

## Mélanges

Berta Pallares:

A propósito de: Hans Lauge Hansen y Julio Jensen (eds.): *La metáfora en la poesía hispánica (1885-1936). Actas del Simposio celebrado en la Universidad de Copenhague, 25 y 26 de septiembre de 1996, Sevilla, Ediciones Alfar, 1997.*

El volumen recoge las doce las ponencias presentadas en el Simposio y una, en dos partes, no presentada.

Los editores dedican las páginas 9-11 a presentar y a explicar el por qué del Simposio. Tras el breve discurso de apertura (pp. 13-14) a cargo del profesor Poul Rasmussen, se ofrecen los trabajos. Se presenta (p. 15) un poema inédito de Antonio Carvajal.

Si bien todas las ponencias inciden de una u otra forma en la metáfora y en el mundo de sus implicaciones, no parece fácil abocetar una caracterización global del libro. Esto, por la diversidad de enfoques sobre el concepto de metáfora. No será posible a nivel de reseña bibliográfica tratar con amplitud –y acaso discutir algunas afirmaciones– las distintas ponencias. Presentaré solamente el contenido de cada una de ellas, evitando comentarios o discusiones.

El material está recogido en cinco bloques que dan idea de los centros de interés y que dan cierta coherencia al contenido. En palabras de los editores: «El título del congreso incluye un género literario, un periodo histórico y un tropo» (p. 9). El resultado se ofrece como vehículo de ideas para nuevas aportaciones a los estudios de literatura (p. 11). De hecho esto es lo que debe surgir del encuentro que supone la celebración de un Simposio.

El material está distribuido así: I. *Estudios y análisis críticos generales*; recoge los trabajos de R. Cardwell y A. L. Geist; II. *Estudios teóricos y revisiones historiográficas* (trabajos de R. Herrero y R. M<sup>a</sup>. López); III. *Estudios particulares de la poesía hispánica (1885-1936)* (trabajos de J. Jensen, K. Kopfe, J. Pellicer, A. Chicharro y K. Henau); IV. *Estudios particulares de la relación entre poesía y arte (1885-1936)* (trabajos de H. L. Hansen, J. C. Fernández y D. Gillès) y V. *Un retrato y dos sombras: Lorca y Debussy. Conferencia en dos partes* (R. Sanz y M<sup>a</sup>. V. Cavia no presentado en el Congreso).

El libro se inicia con el trabajo de Richard A. Cardwell: *Espejo y sueño: la práctica simbolista en España* (pp. 19-35).

El autor parte de la consideración de que «la problemática moderna de lo referencial, sobre la representación y la relación entre idea y palabra, se arraiga en el mismo movimiento romántico» (p. 19). Una cita de Shelley tomada de su *La defensa de la poesía* (1821), le lleva a considerar que «la metáfora se arraiga en una percepción especial, el poder psicológico o imaginativo del poeta» (Ibd.). Segun-

do, que «para realizar una metáfora es necesario romper la totalidad, ya que el tropo sólo es ‘un signo para partes o clases del pensamiento’ que desorganiza o rompe las asociaciones. Queda, entonces, el énfasis sobre la imaginación (psicología) y la disgregación de la lengua (vacío o sustituyentes)» (pp. 19-20).

Hace una revisión enfocando su interés sobre las alteraciones que experimenta la metáfora en lo que se refiere, sobre todo, al aspecto psicológico (Max Müller, Saussure, Jakobson, Fish, Derrida). Se ocupa más adelante del interés en el elemento psicológico de la metáfora a partir del fin de siglo e incide en el tema del espejo como tropo central en el simbolismo europeo con la constelación de imágenes o de metáforas afines como símbolo de lo que no se percibe con claridad. Lo enlaza con Freud y señala la importancia de las revisiones de Lacan orientadas a esclarecer la relación entre la psicología y la lengua. Para Cardwell estas revisiones es posible que «sean las que ofrecen más posibilidades hermenéuticas para un análisis de la metáfora simbolista» (p. 22). Analiza el simbolismo español en dos poemas: uno de Antonio Machado, «El limonero lánguido suspende» (*Soledades, galerías y otros poemas*) y otro de Juan Ramón Jiménez «Llena de rosas ibas allá por los espejos» (*Melancolía*).

Concluye: «En mi análisis de los discursos simbolistas he tratado de explicar la manera en la cual los dos poetas supieron saltar por encima de esta dificultad para ‘nombrar’, por la metáfora del espejo, las ‘hondas realidades que carecen de nombre’» (p. 33).

También dentro del apartado I se recoge el trabajo de Anthony L. Geist (AG): *La metáfora de la Generación del 27 como estrategia del «modernism»* (pp. 37-52).

El autor señala que el concepto de «Modernism» según la crítica anglosajona no ha calado en la crítica hispanista. Define el «Modernism» como «aquel movimiento cultural que abarca el mundo occidental desde el esteticismo finisecular hasta, más o menos, el final de la Segunda Guerra Mundial, y que parte de la crisis post-simbolista de la representación» (p. 37). Revisa a continuación el concepto de ‘modernidad’ (Habermas, Jameson) y considera que «el proyecto poético del 27 y sus compañeros de viaje se sitúa nítidamente en el ‘Modernism’, en su sentido más amplio» (p. 38). AG estudia tres etapas en la trayectoria de la Generación del 27: 1) la que cae bajo la influencia de las vanguardias, 2) el surrealismo y 3) el compromiso. La base teórica se sustenta con los análisis de cuatro poemas de Rafael Alberti, poemas que considera paradigmáticos de distintos momentos de su trayectoria (p. 45) a la que, a su vez, considera también paradigmática de toda la Generación del 27. Los poemas elegidos como base para el análisis son: 1. Un poema neopopular de *Marinero en tierra* (1925), «Si mi voz muriera en tierra ...»; 2. Unos versos surrealistas de *Sobre los ángeles* (1929), «Muerte y juicio»; 3. Un poema de *Capital de la gloria* (1936-1938), «Galope», y 4. Un texto escrito en el exilio, *Baladas y canciones del Paraná* (1954), «Canción 8». «Los cuatro textos comparten una estructura parecida, construidos sobre un eje vertical, que opone el binomio cielo/tierra» (p. 46).

AC concluye con la afirmación de que nadie puede negar que la Generación del 27 pertenece por derecho propio al «Modernism», movimiento internacional.

El Apartado II, se abre con el sólido trabajo de Rosario Herrero (RH): *Hacia una propuesta metodológica para la interpretación de la metáfora (Aspectos teóricos y aplicación)* (pp. 55-70).

Basa la tesis que defiende en su trabajo, en los presupuestos de Paul Ricoeur (*La métaphore vive*). RH defiende su tesis con criterios sólidos. La tesis que se propone demostrar sostiene que «la descripción de la metáfora en su mínima manifestación lingüística, lo que en adelante denominaré «base metafórica», es una tarea que compete a una «lingüística» de texto de orientación «semiótica»» (Ibd.).

Para ello hace una caracterización lingüística de la metáfora apoyándose fundamentalmente en poemas de Vicente Aleixandre en su etapa vanguardista.

El plan de trabajo de RH es éste: 1) parte del presupuesto de la literatura como fenómeno comunicativo. 2) especifica «cuáles son los «niveles lingüísticos» a través de los cuales la metáfora se va integrando sintáctica y semánticamente en el texto» (Ibd.) y 3) examina «las «bases pragmático-discursivas» en las que se asienta la comprensión de la metáfora».

Consecuente con este plan, desarrolla con brillo su trabajo a lo largo de tres apartados que ilustra con un gráfico (p. 57): 1. Propuesta de un modelo comunicativo para el análisis (pp. 56-58); 2. Estructura metafórica, base metafórica y niveles lingüísticos (pp. 58-61) y 3. Bases pragmático-discursivas para la interpretación de la metáfora (pp. 61-70).

En 1. destaca la influencia que ejercen en la metáfora una serie de factores pragmáticos, tanto los de carácter supraindividual, que se hallan en relación con las coordenadas espacio-temporales que incluyen las condiciones socio-históricas, las culturales y las estéticas, como los de carácter individual. En 2. estudia, basándose en su gráfico de la p. 57, la caracterización de la estructura de la metáfora, la de la «base metafórica» y la determinación de los «niveles lingüísticos» a través de los que la metáfora se integra en el texto.

De forma clara, sólida y concisa sigue los pasos que la llevarán al análisis de cómo la metáfora se relaciona con el resto de los elementos cotextuales; aquí analiza la «base metafórica» ayudada por los versos, muy bien seleccionados, de Vicente Aleixandre. Presenta los componentes de la metáfora, un elemento propio (Ep) y un elemento metafórico (Em). Esto la lleva a perfilar el concepto de «estructura metafórica» (p. 59). Esta estructura se compone de un «elemento propio» que puede aparecer implícito o explícito en el texto (Epe/i) y que se relaciona explícita o implícitamente (Re/i) con un «elemento metafórico» (Em): [Epe/i Re/i Em].

Con su formulación de estructura «analítica» y estructura «sintáctica» remite a los textos y discute la equivocidad de la denominación, en la retórica tradicional, de metáfora 'in presentia' e 'in absentia' para concluir que la diferencia entre los dos tipos de metáfora no se basa en la presencia o ausencia de uno de los componentes, sino en su estructura y en su funcionamiento lingüístico. Pasa después a los niveles lingüísticos (Apartado 2.). En el apartado 3. traza las bases pragmático-discursivas para la interpretación de la metáfora (pp. 61-70). Esto lo lleva a cabo a través del análisis del modo en que tiene lugar la interpretación de las metáforas «explícitas» e «implícitas» y de encontrar en la fase de interpretación «dos opera-

ciones complementarias»: una de «identificación» de la metáfora y otra de «caracterización referencial» (p. 61).

Con su sistema ordenado y preciso, RH va dando los pasos teóricos que apoya con los textos seleccionados y lo presenta de manera clara, con razonamiento sólido y lenguaje conciso. Exacto. Verdadero placer para el lector. Después de analizar una serie de metáforas que aparentemente han quedado «liberadas de todo nexo extrapoético», concluye: «Sin embargo, esta liberación de la imagen frente al mundo perceptible nunca llega a ser absoluta en sentido estricto, ya que por muy débiles que sean los nexos con el mundo objetivo toda metáfora tiene su origen en una determinada intuición de la realidad y guarda un cierto vínculo con el mundo experiencial. Por otro lado, este impulso «autorreferencial» hay que relacionarlo con uno de los postulados esenciales del arte de vanguardia: el de la consecución de la autonomía del arte con respecto a la realidad empírica, el logro de una percepción desautomatizada del objeto y la propuesta de nuevos universos de sentido» (p. 70).

Rosa María López en su trabajo *Renovación poética e historiografía (Apuntes para un estudio)*, (pp.71-83) ofrece algunas observaciones sobre los esfuerzos que deberán dedicarse al área de la «historiología de la literatura española».

Toma como base de su trabajo su *Memoria de Licenciatura*. Sus conclusiones la llevan a la necesidad de la «revisión historiológica en el marco de los «Nuevos paradigmas de la historia literaria» atentos a los fenómenos de multiculturalidad y plurilingüismo que trascienden los límites de lo nacional» (p. 71).

En el apartado II de su trabajo (p. 74), pasa al objeto del mismo «que es el de comprobar la trayectoria de algunas categorías historiográficas usadas para definir las tendencias estéticas que se suceden durante el segmento temporal escogido para este Simposio» (p. 74). Para ello ha seleccionado una serie de Manuales de historia de la literatura, producidos en el periodo que estudia. Son, en su mayoría, textos dedicados a la docencia. La revisión que hace es útil. Ejemplifica manejando la categoría de «Modernismo» como categoría historiográfica. Propone que se haga lo mismo sistemáticamente con las categorías vinculadas al fin de siglo y a las vanguardias, de las que –opina– el modernismo es el primer eslabón (p. 80).

El apartado III de estas *Actas*, en el que se recogen estudios particulares, se abre con el matizado y fino, bien elaborado trabajo de Julio Jensen (JJ), *Naturaleza y metáfora en Juan Ramón Jiménez (Figuratividad y temática de los elementos naturales en la poesía juanramoniana)* (pp. 87-108).

JJ estudia el desarrollo de la imagen de la naturaleza en la poesía de J.R.J. Parte del hecho de que en su poesía la relación yo lirico-naturaleza es una constante.

Es un hecho admitido la importancia que tienen en la poesía juanramoniana los motivos de la naturaleza incorporados o simbolizadores de los estados interiores, de forma que los elementos naturales llegan a ser representación metafórica de estados interiores.

En «Ninfeas» se establecen las relaciones naturaleza-alma a través de las metáforas superpuestas, los dos primeros versos. JJ ve las metáforas de los elementos de la naturaleza como «metáfora sostenida» (Riffaterre). Tras su fino análisis de las metáforas primarias y de las secundarias, afirma JJ que «Ninfeas» genera un

mundo propio –dentro de la escritura autorreferencial– «cuyos habitantes son metáforas personificadas» (p. 90). Según él, puede considerarse este poema como «prefiguración del ‘poder ilocucionario’ de la poesía tardía de J.R.J.».

Reafirma esta consideración a través del análisis de otros poemas seleccionados de *Rimas* («Las tardes de enero», «Triste amor», «Llanto»).

El poema «Balada triste del pájaro de agua» (*Baladas de primavera*) podría, según, JJ «... en el desarrollo de la poesía juanramoniana, representar una apertura hacia la naturaleza exterior» (p. 94). Y es exacto, como también lo es el que, a pesar de todo, el yo lírico se infiltra en la naturaleza. A continuación JJ se ocupa de los libros *Melancolía* y *Laberinto* con el fin de «comprobar si la representación de la naturaleza se ha modificado en el lapso de tiempo que separa estos poemarios de los poemas que acabo de comentar» (p. 96). Elige «Sol fugaz» (*Laberintos*) después de cuyo análisis afirma que aparecen ya elementos que serán propios de la poesía de madurez –yuxtaposiciones de términos concretos y abstractos–, ofrece el poema también la ruptura con la visión «algo tópica» de una naturaleza idealizada y pastoral de los poemas anteriores, aunque todavía no ha llegado a «la comunicación esencializada» (Ramsden).

Los libros que han sido considerados como eje para hablar de las supuestas primera y segunda etapa de la poesía juanramoniana son *Sonetos espirituales*, *Estío* y *Diario de un poeta recién casado*. JJ analiza el tratamiento de la naturaleza en «Al soneto con mi alma» (*Sonetos espirituales*) y concluye que, si bien, se encuentran analogías con los poemas anteriores, «Ahora el ideal ya no es inalcanzable, sino que se encuentra en la poesía misma, siendo ésta una creación de lo absoluto» (p. 99). Ahora los elementos naturales se revelan como elementos alegóricos en la poesía, dado que lo que el soneto copia no es la naturaleza, sino el ‘ansia pura’. El poeta va dejando a la naturaleza para que la naturaleza exista como creación de la vida interior del yo lírico.

JJ concluye que la naturaleza es en J.R.J. un símbolo de su mundo interior. El análisis de los poemas parece indicar «que el uso figurativo de la poesía en Juan Ramón Jiménez en ningún momento deja de ser alegórico de la vida interior, si bien de manera paradójica, ya que es a través del uso alegórico de elementos naturales como Juan Ramón consigue crear un mundo poético en consonancia con la naturaleza» (p. 105).

De ahí la distinción entre mi naturaleza (=obra) y la naturaleza (=la Naturaleza), distinción de analogía y no de coincidencia. Siguiendo a Ricoeur y llevando su lectura a la lectura de J.R.J. afirma JJ que en la obra de Juan Ramón «la naturaleza aparece como un proveedor de imágenes, símbolos y metáforas, pero esto no implica que Juan Ramón haya encontrado el lenguaje oculto de la naturaleza, sino que usando representaciones de elementos naturales como figuras poéticas él crea su propio mundo poético. Antes que a una unión entre el yo lírico y la naturaleza, la plenitud juanramoniana se debe a una unión alma-poesía» (p. 105).

El desarrollo de la obra de J.R.J. es coherente: partiendo siempre de la subjetividad creadora, se inicia con una relación tenue con el mundo exterior y va alejándose de él para crear su propio universo poético, en que se basta a sí mismo.

Otro estudio sobre un autor es el dedicado a *Vicente Huidobro y la cuestión de la metáfora* (pp. 109-122).

Su autora Karin Hopfe (KH) presenta, a modo de introducción, la conocida actitud del escritor chileno hacia la metáfora. KH pasa después a establecer la significación de la metáfora en el marco creacionista. El ejemplo elegido es el poema «Astro» (*Poemas árticos*, 1918). Concluye (p. 120) que el intento creacionista de cuestionar la metáfora tradicional y de reformular el funcionamiento del lenguaje poético desencadena otra problemática –más fundamental– que es la del funcionamiento del lenguaje en general (pp. 119-120). De ahí su afirmación de que la poesía creacionista –posterior a *Poemas árticos*– se desplaza hacia una investigación del lenguaje.

Juan Pellicer (JP) en su trabajo *-La metamorfosis de una imagen en la poesía de León Felipe* (pp. 123-140)–, estudia «un grupo de imágenes literarias, las cuales consisten en la introducción de un segundo sentido, ya no literal sino analógico, metafórico, simbólico en el texto» (p. 124). Destaca la imagen de la «piedra».

JP hace un breve repaso de la vida de León Felipe y hace hincapié en su carácter y en su peregrinaje continuo, en su condición de «caminante», «peregrino», «romero». Dedica buena parte de su trabajo a la imagen de la «piedra» a la que considera casi como el común denominador de la poesía de León Felipe. JP persigue el rumbo de la piedra desde el primer poema, para verla convertirse en metáfora y seguir su metamorfosis hasta llegar a ser un símbolo.

Dado que León Felipe es una isla en sí mismo, es obvio su quedar al margen de los estilos de moda. Se quedó empeñosamente fuera. JP revisa los rasgos formales de la poesía de León Felipe (versolibrismo, diálogos, monólogos, oraciones, canciones, salmos), su temática (tono biográfico), su individualismo –«su visión del mundo está íntimamente asociada con la noble locura de *Don Quijote*» (p. 127)–. Todo ello, según JP, hace ver a León Felipe como poeta romántico. León Felipe crea su mundo poético y «organiza un lenguaje que descansa en un peculiar grupo de imágenes que funciona como un «sistema luminoso» de señales que es como él define a la poesía» (p. 128). Entre las principales señales luminosas están el romero, el caminante, el viento, el río, el fuego, la estrella, el polvo, el hacha, la noria, el ciervo y la piedra. JP aduce ejemplos en los que se encuentran estas imágenes. Concluye que la obra de León Felipe puede ser contemplada como un solo gran poema «gracias al común denominador de la ‘piedra’» (p. 138). Cada poema puede ser clasificado de acuerdo con el tipo de piedra que le habita. Muy agudamente piensa JP en la asociación piedra-poema, y en que, acaso, la piedra angular fuera la última piedra –síntesis y símbolo de todas–, la que la voz rebelde y acongojada de León Felipe, piedra/pluma, quiso lanzar, como un David, contra el Goliat de la injusticia y sus hacedores.

Antonio Chicharro Chamorro presenta el trabajo que lleva como título *En la luz negra y radiante: Poética, tipología metafísica y simbolización surrealistas en Poemas de Rafael Múgica de Gabriel Celaya* (pp. 141-157).

Analiza en primer lugar los símbolos y metáforas con el fin de explicar la poética surrealista del libro a través de la imaginería empleada.

Analiza *Poemas de Rafael Múgica*, esto es, el libro que supone «el desarrollo máximo de la escritura poética de influencia surrealista presente en la primera etapa poética de Gabriel Celaya, 1932-1943» (p. 143). Antonio Chicharro Chamorro (ACh) se ha ocupado en diversos, densos y sólidos trabajos de la obra de

Gabriel Celaya; al lector acostumbrado a ellos no le extrañará la finura del análisis de este libro ni tampoco la finura y sutileza del análisis que se manifiesta en una prosa, si a veces densa, siempre bella, de eficaz concisión y creadora también de imágenes.

Al referirse al libro que estudia, dice de él «en el que se dan cita poemas de tono reflexivo en los que, de palabra y de obra, quedan expuestos cuando no mostrados algunos aspectos y rasgos fundamentales de una poética y poesía surrealista» (p. 144).

ACh analiza la idea de poesía como misterio y por ello el poema es «la ceniza o resonancia textual que queda tras la estremecida experiencia de la inmersión especular en el abismo misterioso de las interioridades psíquicas» (p. 146), afirmación a que le lleva la «espléndida metáfora con que se cierra el poema segundo de la cuarta parte «En par de los levantes de la aurora»».

Lleva a cabo un análisis de las cinco partes que articulan el libro. Son: «En la luz negra y radiante», «El total anticipado», «Luna virgen», «En par de los levantes de la aurora» y «Summa de los días», » poemas en prosa adecuados «para dar cabida a cierta momentánea abundancia creadora surrealista ....» (p. 143).

En las tres primeras partes dominan las ideas y símbolos del misterio, de la noche y de la luna, y en las partes cuarta y quinta ofrece los poemas que corresponden al regreso del viaje interior, ya en la luz del alba. De ahí la importancia de la metáfora de la noche, símbolo-eje de todo el libro, con su poder iluminador y tema único de la segunda parte del libro.

La noche queda vinculada a la luna, también elemento simbólico de primera magnitud surrealista y que es nombrado por el poeta mediante «sugerentes metáforas que ocultan el plano real» (p. 150); queda también vinculada al día cuya «cegadora luz racional el poeta rechaza» (Ibd.), el dolor que le produce, metaforizado, le lleva casi a la muerte, expresado mediante inesperadas asociaciones (p. 152). Entre otros símbolos están el de la luz 'negra y radiante' y el del jinete.

Una vez analizados algunos de los elementos simbólicos, pasa a referirse a «la génesis y composición del poema» y a «ciertas técnicas creadoras» (p. 152). Las concepciones surrealistas del joven Múgica se muestran en la abundancia de versículos, metáforas atrevidas, comparaciones y asociaciones de ideas y, sobre todo, el principio creador, el inconsciente, nominado como jinete, esqueleto de cristal, ángel de cristal, paloma (p. 153).

Consciente de la existencia de este principio creador el poeta se dispone a «hurgar en las interioridades psíquicas y en el espejo de los sueños» escribiendo el poema, distanciado de la razón. Solamente en la última parte del libro «Summa de los días» deja un poco de lado el mundo interior misterioso y mágico, y toma conciencia de la luz del día, el mundo cotidiano, el de la vida convencional, contra el que se rebela.

ACh, para concluir, hace unas consideraciones sobre la imaginería usada en *Poemas de Rafael Múgica* y en especial aísla las metáforas «que resultan de mayor atrevimiento y novedad poéticos, viniendo a provocar una reacción emocional, antes que un reconocimiento intelectual al haber sido logradas a través de ciertas experiencias de proyección irracional, si bien se encuentran inmersas en una escritura que se soporta sobre cierta urdimbre realista y se cala de abundante

discursividad reflexiva, lo que es un rasgo que no elimina la radical ‘mirada surrealista’ (p. 155). Concluye que son muy frecuentes las metáforas que carecen de plano expreso, y de aire surreal-vanguardista, también se encuentran múltiples metáforas con los dos planos expresos en diferentes variantes, largas series de metáforas encadenadas, asociaciones ilógicas de ideas. Todo ello pone de manifiesto «el mejor perfil surrealista del libro» (p. 156).

Habría que añadir que ACh pone también de manifiesto el perfil de un excelente y sólido trabajo.

Con el trabajo de Katharina Hanau (KH), *Luis Cernuda en la obra de Francisco Brines y Jaime Gil de Biedma: imágenes del deseo* (pp. 159-171) se cierra el apartado III.

KH estudia la influencia de Cernuda en F. Brines (1932) y en Gil de Biedma (1929-1990).

Pone de relieve dos momentos de la creación poética de Cernuda. Revisa la trayectoria del yo lírico de Cernuda en relación con la experiencia erótica. Se detiene en la imagen del mar como instrumento para exaltar la experiencia erótica. Recuerda el hecho, ya conocido, de cómo Cernuda lleva el erotismo al plano metafísico, la fusión o co-fusión de Amor y Muerte, Eros y Thanatos. Al analizar el poema «El joven marino» (1935) señala cómo Cernuda acude al desposorio místico y compara ambos discursos, el místico y el erótico, en su abandono a la total plenitud. KH afirma que es significativo que Cernuda «convierta el conflicto entre realidad y deseo en el tema de sus poesías completas», pero creo que no parece tan sorprendente, pues, como ya señaló en 1957 Luis Felipe Vivanco, «la oposición que provoca la palabra de Cernuda es la de esa parte del alma que sigue perteneciendo al cuerpo» (Luis Felipe Vivanco, «Cernuda en su palabra vegetal indolente» en *Introducción a la poesía española contemporánea*, p. 300). Esto por un lado, y por otro, la peculiaridad de su pasión amorosa hace más conflictiva la exposición poética.

Señala también KH que es sorprendente la relación deseo-azucena (p. 163) y hace referencia a San Juan de la Cruz. En la iconografía medieval la azucena se emplea como símbolo de la Virgen y las azucenas de San Juan me parece que hay que situarlas en otro contexto diferente.

Después de un breve repaso de la imaginería de Cernuda la autora señala que aunque se remonta a tópicos del romanticismo «no acertaríamos en reducirle a una posición neorromántica» (p. 163).

«La puesta en duda de paradigmas románticos en Cernuda constituye un punto de partida para la poesía de Jaime Gil de Biedma» (p. 165). KH afirma que éste continúa el discurso erótico de Cernuda (dualidad amor y erotismo) pero distingue entre amor espiritual único y el deseo carnal.

Repasa después la poesía de F. Brines, y afirma que, como los otros dos poetas mencionados, también éste distingue entre el deseo erótico y el amor idealizado. Pero Brines va a crear una imagen más barroca del cuerpo: realidad y apariencia. Quizá algunas de las afirmaciones sobre este punto pudieran discutirse, pero no es este el lugar y, en realidad, el Simposio habrá sido buena plataforma para ello.

Afirma KH que «el tiempo es una palabra clave y un tema constante en Brines, en Cernuda y en Gil de Biedma. Es por culpa del tiempo que el amor se olvida y que el cuerpo envejece.» (p. 171). Cabría preguntarse si el tiempo y las consecuencias de su pasar no han sido palabra y concepto clave a lo largo de toda la poesía española desde la melancólica pregunta ...*dónde están?*, ... *ubi sunt?* de la lejana Edad Media hasta hoy.

El apartado IV en el que se recogen estudios particulares de índole de interacción entre poesía y arte o música se abre con el trabajo de Hans Lauge Hansen (HLH): *La superposición metafórica entre ensalzamiento eufórico y degradación crítica en Rafael Alberti y Maruja Mallo* (pp. 175-193).

El autor estudia en él la relación entre unos poemas de Rafael Alberti elegidos de *Cal y canto*, escritos entre 1926 y 1927 y unos cuadros seleccionados de la obra de Maruja Mallo.

La crítica albertiana –señala HLH– no se ha hecho mucho eco de la relación de la poesía de Alberti con la pintura de sus contemporáneos. Reseña brevemente algunos de los estudios que relacionan la poesía de Alberti con la obra de pintores. El lector piensa inmediatamente en la interacción poesía-pintura en el barroco, momento en que la metáfora alcanzó cotas tan altas en los diferentes discursos. No hay que pensar solamente en Góngora y en la poesía ya que la interrelación poesía-pintura sobrevuela también el teatro.

HLH parte de la hipótesis que «el desarrollo estético y los cambios de valores fundamentales se perfilan en el encuentro de las diferentes expresiones artísticas» (p. 176). Hace un análisis a través de dos comparaciones de los poemas seleccionados de Rafael Alberti con las pinturas de M. Mallo.

La primera comparación ha sido hecha entre «Estación del Sur» y dos cuadros de Maruja Mallo, de 1927; la segunda entre el romance «Mi entierro» y dos cuadros de Maruja Mallo de 1927 y 1928 respectivamente.

Siguiendo la semiótica de Ch. S. Peirce divide cada lectura en tres partes, desde «las dimensiones básicas del signo de Pierce: el signo en sí, o la dimensión morfosintáctica, la relación entre signo y objeto, o la dimensión semántica y la relación entre signo e interpretante, o la dimensión pragmática» (p. 176).

Estructura el trabajo paralelamente: ensalzamiento de la realidad en Alberti (Apartado 2) y ensalzamiento de la realidad en Maruja Mallo (Apartado 3). Dedica el apartado 4 a la rúbrica: Sarcasmo crítico en Rafael Alberti, el 5, en Maruja Mallo, para llegar a las conclusiones en el apartado 6.

Al analizar el poema «Estación del Sur» lleva a cabo el comentario morfosintáctico, el semántico y el pragmático. Los análisis son finos y agudos aunque acaso pudiera discutirse la afirmación de que el poema parece girar sobre su propio centro –«Gira, Giralda-girasol, morena»–. La metaforización del mundo real en el poema está también finamente analizada y HLH presenta los dos planos del universo poético del texto: el real, vinculado al viaje (trenes, baúles, andenes) y el mitificado (lunas, marineros, sirenas, amazonas); ambos planos se superponen. En el comentario pragmático, señala la focalización entre los emisores y los destinatarios.

Del análisis del texto –«Un ‘collage’ de voces y perspectivas»– (p. 181) deduce que esta poética es un desafío al lector que tiene que desempeñar un papel de

sujeto creador para poder reunir los planos semánticos y focos pragmáticos a una totalidad poética. Para el análisis de la obra de Maruja Mallo ha elegido dos cuadros de la serie de ferias populares, *La verbena de Pascua* y *La verbena* y ha hecho, paralelamente a lo que hizo en el análisis de los poemas de Alberti una lectura morfosintáctica, una lectura semántica y una lectura pragmática.

Hechas estas lecturas, concluye que en las pinturas de M. Mallo pueden encontrarse los mismos principios de composición formal que en los poemas de Alberti (p.184).

En el análisis del romance «Mi entierro» de Alberti y los cuadros *Verbena* y *Kermesse* de Mallo, HLH se vale de un agudo análisis para señalar cómo en ambos creadores la superposición metafórica (en Alberti) y la disonancia entre motivo y ambiente (en Mallo) han permitido que el mundo idealizado se degrade y dé entrada a la crítica y al chiste. Del primer análisis se deduce que se trata de obras en las que se superponen motivos mundanos y míticos. Obras que elevan la realidad al nivel de un ideal; del segundo, se deduce que se da una disonancia temática entre motivo y ambiente que degrada el universo representado.

El cambio radica en la crisis de valores que se da en los años que median entre la poesía de los años veinte y el surrealismo y el compromiso de los años treinta. Alberti mismo ha hablado de su crisis que le lleva a *Sobre los ángeles*. «Aquí la poética cambia de registro, es decir, en vez de ver la poesía como una metáfora grande o como una representación iconológica pura, llega a la representación indexical de huellas, rastros, cadáveres y asociaciones libres, que también encontramos en la serie de cuadros surrealistas de Maruja Mallo, llamada *Cloacas y campanarios*, de los primeros años treinta» (p. 191).

Juan Carlos Fernández Serrato (JCF) estudia otro tipo de lenguaje, el de los Carteles Literarios en su trabajo *Los carteles literarios de Gecé: el lenguaje figurado como modo hermenéutico* (pp. 195-200).

Los Carteles literarios fueron concebidos por Ernesto Giménez Caballero entre 1925 y 1927. Se publicaron en forma de libro, bajo el pseudónimo de «Gecé», con el título de *Carteles* (1927). De los 63 carteles, el libro recoge 25.

JCF hace una breve pero concisa y clara presentación de lo que fueron los Carteles, del espíritu que los animó y de la temática que abarcaban, para pasar al objeto de estudio en su trabajo: las estrategias discursivas (p. 197).

El cartel literario es una representación en paralelo de «otra cosa» –el referente– y esa otra cosa es un texto, que se nombra con otro texto –el cartel– que no es una explicación de las virtudes del primero, sino un nuevo signo. Según JCF, Gecé consigue la comunicación sobre tres elementos de base: la descripción, la interpretación y la ‘poeticidad’ o condensación estética. Para el primero elige elementos icónico-plásticos fácilmente descifrables por el destinatario. Son los encargados de la componente descriptiva. Sobre la palabra recae la función de representar la componente hermenéutica, la palabra exacta, la expresión concentrada que porte la valoración que el cartelista hace incidir sobre el texto referente (p. 201).

Si se tiene en cuenta que la metáfora no es una «versión» sino una «superposición» semiótica que transforma su referente, hay que pensar que el recurso al lenguaje metafórico en los carteles literarios «no puede entenderse como la ex-

ploración crítica del sentido de un texto referente, sino como la creación de un nuevo signo ideológico» (p. 203). El cartel en sí posee un doble poder de comunicación dado que las imágenes portan un gran poder evocador y el cartel se puede contemplar y disfrutar desde muy variados ángulos.

JCF se pregunta: «¿Cuál es la razón que anima a Gecé a elegir el iconotexto poemático para expresar sus apreciaciones crítico-culturales?» (p. 203). Respuesta: «La única manera de comunicar directamente una idea es por medio de un ‘icono’» (Peirce).

Concluye su interesante trabajo analizando otras implicaciones del arte en el cartel literario, (poetización del discurso crítico que lo iguala a la literatura de ficción, humor –inspirado en la greguería–, integración de dos lenguajes), y afirma que «El cartel queda situado, por tanto, en un universo semiótico abierto donde la indefinición genérica permite el desarrollo de lo que el romanticismo llamaría «genio creador», la sublimación del individualismo burgués por encima de toda regla» (pp. 206-207).

Delphine Gillès (DG) estudia *La ilustración en Juan Gris: imagen del poema, imagen-poema* (pp. 211-233).

La autora quiere mostrar no solamente que los dibujos y las litografías de Juan Gris ilustran los poemas, sino que el dibujo es verdadera imagen visual del poema.

Se ocupa de las ilustraciones de Juan Gris para las obras poéticas de Pierre de Reverdy, *Poèmes en prose* (1914), *La guitarre endormie* (1919) y *Au soleil du plafond* (1955; las ilustraciones fueron acabadas en 1917).

Expone brevemente el concepto sobre estas obras ilustradas a las que se puede considerar como «libros de arte» o como «libros de artista», concepto nuevo para la época. Es un tipo de libro, en todo caso, para minorías.

DG verifica que el motivo de los dibujos de Juan Gris, corresponde al tema de los poemas (pp. 212-214) y concluye que «los tres libros ilustrados por Juan Gris parecen fieles a los temas propuestos por cada obra» (p. 214). Pasa después a analizar si el estilo del poema ha sido trasladado correctamente a la ilustración. Afirma que «la estética reverdiana encuentra todos sus rasgos principales en las ilustraciones de Juan Gris, participa de una misma concepción estética pero la encarna a su modo y según su expresión propia» (p. 221).

A continuación estudia con detenimiento *Au soleil du plafond* porque –dice– mientras en los otros dos libros el texto es anterior a los dibujos, en éste se trata de una obra concebida en común por ambos artistas en 1916-17, pero que fue acabada en 1955, mucho después de la muerte del pintor en 1927. Habla DG del poema como fuente de inspiración para el pintor, aunque le parece más justo considerar la obra como una obra en común en que poema e imagen visual han nacido simultáneamente (p. 223).

Teniendo en cuenta los dos discursos y que el dibujo es imagen visual y el poema imagen verbal de una misma realidad, se pregunta: «¿Se puede, entonces, hablar de una imagen en sentido estricto?» (p. 223). Razona la posible respuesta (pp. 223-231).

Parte de la afirmación de Reverdy (p. 224): «La imagen es una creación pura del espíritu. No puede nacer de una comparación, sino de un acercamiento de dos

realidades más o menos lejanas.» De aquí traza la comunidad de trabajo entre los dos artistas y a lo que cada uno debe atender para lograr «relaciones *lejanas y justas* que fundamenten la imagen» (p. 225).

Concluye que «las obras poéticas de Pierre Reverdy ilustradas por Juan Gris son fruto de los fuertes vínculos de amistad que unía a ambos artistas. Sin embargo, han sido posibles gracias a la pureza de su mirada, que les ha hecho capaz de reconocer el sentido de las cosas» (p. 232).

El libro se cierra con el apartado V, que recoge *Un retrato y dos sombras: Lorca y Debussy*, partiendo de los mismos materiales –un poema de García Lorca «Debussy» y parte de su epistolario–, Rosa Sanz Hermida (RS) lleva a cabo un análisis exclusivamente poético: *Lorca y Debussy: una curiosa relación estética* (pp. 237-247) y María Victoria Cavia (MVC) lleva a cabo un análisis musical partiendo de una pieza de Debussy –Reflejos en el arpa– *Debussy y García Lorca: los reflejos de dos alternativas expresivas* (pp. 250-268).

RS introduce su trabajo señalando las posibilidades combinatorias de la escala seriada de sustantivos en el poema «Nocturno esquemático» (*Canciones*). Pasa al poema que desea comentar «Debussy» (*Canciones*) «un juego se sombras y luces, que se resolverá con el triunfo de esta última» (p. 242). Ofrece un análisis agudo del poema.

En cuanto al análisis musical llevado a cabo por MVC tiene como objetivo «tratar de descubrir el significado que emerge del juego de relaciones entre la obra musical *Reflejos en el agua* de Debussy y el poema lorquiano titulado «Debussy» (p. 251).

Recuerda la relación entre el poeta y el músico y se ciñe a la partitura y a la carta de Lorca a su amigo Melchor Fernández Almagro. Sobre Debussy recuerda su impresionismo.

En el apartado II (pp. 253-254) y en el apartado III (pp. 255-263) estudia la partitura con el fin de encontrar «de forma concreta los paralelismos de contenido asociados al texto de García Lorca» (p. 253). Sobre el estudio de la partitura no puedo decir nada, pues no soy musicóloga.

En el apartado IV (pp. 263-267) toma como base la carta de Lorca a Fernández Almagro y el poema, y selecciona los temas y los compara llevándolos a la partitura.

Como indiqué al comenzar estas notas, y leidas las 267 apretadas páginas del libro, no es fácil hacer una caracterización de conjunto, ni escribir unas líneas de tipo global y que sirvan para todos y para cada uno de los trabajos. Unidos por el hilo de la metáfora y por el periodo estudiado, puede decirse que los editores han presentado un puñado de trabajos no comparables entre sí, y, me parece, de distinta calidad –algunos son brillantes–. La edición de las *Actas* ha sido muy cuidada por parte de los editores; el lector hubiera deseado que no se hubieran deslizado algunas imprecisiones expresivas en algunos trabajos, pero se trata de un libro al que hay que dar una calurosa bienvenida al campo de los estudios sobre la metáfora.

Berta Pallares  
Universidad de Copenhague