 (1990-91): 59-80.

- ROSENTHAL, M.L.: *The Modern Poets: A critical Introduction*, New York, Oxford University Press, 1968.
- ROVATTI, P.A.: *Como la luz tenue Metáfora y saber*, Barcelona, Gedisa, 1990.
- RUBIO, M.: *Estructuras imaginarias de la poesía*. Madrid, Ediciones Jucar, 1991.
- RUWERT, N.: “Sinecdoques et Métonymies”, *Poétique*, 23 (1975): 371-388.
 : “Syllepsis”. *Critical Inquiry*, 6 (4), (1980): 625-638.
 : *Text Production*, New York, Columbia University Press, 1983.
- SACKS, S. (ed.), *On metaphor*, Chicago: University of Chicago Press, 1979.
- SADIR, E.: *El lenguaje*, México, FCE, 1956.
- SALINAS, P.: *La realidad y el poeta*, Barcelona, Ariel, 1976.
 : *Reality and the Poet in Spanish Poetry*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1965.
- SÁNCHEZ DE MUNAIN, J.M.: *Estética del paisaje natural*, Madrid, C.S.I., 1954.
- SANDBANK, S.: “The Object-Poem. In Defense of Referentiality”, *Poetics Today*, 6, 3 (1985): 461-473.
- SARDUY, S., *Escritos sobre un cuerpo*, Buenos Aires, ed. Sudamericana, 1969.
- SCHAEFFER, J.D., «From wit to Narration: Vico’s Theory of Metaphor in its Rhetorical context». En *New Vico’s Studies*, no 2, (1984): 60-72.
- SCHOLÉS, R., *Elements of Poetry*, Oxford: Oxford University Press, ³ 1977.
- SCHUTZ, A., *El problema de la realidad social*, Buenos Aires, Amorrotu Editores, 1995.
- SEARLE, J.: “Literal meaning”, *Erkenntnis*, 13, (1978): 207-224.
 : *Expression and meaning*, Cambridge: Cambridge University Press, 1979.
 : «Metaphor». En Ortony (ed.), *Metaphor and Thought*, Cambridge University Press, (1978): 92-124.
- SEWARD, B.: *The Symbolic Rose*. New York, Columbia Univ. Press, 1960.
- SHAW, D.L.: *La generación del 98*, Madrid, Cátedra, 1989.
- SHELLEY, P.B.: “Defense of Poetry”, en *The Complete Works of Percy. B. Shelley*, 10 vols. (New York, Gordian Press, 1965), Vol. III; trad. esp. *Defensa de la poesía*, Valencia, Batllo, 1974.
- SHIBES, W.A.: *An Analysis of Metaphor*, La Haya, Monton, 1971.
- SIEBENMANN, G.: *Los estilos poéticos en España desde 1900*. Madrid, Gredos, 1973.
- SIMMEL, G., *The philosophy of Money*, trad. e introd. de David Fisby y Tom Bottomore, London, Routledge and Kegan Paul, 1978.
- SMITH, B.H.: “Poetry as Fiction”, *New Literary History*, II, 2, (1971): 259-281.
- SMITH, W., *Fichte: The popular works of J.G. Fichte*, (4th ed.), 2 vols, London: Trubner, 1889.

- SOBEJANO, G.: *El epíteto en la lírica española*, Madrid, Gredos, 1956.
 : *Nietzsche en España*. Madrid, Gredos, 1967.
- SPITZER, L.: *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, 1968.
- STANFORD, W.B.: *Greek Metaphor. Studies in theory and Practice*, Oxford, Blackwell, 1936.
- STEEN, G., «Metaphor and literary comprehension: Towards a discourse theory of metaphor in literature», *Poetics*, 18, (1989): 113-141.
- STEIGER, E.: *Conceptos fundamentales de poética*, Madrid, Rialp, 1966.
- STOTUT, J.: “What is the Meaning of a Text?”, *New Literary History*, 1 (1982): 1-12.
- SUHAMY, H.: *La poétique*, París PUF, 1986.
- TALENS, J. et all., *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid, Cátedra, 1995.
: “El análisis textual: Estrategias discursivas y producción de sentido”, *Eutopías*, 2, 1, (1986): 9-26.
- TAMBA-MECZ, I.: *Le sens figuré*, París, PVF, 1981.
- TARBET, D.W., «The Fabric of Metaphor in Kant’s *Critique of Pure Reason*». En *Journal of the History of Philosophy*, no 6, (1968): 257-260.
- TARRIO, A.: “Las competencias del lector realista”, *Senara*, 1 (1979): 209-228.
- TATO, J.L.: *Semántica de la metáfora*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, 1975.
- TERRACINI, B.: *Il problema della traduzione*, Milán, Serra e Riva, 1983.
- TESAURO, E., *Il canocchiale aristotelico, o sia Idea dell’ arguta e ingegnosa elocuzione che serve a tutta l’ arte oratoria, la pidaria e simbolica esaminata co principi del divino Aristotele*, 5ª reimpresión, Turin, Zavatta, 1670.
- THORNE, J.P.: “Gramática generativa y análisis estilístico”, en LYONS, J. (ed.), *Nuevos horizontes de la lingüística*, Madrid, Ed. Alianza, 1975.
- TODOROV, T.: *Littérature et signification*, París, Larouse, 1967, apéndice: “Tropes et figures”; trad. esp. *Literatura y significación*, Barcelona, Planeta, 1971.
: *Théoris du symbole*, París, Senil, 1977; trad. esp. *Teorías del Símbolo*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1981.
 : *Simbolismo e interpretación*, Caracas, Monte Ávila, 1992.
 : “La lecture comme construction”, *Poétique*, 24 (1975): 417-425.
 : *Théories du symbole*, París, Du Senil.
- TOMPSON, W.H., *The Phaedrus of Plato*, London, Wittaker and Co, 1862
- TORNER, E.: *Ensayos sobre estilística literaria española*, Oxford, The Dolphin Book, C. Ltd., 1953.
- TORRE, G.D.: *La aventura estética de nuestra edad*. Barcelona, 1962.
 : *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Guadarrama, 1971.
- TRIMARCO, P., «Using the maxim of quality for recognizing possible metaphors». *Parlance. The Journal of the Poetics and Linguistics Association*, vol. 1, no 2, (1988): 170-184.

- TURBAYNE, C.M., *The myth of metaphor*, New Haven and London: Yale University Press (Versión española: El mito de la metáfora, México, F.C.E., 1974).
- TURETZKY, P., «Metaphor and paraphrase», *Philosophy and Rhetoric*, 21, (1988): 205-219.
- TYNIANOV, Y.: «Les traits flettants de la signification dans le vers» en *Poétique*, 28 (1976): 390-397.
- ULLMAN, S.: *Semántica. Introducción a la ciencia del significado*, Madrid, Aguilar, 1965.
: «L' image littéraire. Quelques questions de méthode» en *Langue et littérature*, Actas del VIII Congreso de la Federación Internacional de Lenguas y Literaturas Modernas, París, Belles-Lettres, 1961.
: *Lenguaje y estilo*, Madrid, Aguilar, 1968.
: *The Principles of Semantics*, Glasglow-Oxford, Jackson, 1951, 1959.
: *Précis de sémantique Française*, Berna, A. Francke, 1952, 1965.
- URBAN, W.M.: *Language and Reality*, London, Allen and Unwin, 1939, 1961; trad. esp. *Lenguaje y Realidad- la filosofía del lenguaje y los principios del simbolismo*, México, FCE, 1979.
- URRUTIA, J.: *Literatura y comunicación*. Madrid, Espasa Calpe, 1932.
- VV.AA. *Orientaciones en literatura comparada*, compilación de textos y bibliografía Dolores Romero López, Madrid, Arco/Libros, 1998.
: *Diccionario Riaduro, Símbolos*, versión y adaptación por Purificación. Murga, Madrid, Edic. Rioduro, 1983.
: *Teorías literarias en la actualidad*. Edic. de Graciela Reyes, Madrid. Ediciones el Arquero, 1989.
: *Paul Ricoeur: Los caminos de la interpretación, Symposium Internacional sobre el pensamiento filosófico de Paul Ricoeur*, Edic. de T.C. Martínez y R.A. Crespo, Barcelona, Editorial Anthropos, 1991.
- VADE, Y.: «L' emergence du sujet lyrique á l' époque romantique», *Figures du sujet lyrique*, ed. Dominique Rabaté, París, Presses Univertaires de France, 1966, pp. 11-37.
- VALÉRY, P.: *Devrer*, París, Gallimard, coel. La Pléiade, 1957.
- VALLEJO, F.: *Logos. Una Gramática del Lenguaje Literario*. México, FCE, 1983.
- VAN NOPPEN, J.P.: *Metaphor: a Bibliography of Post- 1970 Publications*, La Haya: De Gruyter, 1985.
: *Metaphor II: a Classified Bibliography of Publications (1985-1990)*, La Haya: De Gruyter, 1990.
- VATTIMO, G.: *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura postmoderna*. Barcelona, Gedisa, 1987.
: *La secularización de la Filosofía. Hermenéutica y posmodernidad*. Barcelona, Gedisa, 1992.
- VEGA, JOSÉ y CARBONELL, N.: *La literatura comparada, Principios y métodos*. Madrid, Gredos, 1998.
- VERENE, D.P., «Imaginative Universals and Narrative Truth». En *New Vico's Studies*, no 6 (1988): 4-25.
- VIANU, T.: *Los problemas de la metáfora* (trad. de M. Serrano Pérez), Buenos Aires, Eudeba, 1967.
- VICO, G.B., *La Scienza Nuova*, ed. de P. Rossi, Milán, Rizzoli Editore, 1963.
: *Vico's Science of Imagination*, Ithaca, Cornell University Press, 1981.

- VICKERS, B., *In defense of Rhetoric*, Oxford: Oxford University Press, 1988.
- VILLANUEVA, D.: *Teorías del realismo literario*. Madrid, Espasa Calpe, 1992.
- VOSSLER, K.: *Filosofía del lenguaje*, Buenos Aires, Losada, 1932.
- WAGNER, C.: “El mecanismo semántico de la Metáfora” en *Estudios Filológicos*, nº16 (Valdivia, Chile, 1981): 97-108.
- WAHNÓN BENSUSAN, S.; *Lenguaje y literatura*, Barcelona, Octaedro, 1995.
: *Saber literario y hermenéutica. En defensa de la interpretación*, Granada, Universidad de Granada, 1991.
 : *Introducción a la historia de las teorías literarias*. Granada, Universidad de Granada, 1991.
: *Poesía y poética de Miguel Fernandez*, Madrid, UNED, 1998.
 , «Ficción y Dicción en el poema». En *La Enunciación Lírica, Dialogos Histanicos*, no 21, (1998): 77-110.
«El significado de las metáforas: sobre una teoría de Paul Ricoeur», *Separata*, Biblioteca Universitaria, Granada, 199, pp. 583-607.
- WEINRICH, H., “Münze und Wort. Untersuchungen an einem Bildfeld” *Romanica*, Festschrift Rohlf's, Halle, Neymeyer, 1958, trad. ital. “Moneta e parola. Ricerche su di un campo metaforico” en WEINRICH, H., *Metáfora e menzogna: la serenità dell'arte*, Bolonia, Il Mulino, 1976.
 : *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*, Madrid, Gredos, 1968.
: *Lenguaje en Textos*, Madrid, Gredos, 1981.
 : *Linguistik der Lüge*, Heidelberg, Lambert Scheineider, 1966 (versión italiana: *Metáfora e menzogna*, Bolonia: Il Mulino, 1976).
- WELLEK, R. y WARREN, A.: *Theory of Literature*, New York, Harcourt, Brace and World, 1949, 1956; trad. esp. *Teoría Literaria*, Madrid, Gredos, 1953.
- WERNER, H., *Die Ursprünge der Metapher*, Leipsing, 1919.
- WHEELRIGHT, PH.: *The Burning Fountain*, ed. revisada, Indiana University Press, 1968.
Metaphor and Reality, Indiana University Press, 1962, 1968; trad. esp. de C. Armando Gómez: *Metáfora y realidad*, Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1979.
- WHITE, H., *Metahistory. The historical Imagination in ninetieth century Europe*, London, Johns Hopkins University Press, 1973.
- WIMSATT, W.K. y BEARDSLEY, M.: *The Verbal Icon*, Kentucky, University of Kentucky Press, 1954.
- WIMSATT, W.K., Y BROOKS, C., *Crítica Literaria, Breve Historia* (2ª ed.), Lisboa, Fundación Calouste Gulbenkian, 1980.
- WOTJAK, G.: *Investigaciones sobre la estructura del significado*. Madrid, Gredos, 1979.
- ZAIHNER, R.C.: *Mysticism sacred and profane*, London, Oxford University Press, 1957.
- ZAMORA, M.: “A poetics of Distance: Baroque and Vanguardist Metaphore (Metaphorical Innovations in Góngora and Huidobro)”, en *Hispanófila*, año 31, núm. 1 (1991): 13-27.
- ZARDOYA, C.: *Poesía española del siglo XX. Estudios temáticos y estilísticos*. Vol. II y III, Madrid, Gredos, 1974.

ZEMACH, E.: "Essence and the Meaning of Metaphorical Language", *Poetics Today*, 4 (1983): 259-273.

ZIMMERMAN, M., *Heidegger's Confrontation with Modernity: Technology, Politics, Art*, Bloomington: Indiana University Press, 1990.

ZUBIRI, X.: *El hombre y Dios*, Madrid, Alianza Editorial- Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1988.