

«Podemos empeñar las escafandras»

Un acercamiento a los recursos irónicos
y humorísticos en la poesía de Martínez Sarrión

Alfredo López-Pasarín Basabe []**

Resumen. El presente trabajo tiene como objetivo el estudio de los recursos irónicos y humorísticos en la obra poética de Martínez Sarrión. Al examen analítico de esos procedimientos considerados en su individualidad le sigue el de su funcionamiento en el conjunto del poema, a través de algunos ejemplos escogidos. Se cierra el artículo con un apéndice diacrónico en que se indaga la plasmación de los citados procedimientos en cada uno de los libros de su autor, con la esperanza de contribuir al conocimiento de su evolución estilística.

Palabras clave: Literatura, poesía española, poesía española contemporánea, Antonio Martínez Sarrión, humor, ironía

Abstract. This article explores the ironic and humoristic devices in the poetry of Martínez Sarrión. The analysis of particular examples in the use of these devices intends to illuminate their function in the entirety of the poems studied. In hopes of contributing to the increasing body of studies on Sarrión's stylistic evolution, the article concludes with a diachronic appendix in which the formation of these devices are illustrated in each of the author's books.

Keywords: Literature, Spanish poetry, contemporary Spanish poetry, Antonio Martínez Sarrión, humor, irony

En el poema que cierra la segunda parte de *De acedia*, «Invictos», se nos relata de manera onírica (quizá se trata en realidad de un sueño) los intentos de unos ladrones por acceder al recinto donde se encuentra la pareja protagonista. En último extremo no lograrán el objetivo, aunque se resarcen del fracaso llevándose todo lo que encuentran en la casa. Tras su retirada, los dos enamorados emergen de su refugio, que entonces confirmamos que es submarino, y la mujer pronuncia el verso que da título a este trabajo y que es el último del poema. Nada en él (si exceptuamos una ligera ironía, por exceso de trasnochado romanticismo, presente en los versos 8-9) favorece una lectura humorística, pues todo se describe con la atmósfera opresiva de los sueños. La inesperada salida constituye un final perfecto: nos libra, mediante la risa, de la angustia acumulada, al tiempo que comunica de manera muy efectiva el significado más profundo del poema. El «invictos» del título recibe así su justificación, pues no puede considerarse vencido a quien está vivo y enamorado.

Los rasgos de humor y de ironía son una de las constantes más inmediatamente perceptibles para quien se acerca a la poesía de Martínez Sarrión. Y eso, con diversas variantes cualitativas y cuantitativas, en todas y cada una de las etapas de su ya dilatada carrera. Este trabajo pretende contribuir a un conocimiento más profundo de los mecanismos a través de los cuales se plasman los mencionados rasgos. Tras la necesaria labor analítica, desearíamos disponer de espacio para estudiar con una más demorada minuciosidad la manera como esos recursos se articulan en el espacio del poema concreto, pues es ahí donde se manifiestan sus virtualidades textuales, pero no será posible hacerlo más que en un pequeño puñado de ejemplos a los que no quisiéramos renunciar.

Antes de entrar en materia, desearía advertir que no ignoro que los dos términos que enlazo en el título de este trabajo a través de la, en apariencia, inocente conjunción copulativa distan mucho de ser entidades homólogas.

Parece mucho más fácil acotar los rasgos de humor que hacerlo con los irónicos. Como se sabe, la ironía es un fenómeno extraordinariamente complejo y el humor (¿siempre?) es o puede ser una de sus manifestaciones. De modo que, para no entrar en profundidades teóricas a las que debería dedicar un trabajo de una extensión infinitamente mayor que la del presente, no distinguiré de manera explícita entre ambos recursos cuando analice los mecanismos concretos, pero lo intentaré cuando estudie su plasmación en contextos poemáticos más amplios.

Comencemos. Un recorrido por los procedimientos irónico-humorísticos tal como se dan en la obra de Martínez Sarrión arroja los siguientes resultados.

1. Mezcla o yuxtaposición de niveles

La falta de adecuación interna del enunciado es posiblemente el recurso más ampliamente utilizado en todas las situaciones cómicas [1]. Tal falta de adecuación puede producirse a muy distintos niveles. En el caso de Martínez Sarrión, lo más frecuente con diferencia es que esa discordancia se realice a través de la mezcla de registros lingüísticos [2]. El estilo del poeta albaceteño, sin duda, ha cambiado mucho a lo largo de los años, sobre todo en lo que respecta a las dosis de irracionalismo empleadas, pero mantiene en general una serie de rasgos básicos en su uso del lenguaje, como son la preferencia por una sintaxis que puede ser muy compleja y el manejo de un vocabulario amplio, preciso y tendente a los términos difíciles, de origen con frecuencia culto. El principal resorte de la comicidad sarrioniana es precisamente la introducción de palabras o frases que vienen a destruir un marco tan uniformemente creado.

En el terreno exclusivamente léxico, la discordancia en el nivel lingüístico puede pro-

ducirse por el empleo de vocablos característicamente marcados. Por ejemplo, es notable la predilección que muestra Sarrión por las palabras malsonantes: «puto» (TM [3] 156, PD 72), «puta» (TM 156, HR 60), «cabrón» (ER 14, PD 17), «bujarra» (CT 189), «hijos-deputa» (ER 18), «mierda» (CT 189), «culo» (CI 223), «huevos» (FS 29), «me jodiste» (CI 223), «jodía» (FS 21). Tampoco desaprovecha las posibilidades que le ofrecen neologismos («*swinguear*», TM 144) o arcaísmos («higa», CA 15), o los términos jergales, como los muchos que acumula en «Sonajeros con trampa» (HR 57-60). Destacan por su abundancia y por sus eficaces efectos cómicos los numerosos extranjerismos, así, galicismos y anglicismos, con algún esporádico germanismo:

que separa el *mot juste* (muy difícil)
del *mot rare* (obsesión del badulaque).
(PD 47)

este copista en *background* (CT 190)

entre tanto fantasma de la hepática *Kulchur*,
(CI 224)

Entre ellos, es notable la preferencia de Sarrión por los vocablos y frases latinas, que le sirven en muchas ocasiones para dar pábulo a su afición por las alusiones sexuales o para ejercitar diversos tipos de parodia:

no cabría otra *ratio* que reforzar las filas
del pensamiento libre y autocrítico (DA 48)
y del todo repugnan la *ejaculatio praecox*.
(DA 55)

y cientos de colillas producidas *post-facto*
(ER 29)

tales muestras de genio del famoso *homo faber*
(CA 43)

garambaina pedante, con su razón de ser,
risum teneatis, en las fantasías, muy de moda,
del ácido lisérgico. (PD 95)

Si salimos del terreno estrictamente léxico, podemos mencionar entre los procedimientos para la contraposición de niveles lingüísticos algunos, como el arcaísmo gramatical:

¿antes fuese mejor el panorama?» (CT 188)

o ciertos rasgos de costumbrismo que afloran de vez en cuando en el autor cuando recuerda sus orígenes manchegos [4]:

de las voraces moscas borriqueras
que acompañan de siempre el canto de las jotas
(CT 187)

Pero, sin duda, por su abundancia y lo constante de su cultivo debemos destacar entre estos procedimientos dos. El primero es la introducción de coloquialismos:

su personalidad que vaya usted a saber
(PC 101)

que la farmacopea salió con que nanay, (...)
(CI 211)

por lo cual todo dios hoy se queda sin postre.
(DA 50)

sin advertir gran cosa ni dárselos una higa.
(CA 15)

sin ver la unitiva, ni siquiera por el forro,
(FS 25) [5]

El segundo, lo que, en terminología de Carlos Bousoño (1952, I: 547-572), llamaremos ruptura de frase hecha, que puede ser tanto literaria (más exactamente, literal, pues corresponde a textos fijados, no necesariamente literarios):

porque parís ya vimos
ardía últimamente de disfraces (PC 121)

Juventud y confusiones (PD 95)

«Madame, para un viejo
una niña tiene siempre
el pecho de cristal.»

(Lo hace añicos con piedra escurialense
[berroqueña.] (CT 189) [6]

como coloquial:

Ahí aguardan aún el calambre de gracia (CA 41)

que hoy se utiliza tanto para un roto:
intercambiar cuatro sandeces
sincopadas sin arte,
como en un descosido: (FS 29) [7]

Cuando la cita se traslada en su literalidad, el simple cambio de contexto puede hacer invertir de manera total su valoración. A fin de cuentas, no está tan lejos lo sublime de lo ridículo. Una famosa frase de Juan Ramón puede servir de este modo para expresar irónicamente una posmoderna descreencia en determinadas concepciones de la poesía:

Sin embargo lo subterráneo lo iniciático lo apenas insinuado (*Intelijencia dame el nombre exacto de las cosas!*) (PC 94) [8]

En el extremo de esta concepción podemos situar la autocita. El caso más claro en la obra de Sarrión lo constituyen estos versos de DA 49:

cuya etimología es cosa de filólogos
y gentes de muy poca higiene personal.

que remiten a «gentuza del montón muy poca higiene personal» (PC 95). El recuerdo de estos versos no es el único factor, pero hay que admitir que coadyuva con los demás (la ruptura de sistema, sobre todo) en la consecución del efecto cómico.

Acabamos de esta manera con el repaso a los procedimientos que suponen una mezcla de niveles lingüísticos y que son, como ya dijimos, los más característicos de todos los empleados por nuestro autor a la hora de producir efectos cómicos o irónicos. No son, desde luego, los únicos. La confusión de niveles puede deberse, más que a la forma lingüística, a los contenidos vehiculados, o

a la manera de vehicularlos. Llamaremos a esto «yuxtaposición situacional», forzando quizás el significado habitual de la palabra «situación». Entre los tipos favoritos de Sarrión descubrimos tres a los que podemos denominar macrotextuales, pues afectan o pueden hacerlo a amplias extensiones de texto, y dos microtextuales. Comenzando por estos últimos, diremos que se tratan de lo que Bousoño denomina «ruptura de un sistema de representaciones» o «el contacto, establecido por el poeta, entre dos o más representaciones, dos adjetivos, por ejemplo, de campo diferente» (1952, I: 500), que corresponde a la «caracterización no pertinente» considerada por Cohen (1966) el rasgo más típico de la poesía contemporánea, y la producida «en el sistema de lo psicológicamente esperado», bien definida en su propia denominación, aunque de límites no siempre exactamente determinables. Son recursos capaces de muy notables efectos cómicos. Entre los representantes de la primera ruptura (que no hay razón para limitar al adjetivo) tenemos:

Los ejemplos de Lenin o de Areilza o de Rilke,
provenientes de espacios mentales tan opuestos
(DA 47)

de un anuncio de dátiles en el serio ABC
refugiado de ilustrados, liberales
y otros hijosdeputa. (...) (ER 18) [9]

La segunda puede ser ejemplificada por:

Es inútil su recomendado
sintiéndolo en el alma no ha cumplido
los requisitos mínimos para ser abofeteado
(PC 91)

fue dado *swingear* hasta quedarnos sordos
[de un omóplato: (TM 144) [10]

Los tres tipos macrotextuales son el de lo absurdo, el de lo sexual y el de lo escatológico. El primero, que es componente esencial, como veremos, de los poemas postistas, caracteriza a los libros iniciales de su autor;

un buen ejemplo puede ser el poema «Genealogía y liberación de Tim el tráfugo» (TM 172-173). Sin embargo, no deja de estar representado en libros posteriores, según testimonian poemas como «Descripción de un combate» (DA 53-54) o «Temperatura y algas» (ER 23-24). Aparte de que mucho más localizados exponentes de silogismos defectuosos [11] aparecen diseminados en toda su obra. Una muestra:

O sea, un claro ejemplo de miseria burguesa,
por lo cual todo dios hoy se queda sin postre.
(DA 50)

En cuanto a los otros dos, se trata, como se sabe, de fuentes muy seguras de comicidad, constituyendo lo sexual la principal de las represiones que el chiste consigue liberar de las garras de la conciencia crítica, y lo escatológico uno de los terrenos en que más claramente se muestra la relación entre lo cómico y lo infantil; ambos aspectos fueron puestos de relieve por Freud en su fundamental trabajo de 1905. Si esto es válido para el chiste, poca duda cabe de que el recurso a ambos en el espacio del poema pretenden instalarlo en una tradición que no carece de ilustres antecedentes, pero que no es ni la principal ni, sobre todo, la mayor o la más característica del género, y supone, por tanto, una apuesta fuerte por una determinada concepción de la poesía. Las referencias más o menos directas a lo sexual son uno de los rasgos más claramente perceptibles en la escritura de Martínez Sarrión, sin que este aspecto haya sufrido modificaciones significativas a lo largo de su trayectoria, y puede decirse que sin excepciones se manifiestan en contextos irónicos o humorísticos. He aquí algunos ejemplos:

Enemiga es la urgencia de todo encantamiento
secando de raíz las emociones
que sirven de espoleta retardada
y del todo repugnan la *ejaculatio praecox*.
(DA 55)

Al cabo, un expediente tan manido
como tranquilizante, al menos de momento,

puso tregua a un encuentro del todo ignominioso
con el sueño apacible de la hermosa (ER 22)

la muerte que al armiño, lo cuenta la leyenda,
adviene si en su piel blanca surge una mota,
la cual
sobre las albas sábanas
de un señor semejante,
sería indigna señal de polución nocturna.
(FS 75) [12]

No se rehuye siquiera lo directamente obsceno,
del que el mejor ejemplo (no el más gracioso)
puede ser el siguiente mini-epigrama,
de título «En el abanico de una dama», que
sólo justifica apenas el valor de provocación:

No te afeites la vedija
pues desproteges la hendija. (CO 85)

Son destacables también lo que pudiéramos denominar alusiones homófobas, siempre en contextos epigramáticos y satíricos, y en relación con determinados colegas, o mejor, tipos de colegas:

y una vez ajustado busto y medias,
instalan su real cuerpo en Boulevard Cavafis
y les ingresa en cuenta el señor March. (HR 47)

Tras esa bosta corren los poetas
y otros hombres de pluma (PD 155)

En cuanto a las referencias escatológicas, sin superar en número a las sexuales, se extienden también con constancia a lo largo de toda la trayectoria del poeta. Veamos algunos ejemplos:

tus desabridos plagios de Cavafis
son simple bosta para estercolar. (DA 51)

de mentecatos y de dominguillos
que, más allá de sus propias boñigas,
sólo hablan del mirífico mercado, (FS 19)

no abandonar la Rueda,
ni tan siquiera en caso de urgencia corporal,
[(FS 23) [13]

2. Hablante irónico

Reiteramos de nuevo que la mezcla o yuxtaposición de niveles, en las distintas variantes que hemos intentado precisar en el apartado anterior, constituye con diferencia la principal manera que tienen de plasmarse los contenidos irónicos y humorísticos en la obra de Martínez Sarrión, pero eso no agota ni mucho menos nuestro asunto. Debemos dedicar algunos apartados más a la observación de otro conjunto de recursos que, aunque más esporádicos o de alcance más limitado, no por ello carecen de importancia.

Comenzamos por el estudio de lo que llamamos «hablante irónico», el procedimiento que pone de relieve con mayor notoriedad todo lo que una compleja figura como la ironía debe al campo de la pragmática. Nos referimos con esa denominación al hablante poemático que representa la contrafigura más o menos perfecta (pues la antífrasis es sólo una de las posibles manifestaciones de la ironía) de la del autor. Se trata de un personaje caracterizado por una configuración mental (moral, ideológica...) defectuosa [14]. El truco para hacer su intervención más efectiva suele consistir en hacer de que la estructura argumentativa defectuosa sólo se manifieste paulatinamente, creciendo según la intervención del personaje se aproxima a su final, donde aparece clara, sin dejar el menor espacio a la duda.

Este tipo de hablante no se da en Sarrión en forma de monólogo dramático, sino en la de diálogo o discurso alternativo. Así, la pareja que aparece hacia la mitad de CT y, sobre todo, los dos poetas que protagonizan «Tras veinte años de errancia me acuerdo de Bert Brecht» (DA 47-48).

Más habitual es que el hablante que lleva el peso de la enunciación del poema, hablante al que no se intenta diferenciar de manera tajante de la persona del autor, adopte en determinados puntos de su discurso el punto de vista más o menos contrario al que suponemos propio. No

invariablemente es suficiente para obligar a la lectura irónica la simple discrepancia en ideas y convicciones, por lo que estos fragmentos suelen llevar (en Sarrión siempre) algún tipo de marca. Estas marcas, palabras de alerta (Schoentjes, 2001: 143-144), pueden consistir en algún adjetivo («en fundada opinión de mi callista» [CA 37]), pero normalmente se trata de lo que no hay inconveniente en denominar «incisos irónicos», determinados modismos de insistencia o de refuerzo que vuelven inadmisibles la aceptación literal del enunciado que, sin ellos, aún podría hacernos dudar. Se trata de un empleo en el que Sarrión me parece que coincide con un maestro de la ironía como Ángel González [15], a quien no dejan de recordar mucho versos como los siguientes:

cómo ha bajado el dólar es culpa
ya es sabido
de los malditos guerrilleros negros (TO 69)

Alguien quedó en comprarles a la vuelta
rebajando, eso sí, sus precios abusivos. (DA 22)

benefactor y sobrio, paternal y ordenado
y, digan lo que digan, ideal para España. (CA 37)

de una jactancia
que, no quiero dudarlo,
el Olímpico aquel, acaso le prestara
a un colega, minúsculo y remoto,
pero colega al fin: (PD 102) [16]

y, lo que es aún peor,
juran en falso, por lo más sagrado,
que su dueño hace cosas que no hace. (PD 155)

Ello lleva a gozar de un empleo no muy fijo,
es verdad, (FS 41)

Por último, el caso más puntual de la ironía, por ser el más claro, es el de aquellos ejemplos antifrásticos en que un adjetivo expresa exactamente lo contrario de lo que el contexto (o datos extratextuales) nos haría esperar: «inodoros personajes» (DA 20), «un siglo tan feliz» (DA 27), «un diálogo de tan alto calado» (DA 48), «las manos sin mácula

del camarada Stalin» (ER 18). A veces no se trata de un adjetivo, sino de alguna determinación nominal, no menos evidente:

tales muestras de genio del famoso *homo faber*
(CA 43)

compulsivo lector del *Reader's digest*,
un pozo de sapiencia. (FS 74)

3. Motivos irónicos

Del terreno de la pragmática pasamos al semántico. Es evidente que el humor y la ironía se pueden aplicar a los temas y motivos más variados, incluso a los menos propensos, *a priori*, para ello. Sin embargo, también es cierto que, dependiendo del escritor, pueden aparecer ligados con mayor frecuencia a unos que a otros. Está claro que en el caso de Sarrión sucede así. En concreto, existen dos que no sólo se dejan utilizar en contextos irónicos y humorísticos, sino que su mera presencia favorece en el lector habitual de nuestro poeta unas expectativas que nunca se ven defraudadas. Ambos vehiculan, por otra parte, opciones ideológicas fuertes en Sarrión, desde el momento en que constituyen los dos pilares en que se asienta el régimen franquista, contra el que se dirigirá buena parte de la artillería crítica del escritor. Nos referimos, por supuesto, a la religión y al ejército.

El desprecio a la religión incluye a todas ellas (DA 49) pero, por supuesto, será la católica la principal damnificada. No duda Sarrión en llegar a lo irreverente:

el triángulo con el ojo voyeur? (PC 115)

Gigantismo de la carpa. Susto
en los cielos. Trabaja
Elohim en el trapecio.
Vengan a verle las nalgas. (TM 158)

en tal pozo de fieras –como Daniel el Necio,
(CT 187)

El estafermo asperja y tose: «¡Oremos
por el perdón de todos sus pecados!»
(ER 14) [17]

El motivo militar, mucho menos frecuente, alcanza quizá su aparición más hilarante en «Descripción de un combate» (DA 53-54), con fragmentos como el que sigue:

Cuando el machete andaba abriéndose camino
rumbo a los órganos vitales
se copó la intendencia
con los niños del coro, todos cruces laureadas,
y el concertante que éstos acabaron formando
con una confesada vocación
de alcanzar, cuando menos, la mención en el
[parte,
concitó unas doscientas veintiocho adiciones.

La propia inclinación ideológica a que nos referíamos antes hace posible también una unión entre lo humorístico y la alusión política en contadas ocasiones. Un ejemplo:

el PC fijo o portátil, más perverso y bodoque
que el antiguo PC, que ya es decir,
del cual nadie hoy se acuerda, (FS 29)

Finalmente, son mucho más frecuentes las veces en que humor e ironía se aplican a lo literario o, mejor, a lo paraliterario, a lo que rodea a lo literario en sí. Como constituye en realidad el tema más típico del epigrama y la sátira lo dejaremos para el momento en que tratemos estos.

Relacionado de algún modo con los aspectos semánticos de lo humorístico, pero superándolos ampliamente, se encuentra el conocido recurso de la parodia. No es esta algo que caracterice particularmente la obra de Sarrión, pero no deja de emplearla en ocasiones, lo cual debemos consignar aquí. Es evidente la parodia del lenguaje bíblico en el comienzo de «Genealogía y liberación de Tim el tráfuga» (TM 172-173) o la militar en «Temperatura y algas» (ER 23-24), lo que viene a ser coherente con los aspectos temáticos tratados más arriba. Otras paro-

días, como la del lenguaje científico (PC 94) o escolar (PC 110) son más puntuales.

4. Títulos

Es evidente el aprovechamiento irónico-humorístico que lleva a cabo Sarrión de la ruptura en las expectativas que rigen el tratamiento convencional de los títulos de poemas. Resulta típico de nuestro autor el recurso a la mención muy indirecta al tema o, mejor, al tratamiento del tema en el texto, frecuentemente por persona interpuesta, en un juego culturalista («Cernuda aprobaría algo similar», «Tras veinte años de errancia me acuerdo aquí de Bert Brecht», «Infinitamente mejor Juvenal diría», «Medallones: Malcolm Lowry sigue sin tener cura»), pero sin que eso sea imprescindible («Hasta el más lerdo puede comprobar que se trata de un ejercicio de mala conciencia personal», «Se argumenta aquí con ejemplos», «Y una paráfrasis lamentable que pudiera titularse “De la imprescindible adecuación fondo-forma”» [18], «Magro consuelo pero consuelo», o todos los de la primera parte de FS, contruidos de la misma manera). La relación con el asunto del poema es, en estos casos, como puede comprobarse, muy general, a veces una simple sugestión acerca de su carácter cómico o humorístico.

El mismo carácter puede adoptar cuando el título es a su vez una ruptura de frase hecha («Perversiones de posguerra entre gentes de orden», «La poesía es la más dilapidadora de las artes») o un ejemplo de parodia («Huesos: dos modos de empleo»). El tema puede señalarse de manera clara, pero rodeado por circunstancias irrelevantes: «Recuerdos de Margarita, hija de un señor inglés que tenía muchos perros» o, especialmente, «En 1946, mientras Thomas Mann era operado de una infiltración en el lóbulo inferior derecho de un pulmón, el poeta, ¿con un babero a rayas?, iba en compañía de su hermana a comprar leche al atardecer en una ciudad española de provincias», que rompe, de manera cómicamente excesiva, la convención

que sugiere como deseables para los títulos de poemas contemporáneos la brevedad. Puede ocurrir, por último, que predomine la intención lúdica y el título no guarde la menor relación con el poema que encabeza, como es el caso de «El arador de la sarna la tiene tomada con Francisco Peinado».

5. Paréntesis

Son innumerables las ocasiones en que Sarrión provoca o refuerza un efecto cómico-irónico mediante la utilización del paréntesis. Sirve este a menudo para la introducción de numerosas figuras retóricas (metáfora, dilogía, corrección, distintio, sinonimia, paronomasia, alusión, ruptura de frase hecha, ruptura de sistema...) en las que no nos detendremos pues, o ya las hemos visto (como es el caso de las últimas), o vamos a estudiarlas un poco después. Destacaremos tan sólo el par de ejemplos en que se emplea para introducir el término A de la metáfora, descubriendo o potenciando su significado cómico:

la sordidez pervive oyendo
—cacareos a través de patios interiores—
Aranjuez mon amour balado dulcemente
(PC 90)

te lanzó hacia los perros
—tu legítimo y yo con alcohol pero oceánicos—
(DA 23)

y los casos de dubitatio, con los que conjuga particularmente bien, ya exponga una alternativa:

tan sólo porque oíste en aquel film francés
—¿a Michèle Morgan, a Danielle Darrieux?—
«¿Por qué todos fumáis tras haber acabado?».
(ER 29)

ya proporcione otra a la del texto, en principio unívoca (y cuyo afán de precisión fuera de lugar resulta el detonante de lo cómico):

ante los ojos glotonos del franciscano
(¿teatino?). (CI 226)

bien aporte la explicación de la duda:

les llevó a apalabrar, por dinero o de balde
—que no saben los niños hilar tan fino nunca—,
(ER 27)

La función principal que tiene el paréntesis en los contextos cómico-irónicos en que Sarrión lo hace intervenir parece claramente el de la introducción de precisiones suplementarias, que indican al lector que la lectura correcta debe ser precisamente la festiva, o confirman indicios anteriores. Los ejemplos son muy numerosos y sólo mencionaremos algunos, que van desde la puntualización antifrástica:

con paga extraordinaria, resto de aquel Estado
—en fundada opinión de mi callista—
benefactor y sobrio, paternal y ordenado
y, digan lo que digan, ideal para España. (CA 37)

o cuasi antifrástica:

antes y luego de las dulces fiestas
—que no es intención de uno alterar digestiones
ni pulsos que belén o árbol adornan—, (CO 99)

no tanto de intenciones, desde luego no de obras
—la fe sincera lo absolvía todo—, (PD 71)

a la introducción de indicios característicos del hablante irónico:

Pero hay más —y aquí se contrajeron sus
[pupilas—. (DA 47)

ya tenga por origen insomnios o picores
(efecto de ese talco que me vendió un tendero
con la fecha del todo caducada) (DA 47)

pasando por la apertura de niveles lingüísticos o situacionales francamente discordantes del contexto en que hasta ese momento se movía el poema, recurso cuya importancia ya conocemos:

señal es de que el muerto, al que el balcón realza,
(ya en el siglo fungiera de vaciar los bacines
o librar de los piojos al abad o al margrave)
(CA 23)

tales muestras de genio del famoso *homo faber*
(si exceptuamos los restos de las malditas
[gambas] (CA 43)

tanta es la distinción (ni un puto plástico),
(PD 72)

En el siguiente ejemplo se manifiestan con claridad las virtualidades del paréntesis para el suspense, que en este caso consiste en retardar lo máximo posible la respuesta (sería o cómica) del lector ante lo narrado:

como esa mayonesa que no liga
(y aquí saco creencias de sabor popular
y de imposible probación por ciencia)
a causa de trastornos menstruales? (CO 26)

El paréntesis es también buen espacio para el desarrollo de la autoironía:

El arte del poeta
—y no vaya a pensarse
que hablo del torpe mí— (PD 47)

(tan poco en sintonía con la mente
de un tarugo español, como el que escribe),
(FS 23)

el absurdo:

hasta el andarivel llena de orín
y de ésta —si no sale el santo en andas—
nos embargan los fuelles y el fogón. (CI 218)

o la explicación jocosa:

como acaba de hacerse —debilidad retórica
o estado ya alarmante del árbol neuronal—
(CA 27).

Hasta para el aparte dramático:

No señora ¡qué zorra! es poco de temer (CT 188)

Hemos dejado para el final una función particularmente importante de este procedimiento: la del desarrollo humorístico de un todo, no tanto en sus distintas partes como, sinecdóticamente, en las más propias para ejemplificar:

de prisas y mentiras inocentes
—se fundieron los plomos, el portero es un
[ogro— (DA 23)

de su casta aventura en una discoteca
—levísima resaca, cuatro roces
que lubrican apenas el motor— (DA31)

de no acusarlo vergozantes marcas
—páginas viejas, puntuales crónicas—, (CO 57)

Pudo ser en directo y el lugar Pasapoga
(un cabaret de rumbo, con orquesta, con putas
y ex-cautivos y ricos con pistola), (PD 49)

6. Figuras retóricas

Martínez Sarrión utiliza con frecuencia determinadas figuras retóricas para la producción de efectos cómicos o irónicos. Quizá la más significativa entre ellas sea el *simil*. Nuestro autor tiene talento para descubrir en un *escorzo* cómicas analogías:

Precisan las tareas literarias
como los toros, mantener distancias. (DA 55)

rastreé cual apache por suelos y guaridas.
(ER 11)

Mares como una nécora chorreante y vaciada
cuyos adentros se asan a los ojos del público
para que se percate de que no hay engañifa,
(ER 25-26)

Quisiera tener aura y a la vez mano dura
como un Ministro de Gobernación (ER 35)

bueno para que ingrese el vate en Academia,
como en convento o arma
los viejos segundones. (CO 25)

El mejor es seguramente el siguiente, en que la expresión se demora a lo largo de varios versos y donde la acumulación de detalles corre pareja a una extremada precisión visual e imaginativa:

se deslizaba el tiempo como un buque
con las luces cegadas, el gobernalle roto
y una leve modorra en el pasaje
que en vano interrogaba a la marinería
por el dudoso muelle del atraque final. (DA 27)

La misma virtud puede tener la metáfora, recurso no tan abundante en nuestro autor, en su versión más claramente degradatoria:

que el sol, —mal consejero,
pero aún peor amante—
organiza a diario, macarra en decadencia,
(HR 54)

para furtivos zombies de las cinematecas
(ER 30)

las diecinueve horas que logré rescatar
al repulsivo monstruo de uñas negras. (ER 35)

Este último ejemplo roza ya lo *zoomórfico*, que es una de las más efectivas manifestaciones de la metáfora degradatoria:

y reencarnar, al cabo, en un batracio hediondo
de esos que croan y escupen en los “media”,
cuando no en una mosca cojonera,
de sobra conocida, con dos o tres papadas,
pelo pajizo y decir untuoso. (FS 23)

y no tiene en la vida más fin ni aspiración
(y esto lo situaría al nivel de las ratas) (FS 64)

Otra figura utilizada con especial acierto por Sarrión para provocar la sonrisa o la abierta carcajada es la enumeración más o menos caótica:

justo de aquellas togas tan patricias
nacieron las cisternas y José
los canales de riego de levante
los códigos cifrados para eunucos
los palimpsestos que hay que fastidiarse
la herejía de los coptos
el uso universal del genocidio
la torre de Babel del año mil
el anticomunismo más procaz (PC 124-125)

Le llamaron de todo: bastarda, clueca,
[ayunadora
hambrienta, huésped inoportuno, indecisa,
[tarántula. (TM 172)

Pero bajo los ropones de memorialistas, leguleyos, encomenderos, gachupines, guerreros de Uccello sospechosos de mestizaje, cambistas de Amberes tocados de fieltro carmesí, entre tanto fantasma de la hepática *Kulchur*,

(CI 224)

La mejor es sin duda la que sigue:

con riesgo de que un Popper de dos perras y
[media
les tache de quiméricos, de tarugos, de rojos, de gandules, confusos y cenizos, de ignorar cómo se hace la o con un cañuto, de cacasenos y de tercermundistas, de infibular a honrados trabajadores con embelecos utópicos, sueños totalitarios, donde conforman doble, satánica coyunda la «miseria alemana» y la España cañí, (CA 41)

La elipsis también es empleada en varias ocasiones de manera similar y con un especial acierto:

porque al fin las rogativas estaban abonadas y la contaduría solía prender fuego a los libros y una conducta así y vade retro (PC 124)

dio a luz a Tim el tráfuga sin mucha fe (esto es grave) y arrasando del todo los [magnolios del porche por si la criatura. (TM 172)

porque si no la ergástula, el vaso de ricino, porque si no la podre, el *decíamos ayer*, (CT 189)

Mucho más esporádicas, abundantes figuras (paronomasia, corrección, alusión, antonomasia, revocación, dubitación...) contribuyen a la plasmación de los contenidos cómico-irónicos. Sólo presentaré algunos ejemplos especialmente logrados. Este, de símbolo casi alegórico:

¿Será la soledad otra añagaza y un empeño banal forjará a tu regreso esa patraña, tan usual en quien no cobró pesca, de embolsar en la cesta vacante entecos mejillones con sabor a gasóleo adquiridos a precio escandaloso en la lonja del puerto? (CO 47)

Uno de polisíndeton:

y los esposos Rosenberg, de asustado mirar y aire tuberculoso y miope y constipado y de cuenta bancaria con números en rojo. (CA 41-43)

Una dilogía:

Salir de la infancia. Sueños —por lo general mojados— (DA 18)

Un caso de distintio:

que separa el *mot juste* (muy difícil) del *mot rare* (obsesión del badulaque). (PD 47)

Otro de hipálage:

aquellos arsenales de lascivia cuché (ER 29)

Uno de definición:

planteando de frente su postura moral, es decir, qué votaba y de dónde comía. (DA 47)

Y, para terminar, otro de sinonimia:

puesto que la ganancia suponía de suyo la pérdida total, la quiebra padre. (CT 190)

7. Recursos rítmicos y gráficos

Terminamos nuestro extenso repaso con una serie de procedimientos un tanto marginales, pero que no carecen de importancia en determinados momentos. Su reunión bajo un solo epígrafe no es tan arbitraria como pudiera parecer, pues alguno de ellos participan de ambas facetas.

Los dos primeros libros de nuestro poeta están escritos, como se sabe, sin emplear signos de puntuación. Esta característica puede utilizarse para transmitir o reforzar los contenidos humorísticos. Destacan, en ese sentido, las ocasiones en que ello se produce a través de la intervención con sus propias voces de uno o varios personajes:

de los rendidos por el sueño central Brecht se sacaría el cinturón y duro con la hebilla y uno por favor no pare jefe no pare Oh me muero de gusto (...) (PC 92)

para el borracho de la tuna rondábamos amores poco claros de putas sí de putas buena idea patios (PC 102)

Pero la falta de puntuación no actúa como detonante de la risa necesariamente a través de personaje interpuesto, según podemos ver en uno de los mejores poemas de TO:

estuve luego haciendo lo restante hasta que ya no pude contenerme y se lo dije [no a ella a mis amigos (TO 53)

Como se sabe, en la poesía española contemporánea la rima resulta poco habitual. Ignoro si se ha realizado un estudio al respecto,

pero no parece exagerado afirmar que la rima consonante, excepto en aquellas estrofas que la exigen (la principal, el soneto) apenas puede ser empleada por los poetas del xx o el xxi fuera de contextos humorísticos, paródicos o irónicos. En Sarrión, que utiliza poco la rima, esto es así, y para él no valen los distingos entre consonante y asonante. Puesto que la rima es elemento fundamental de los poemas postistas, de los que hablaremos enseguida, nos limitaremos a señalar el ejemplo sin duda más hilarante, extraído de CA, que abunda en muestras de ellos:

eterno de unos restos, a menos que el fantasma
acampara en el vicio de procurarse vértigos
como quien se desliza por áspera vertiente,
se trepa a una cucaña moviendo el nalguerío
o reptea en ese estilo un tanto congestivo
de aquel desmejorado Señor de Transilvania.

(CA 25)

Recordemos, para finalizar, otros casos de juego con las grafías, como el acierto de transcribir íntegro el poema «La poesía es la más dilapidadora de las artes» (TM 184) en mayúsculas, haciendo patente de modo icónico la sensación de que se está diciendo demasiado, como sugiere el texto. Otros ejemplos, donde lo gráfico no afecta sólo a lo rítmico, sino que puede hacerlo a lo fónico hasta provocar el cambio léxico (como en el último de los citados) son los siguientes:

el siguiente prodigio —o paradoxa: (CT 187)

los manuales de física-al-alcance-de-todos,
(CI 216)

de luz bla blaban (TO 83)

El desglose analítico que hemos llevado a cabo en las páginas anteriores era necesario, pero resulta por sí solo insuficiente. Es fácil ver que en muchos de los ejemplos que hemos utilizado para ilustrar un procedimiento son varios en realidad los que se conjugan para producir el efecto cómico-irónico. Se hace, pues, imprescindible comprobar el

funcionamiento real de los recursos detectados en los poemas concretos. Un estudio exhaustivo, sin embargo, resulta impracticable, ya que exigiría un número de páginas del que no disponemos. Nos contentaremos con algunos análisis a manera de muestra, seguramente insuficiente, aunque esperamos que representativa.

Antes de ello, me gustaría dedicar algún espacio a dos tipos de poemas que forman sendos conjuntos uniformes y compactos, y que tienen un lugar muy visible en la obra de Martínez Sarrión. Me estoy refiriendo, respectivamente, a los poemas postistas y a los epigramas.

La influencia del Postismo en la obra de nuestro autor se justifica por una serie de contactos personales, favorecidos posiblemente por coincidencias geográficas (es difícil encontrar un movimiento en la poesía española en que los poetas manchegos hayan tenido un lugar más destacado); el principal de ellos es, como se sabe, Gabino Alejandro Carriedo, cuya obra editó magníficamente Sarrión, salvándolo, para suerte de los amantes de la poesía, de un olvido al que parecía fatalmente condenado. Pero, por supuesto, intervienen también razones más profundas, de índole estética. La proximidad del movimiento al Surrealismo, al que siempre se ha mostrado devoto Sarrión incluso después de abandonados sus métodos, un determinado tratamiento del lenguaje y un carácter lúdico, en el que tiene una importante presencia el humor, son seguramente los factores más relevantes.

Los rasgos que caracterizan los poemas postistas de Sarrión son el uso de la rima, el de versos y estrofas regulares, la continua mezcla de niveles, con coloquialismos y palabras jergales [19], y la inevitable presencia del humor. De un humor muy peculiar, «por lo general arraigado al absurdo y al disparate, la mezcolanza conceptista de lo trascendente y lo bufo, el ingenio de un “significar a dos luces” (Gracián), el lirismo de lo insólito»

(Pont, 1991). En resumidas cuentas, se renuncia de manera más o menos total a las conexiones del pensamiento lógico en favor de las sugeridas por las semejanzas fónicas y las necesidades de relleno del verso, lo que incentiva las más arriesgadas aventuras de la imaginación. Una lista de los poemas postistas o parapostistas (en estos últimos falla alguna de las condiciones reseñadas arriba) de Sarrión debe incluir «Fábulas» (TO), «Homenaje al postismo» (TM), «El arador de la sarna la tiene tomada con Francisco Peinado» (CI), «La queja sorda» y «Sonajeros con trampa» (HR), o «Cri-cri» (CO). Como se ve, casi no hay libros sin su poema postista pero, excepto HR, tampoco los hay que superen el ejemplar único. Da la impresión de ser muy deliberado, como si la voluntad del homenaje estuviera permanentemente presente. Lo que refuerza el hecho de que son poemas muy caracterizados estilísticamente, y no siempre parecen encajar bien en el contexto en que se encuentran. De ahí el desconcerto de la crítica (Prieto de Paula, 2005: 92; García Martín, 1983: 90) acerca de un poema como «Sonajeros con trampa», quizá el más claramente extemporáneo.

Como muestra de esta manera de nuestro autor utilizaremos «Homenaje al postismo»:

Hube de subvenir a unos zapatos,
perdón, quise decir a unos zapatos
que, si se portan bien, yo no los atos-
igo con mis lazadas. A los patos

he echado mis zapatos garabatos
desmigándolos bien. O sea, en los tratos
con los tenderos pido unos zapatos
que no sean caros y no sean baratos.

No me entienden. Me lanzan los ingratos
pares de saldo, letras impagadas,
miradas de lujuria... Mas, los ratos

que así pierdo, se vuelven sosegadas
horas acariciando a mis dos gatos
cuando vuelvo a la clínica a patadas.

El soneto, como se sabe, es una de las estrofas preferidas de los postistas, por lo cual parece la más indicada para rendirles un homenaje. La rima consonante, por tanto, es de rigor. Pero en este aspecto ya se muestra el carácter lúdico que preside toda la composición, pues los cuartetos tienen una única rima, que se repite además en los tercetos. Al autor no le importa tampoco utilizar en ella hasta tres veces la misma palabra («zapatos»), contraviniendo las convenciones más sólidas de este procedimiento. El absurdo, por otro lado, no es quizá tan visible como en otras composiciones, aunque es patente en el uso inadecuado de las conexiones lógicas («quise decir», «o sea»), en las acciones relacionadas y en la enumeración caótica del primer terceto. En todo caso, en la propia intrascendencia del contenido, poco adecuado para una estrofa tan solemne como el soneto. Todo lo redime o lo explica, sin embargo, la condición mental del protagonista, que sólo se revela en el último verso. En resumen, el humor, lo lúdico (muy patente en la violenta tmesis del tercer verso o en la rima interna del quinto), el predominio de las conexiones dictadas tan sólo por las similitudes fónicas y la intrascendencia son patentes.

Por lo que al epigrama se refiere, el primero de todos es «La mala baba», de CI. Le siguen «Cernuda aprobaría algo similar» y «Excelentes tiempos para la lírica» (HR), «Infinitamente mejor Juvenal diría» (DA), «Variación sobre un tema de Calímaco» y «Pelagra» (CO). La influencia de la concepción epigramática es más amplia, afectando a veces a fragmentos de poemas («Barato mar», de DA, es uno de ellos) y, por medio del conducto de la sátira, a muy amplios sectores de los últimos libros: la primera sección de FS es el caso más claro. Los epigramas de Sarrión se caracterizan por su brevedad, un título característico, que en varias ocasiones incluye el nombre de epigramistas o satíricos famosos, muy a menudo el apóstrofe, un tema que puede ser social, pero que la mayoría de las veces afecta al mundo literario, y la sal gruesa, con tendencia a lo escatológico y a lo sexual, in-

cluida (siguiendo a los modelos clásicos) una amplia vertiente homofóbica.

Como muestra podemos analizar «Excelentes tiempos para la lírica»:

¡Qué delicia escarbar en la pelambre
hasta dar con el cuero cabelludo
y allí cientos de liendres eruditas
ahítas de la sangre eminentísima
de tal o tal talento alejandrino!
Felices con sus propias deyecciones
plasman en un papel los grumos últimos.
Como un rayo lo imprimen en itálicas,
y tras uso de zafa y toalla sucia,
y una vez ajustado busto y medias,
instalan su real cuerpo en Boulevard Cavafis
y les ingresa en cuenta el señor March.

La temática literaria es, como hemos dicho, la más característica de los epigramas de Martínez Sarrión. En este poema existe una sátira de una manera de concebir la poesía, manera que coincide con la de varios de sus compañeros novísimos y, esencialmente, con lo que vino a conocerse como Venecianismo; pero también hay una sátira de determinados elementos paraliterarios, relacionados con la Sociología de la Literatura. Desde la ruptura de frase hecha del título parece clara la intención irónica, pero solo después comprendemos que quizá no son buenos tiempos para la lírica, pero desde luego sí para los poetas. La sal es menos gruesa que en otros epigramas, aunque se muestra en las alusiones escatológicas y en la muy explícita metáfora zoológica con la que se inicia el poema; también en la casi infaltable alusión homofóbica con la que se cierra, pues Cavafis actúa como antonomasia de «talento alejandrino», pero el «busto y medias» que le precede nos hace de inmediato patente su condición sexual, y la de sus seguidores. El humor lo refuerza una hiperbólica adjetivación («eruditas», «eminentísima», «real»), alguna figura como la evidente paronomasia del verso cuarto, y lo remata el final, con dos nombres propios de connotaciones más que meridianas, el Cavafis a quien ya hemos aludido y el banque-

ro franquista cuya fundación representa un modelo de promoción cultural que el protagonista del poema no parece aprobar.

Pasemos ahora a realizar algunos análisis de poemas que no responden a ninguno de los dos modelos citados y donde el talento de Martínez Sarrión para la ironía y el humor (más exactamente, para su eficaz funcionamiento en el marco de la economía poética) se pone de manifiesto con más claridad. Nos limitaremos a poemas breves, por razones prácticas, aunque un análisis desde este punto de vista de textos como CA tiene que ser necesariamente muy productivo. Comenzaremos por «Peccata minuta» (HR):

Cual si cerradas las heridas, concertada la
[tregua,
se impusiese otra vez la vida de diario
—quiero decir la muerte— y todos los
[desmayos
y aquéllos dúos de fuego y de diamante
fuesen un simulacro, cosa de poco fiar,
engrudo sólo útil para fijar estampas,
alzándose del lecho se trataban de usted.

El título nos pone sin duda en la pista de la lectura irónica del poema, por su carácter de frase hecha y por ser una expresión latina, cuya preferencia por parte de Sarrión en contextos humorísticos ya hemos comentado. Pero no se queda en esto tan sólo, pues la lectura de los versos nos hará ir matizando las posibles direcciones semánticas del título, que resultará en esa dialéctica ampliamente enriquecedor. El asunto del poema es el del desamor y la soledad, imposibles de paliar con las relaciones sexuales. El «peccata minuta» remite tanto a la insignificancia de estas como a la valoración pecaminosa que el cristianismo les asocia habitualmente. Es sin duda un acierto toda la estructura del poema, que consiste casi exclusivamente en un amplio símil, de los que también hemos hablado, al que sólo escapa el último verso, en el que aparece el término real, pero de manera únicamente sugerida, a través de una acción tan típica como el tratarse de usted.

El desarrollo es muy medido, perfectamente gradual, y sólo permite el acceso a su contenido a través de referencias culturales indirectas, como el de la batalla de amor (primer verso), la metáfora del cuarto y la impactante corrección casi trágica del segundo y el tercero. Este tono elevado se contrarresta con las referencias degradantes de los versos cinco y seis, que incluyen un giro típico de nuestro autor en estos contextos, ese «cosa de». Esa ironía, ese humor que sólo puede ser difuso son los mecanismos que el autor emplea para plasmar un contenido doloroso sin recurrir a expedientes patéticos, lo que es quizá la función más noble del tipo de procedimientos a cuyo estudio estamos dedicando estas páginas.

El siguiente ejemplo es «Horacio 1985» (DA):

Qué tristeza romperse la nariz
y ampliar el listín de los vencidos.
En el limbo fetal de los dormidos
celebra que te tachen de infeliz.

Arráncate los sueños de raíz,
no malgastes el tiempo en los zurcidos,
ni turbes la función con tus silbidos:
es la dicha un fantasma y no un desliz.

Gasta los suelos de tu gabinete,
mírate en los espejos de costado,
refuerza las conteras de tu aguante.

Revisa con tesón gavia y trinquete,
manténte en guardia, está el primer chiflado
ya intentando llevarte por delante.

El título es un juego culturalista que quizá tenga por trasfondo alguna referencia cinematográfica (*Casanova 70*, por ejemplo). Nos prepara en todo caso para una lectura irónica y nos orienta con claridad por los entresijos semánticos del poema. 1985 remite a la fecha posible de composición del texto, mientras que Horacio funciona como trasunto del hablante quien defiende precisamente alguno de los tópicos más famosos del poeta latino: por ejemplo, el *beatissimus ille* [20] (presente en

el «infeliz» del verso cuarto y la «dicha» del octavo). En efecto, todo el poema es una sátira moral a la manera del modelo, pero obviamente actualizada, y quizá más nihilista. Ante la seguridad de que todos los sueños conducen a un «romperse la nariz», lo que se propugna es una vida entregada a acciones intrascendentes como las relatadas en el primer terceto, cuando no a la pura latencia (versos 3-4). Eso sí, la dignidad moral impide la resignación ante los ataques externos, y de ahí la necesidad de mantenerse alerta, expuesta en el último terceto. El acierto del poema consiste básicamente en exhibir un tema tan serio como el mencionado, en una forma especialmente «poética» como el soneto, a través de un lenguaje lleno de expresiones coloquiales y de metáforas no precisamente elevadas, como la que corrige el noble «sueños» con el prosaico «zurcidos». Algunos contrastes lingüísticos impiden olvidar el marco de referencia; sobre todo el que en el último terceto opone la bella metáfora marina (tan típica de su autor) a su contexto. Dos muy evidentes coloquialismos abren y cierran el poema, clausurándolo formalmente. Para el lector la sonrisa continua, risa en ocasiones, constituye el dorado de la píldora que representa una concepción tan grave de la vida, que logra transmitirse de nuevo eludiendo la temida trampa del patetismo.

El último poema que comentaremos es «Hard core» (ER):

Se han ido abarquillando con los años
aquellos arsenales de lascivia cuché
el dibujo acabado, el color tan real
y un ligero velado por el uso frecuente
cuando apretaba el nudo de la calamidad
en forma de alta fiebre arrasadora.

Es hoy difícil precisar la hechura
exacta de aquel pliegue inguinal, el aroma
del cabello regado por las sábanas
o cierta textura gutural del gemido
que, aún en noches fallidas, jamás dejó de darse
acaso por no herir o más bien rematar
la correa vanidad del macho.

Queda un caleidoscopio de difusos escorzos,
de forzados pudores, calambres musculares,
y cientos de colillas producidas *post-facto*
tan sólo porque oíste en aquel film francés
—¿a Michèle Morgan, a Danielle Darrieux?—
«¿Por qué todos fumáis tras haber acabado?»

Destaca otra vez el acierto del título, que es de nuevo un extranjerismo, aunque muy entendido en esa forma entre nosotros para designar, como se sabe, al porno duro. El efecto cómico se produce en el lector cuando comprende, enseguida, que en el poema se hablará de la vida sexual del protagonista, bastante alejada de la que se puede contemplar en los productos que caen bajo aquella etiqueta. La primera estrofa hablará de la vida sexual en la adolescencia, en soledad y sometida, precisamente, a la tiranía de los placeres solitarios. Todo ello expresado de manera solida pero terriblemente efectiva, con esa hilarante alusión al «uso frecuente» y la acertada hipálage de la «lascivia cuché». Esa etapa se presenta como muy superada por el paso del tiempo, a través del abarquillamiento de las revistas que servían de soporte a aquellas actividades. En la segunda estrofa comienza la descripción de las relaciones sexuales en compañía. El efecto hilarante, de nuevo, está asegurado gracias a una muy sabia concepción descendente de la estructura, desde las nobles imágenes de los tres primeros versos a la mediocre actuación del macho, todo ello a través del poco ideal gemido. En la última estrofa se recapitula todo el proceso, y los resultados de tan empeñada actividad no pueden ser más escasos. El acierto expresivo sigue siendo evidente, y el efecto cómico lo consigue tanto la propia enumeración como el habitual latinismo con el que se designa el acto, pero sobre todo el magnífico final, con suspense conseguido a través de una muy lograda dubitación. Tenemos, de nuevo, al humor como filtro para la expresión de una concepción de la vida muy dolorosa, pues lo que se trasmite en el poema es la vanidad del contacto sexual, pero también la tragedia del paso del tiempo, que arrebató el sentido a todas las actividades humanas.

Hemos elegido tres ejemplos que nos parecen especialmente acertados. La muestra podría haber sido más representativa si hubiéramos escogido poemas de los primeros o de los últimos libros. Candidatos no faltaban, pero nuestra elección sólo ha venido a confirmar una preferencia particular por esa etapa de la poesía sarroniana que va desde HR a CA.

En las páginas anteriores hemos tratado de llevar a cabo un minucioso análisis estilístico. Creemos que las ventajas de tal análisis se muestran no sólo en la resolución de dudas puntuales que ayuden a una mejor comprensión del texto, lo cual es sin duda una de las tareas de la crítica; también pensamos que el análisis estilístico es el mejor medio para dar cuenta de una manera suficientemente científica de la configuración propia de la escritura de un autor, de una corriente o de una época, y, por supuesto, de los cambios que experimentan a lo largo del tiempo. Nos gustaría contribuir de esta manera a la confección de una tipología de los estilos, tarea que se nos antoja necesaria, pero que en ningún caso podemos llevar a cabo en un trabajo de la naturaleza del presente. Con mucha mayor modestia, sin embargo, nos parece que una somera revisión al tratamiento de los recursos irónicos y humorísticos puede contribuir de manera importante al estudio y determinación de la escritura sarroniana en sus aspectos diacrónicos. Acabaremos de este modo un trabajo que se ha prolongado ya quizá en demasía.

En TO no son decisivos ninguno de los mencionados recursos. Hay ciertas apariciones de un tipo de humor absurdo, ya con alguna confluencia postista y algún que otro título irónico. Se observan varias muestras del empleo del humor para la expresión de realidades cuya plasmación directa podría caer en el patetismo, siempre relacionadas con la educación sentimental del protagonista.

En PC sin embargo ya se encuentran a pleno rendimiento los mecanismos que estudiamos. Hay un predominio incondicional del

humor de naturaleza absurda, relacionado con el Surrealismo, y con una intención claramente crítica. Abunda la ironía religiosa y las alusiones sexuales. Se extrae muy buen partido de las rupturas de frase hecha y de las rupturas de sistema; hay parodias, abundantes extranjerismos en función cómica y hasta hablantes irónicos. Se hace gran aprovechamiento cómico de la ausencia de puntuación con que está escrito el libro. Todo justifica la denominación de «humorismo amargo y agresivo» (Díaz de Castro, *Del Olmo*, 1995: 169) con que se le ha calificado.

OE, en cambio, es el poemario de Sarrión donde menos presentes se hallan estos recursos, reducidos a apenas un par de indicaciones irónicas. Ciertamente, su extensión mínima debe contribuir a tan magro resultado, aunque no puede ser la única razón.

TM repite más o menos las características de PC: humor absurdo de origen surrealista, amplias alusiones irreverentes a la religión y a lo sexual, incluso palabras malsonantes. Más que en aquel libro, los títulos humorísticos adquieren una importante presencia. Se utilizan recursos gráficos como la escritura en mayúsculas.

La brevedad de CT no impide que los recursos que estamos estudiando constituyan una parte fundamental de su impacto estilístico. Las características difieren poco de las de los libros que hemos revisado. El humor sigue siendo predominante absurdo, se mantienen las alusiones poco políticamente correctas a lo sexual y a lo religioso, abundan las rupturas de frase hecha y las de sistema. El juego de niveles lingüísticos, constante, está diestramente llevado. Podemos afirmar que desde el punto de vista de la ironía y el humor estos primeros libros, con la excepción relativa de TO, constituyen una unidad que confirman los análisis de la crítica.

Todo cambia con CI cuya primera sección, dedicada al tema amoroso, ofrece campo nulo a nuestras observaciones. No así la se-

gunda, pero comprobamos aquí, como diferencia primordial, la desaparición casi completa del humor absurdo que tan sólo aparece en forma de poema postista, y la primera manifestación del epigrama y la escritura satírica. La presencia de los coloquialismos y las consiguientes rupturas lingüísticas que favorecen es mucho más notable. Otros aspectos, como el uso de extranjerismos y las alusiones sexuales, escatológicas y religiosas, no varían con respecto a los libros anteriores.

En HR, el humor se distribuye entre las composiciones epigramáticas y las más o menos claramente postistas. Una sabia ironía se emplea en composiciones que rehúyen una expresión directa de realidades dolorosas, evitando de modo exitoso la falacia patética.

El recurso a estos expedientes aumenta en DA, donde destacan por su interés los acertados símiles y ciertas presencias del hablante irónico, junto a la antifrasis declarada. Como afirma Prieto de Paula (2005: 93), existe un recurso sistemático a la ironía, «que ahora adquiere una presencia superior a la habitual al haberse apagado el entusiasmo precedente». La sección tercera, que incluye cuatro sonetos, confirma que esta estrofa apenas puede ser utilizada de manera seria por Sarrión, dado su carácter excesivamente codificado. El humor absurdo vuelve a hacer su aparición en la sección última. El epigrama y la escritura satírica tienen una destacada presencia.

En ER el humor es constante. Hay cierto trazo grueso en las continuas alusiones sexuales y en determinados tratamientos lingüísticos, como la presencia de palabras malsonantes, vulgarismos y todo tipo de contrastes. Se emplean buenas dosis de ingenio en símiles y metáforas. También hay varios títulos significativos. Existen algunas muestras de humor absurdo.

Tan peculiar desde muy variados puntos de vista, en CA el humor y la ironía jalonan con constancia buena parte del poema. «Es el li-

bro más críptico del autor, quien lo ha concebido como un ejercicio de virtuosismo culterano, donde la seriedad de algunos de sus motivos es del todo compatible con el propósito ingenioso y la gratuidad lúdica, no lejos del espíritu imperante en los cenáculos, justas y academias literarias del Barroco» (Prieto de Paula, 2005: 102). Los matices van desde la fina ironía con la que se describe el desentendimiento de los burgueses bienpensantes alemanes ante las actividades nazis, al humor más hilarante provocado por la yuxtaposición de niveles lingüísticos, pues el empaque voluntariamente envarado con el que está redactado buena parte del poema se rompe por medio de coloquialismos incesantes. Hay algún muy buen ejemplo de enumeración caótica y un sabio manejo de los paréntesis. La rima irregular utilizada permite también el desarrollo de nuevas vías humorísticas.

En CO el humor es ingrediente esencial para la transmisión del tema elegido, «menos la renuncia o retracción ideológica que la constatación de los límites de la acción personal frente a los valores dominantes, unido ello a la presencia ya permanente de las ideas de transitoriedad, despedida y cercanía de la muerte» (Prieto de Paula, 2005: 112). El lenguaje que predomina, alejado de todo irracionalismo, se caracteriza por un ritmo digno y pausado y un vocabulario muchas veces escogido, lo que favorece la ruptura introducida por las expresiones coloquiales. Algunos epigramas, de trazo grueso, consiguen evitar cierta homogeneidad en el tono. La sátira moral se encuentra también bastante presente.

Mientras en PD, la segunda sección presenta algunas muestras de ironía, pero el humor se concentra sobre todo en la primera. Esta no difiere en demasía de los rasgos que encontramos en CO. El tipo de lenguaje es similar, y similares son las rupturas de nivel introducidas por los coloquialismos. Hay seguramente una mayor presencia de la ironía religiosa y de las alusiones sexuales. El empleo humorístico de los títulos y de los paréntesis también es notable.

Por último, FS se presenta en dos partes. La primera, «Hábitos de los discípulos de Buda», es prácticamente un poema único, una sátira moral. Los títulos tienen muchas veces significados irónicos o humorísticos y las características lingüísticas son las de los libros anteriores: coloquialismos, pero también alusiones sexuales y escatológicas, introducen el consabido contraste. La segunda, más heterogénea, presenta asimismo una voluntad unificadora en los títulos que constan de un nombre (muchas veces referido a animales), solo o provisto de algún tipo de adjetivo, y siempre carente de artículo. Las referencias zoológicas permiten cierto tipo de metáforas degradantes. Continúan, como decíamos, las referencias sexuales y escatológicas.

Hemos intentado en las páginas anteriores dar cuenta de la utilización por parte de Martínez Sarrión de los procedimientos humorísticos e irónicos en su obra. Creemos que no habrá quedado ninguna duda acerca de su variedad y frecuencia. Tampoco de la maestría con que consigue emplearlos en muy numerosas ocasiones. La obra de Sarrión proporciona un inmejorable campo de estudio de un fenómeno tan propio de la poesía contemporánea. En efecto, hace mucho que pasaron las épocas en que era posible la creencia en absolutos; entre ellos, y no el menor, el propio Arte, con mayúsculas. El poeta actual sólo puede acercarse a la vida y a su propia escritura con la humildad del que es consciente de las inevitables limitaciones del hombre. En esa tesitura, el humor y la ironía constituyen un expediente magnífico para la transmisión de verdades tan profundas como lo son las propias del arte, sin caer en entusiasmos excesivos o en la efusión sentimental. Reirse de uno mismo es sin duda una excelente manera de tomarse en serio.

Bibliografía

BALLART, Pere (1994): *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Quaderns Crema.

BOUSOÑO, Carlos (1952): *Teoría de la expresión poética*, 2 volúmenes, Madrid, Gredos, 1985 (7ª).

COHEN, Jean (1966): *Estructura del lenguaje poético*, Madrid, Gredos, 1973 (1ª reimp.).

DÍAZ DE CASTRO, Francisco J., Almudena Del Olmo Iturriarte (1995): «Antonio Martínez Sarrión en la crisis de la Vanguardia: *Teatro de operaciones y Pautas para conjurados*», en Fidel López Criado, ed.: *Voces de Vanguardia*, La Coruña, Universidad, pp. 145-175.

FREUD, Sigmund (1905): *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Madrid, Alianza, 2010.

GARCÍA MARTÍN (1983): «*Horizonte desde la rada*», *Poesía española. 1982-1983*, Madrid, Hiperión, pp. 90-92.

GONZÁLEZ, Ángel (2004): *Palabra sobre palabra*, Barcelona, Seix Barral.

MARTÍNEZ SARRIÓN, Antonio (1981): *El centro inaccesible*, Madrid, Hiperión.

(1983): *Horizonte desde la rada*, Tarragona, Igitur, 1997.

(1986): *De acedia*, Madrid, Hiperión.

(1989): *Ejercicio sobre Rilke*, Pamplona, Pamiela, 1990 (2ª).

(1995): *Cantil*, Granada, Comares.

(1999): *Cordura*, Barcelona, Tusquets.

(2004): *Poeta en diwan*, Barcelona, Tusquets.

(2005): *Última fe. Antología poética, 1965-1999*, Madrid, Cátedra.

(2011): *Farol de Saturno*, Barcelona, Tusquets.

MÉNDEZ RUBIO, Antonio (1998): «La escritura sin centro: tres calas en la poesía de Antonio Martínez Sarrión», *EPOS*, XIV, pp. 307-319.

POLO DE BERNABÉ, José Manuel (1980): «El Postismo como aventura del lenguaje en la poesía de posguerra en España», *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Toronto, pp. 579-582.

PONT, Jaume (1991): «Historia y poética del Postismo», *Zurgai*, Bilbao, junio 1991, pp. 4-10.

PRIETO DE PAULA (2005): «Introducción», en Martínez Sarrión (2005), pp. 15-127.

SÁENZ DE ZAITEGUI TEJERO, Ainoa Begoña (2006): «La guerra contra el cliché: la recreación de los tópicos horacianos en *Poeta en diwan* de Antonio Martínez

Sarrión», *Anuario de Estudios Filológicos*, XXIX, pp. 265-277.

SCHOENTJES, Pierre (2001): *La poética de la ironía*, Madrid, Cátedra, 2003.

Notas

[*] Universidad de Waseda, Japón.

Contacto con el autor: lopez@waseda.jp

[1] Vid. Ballart (1994: 326).

[2] Méndez Rubio (1998) estudia este aspecto ligándolo a la intertextualidad en la primera etapa de la poesía de Sarrión, y sin atender particularmente a los procedimientos humorísticos.

[3] Las siglas utilizadas serán las siguientes: TO (*Teatro de operaciones*), PC (*Pautas para conjurados*), OE (*Ocho elegías con pies en versos antiguos*), TM (*Una tromba mortal para los balleneros*), CT (*Canción triste para una parva de heterodoxos*), CI (*El centro inaccesible*), HR (*Horizonte desde la rada*), DA (*De acedia*), ER (*Ejercicio sobre Rilke*), CA (*Cantil*), CO (*Cordura*), PD (*Poeta en diwan*) y FS (*Farol de Saturno*). El número corresponde al de la página en las ediciones utilizadas, que aparecen en la bibliografía. Recordamos que los primeros libros del autor, hasta *El centro inaccesible*, están recogidos en el volumen que lleva ese título.

[4] «El casticismo semiagrario de su infancia manchega, correspondiente al universo tópico y caricaturizable de la España profunda» (Prieto de Paula, 2005: 20).

[5] Más ejemplos en PC 125, CI 209, DA 44, ER 34, CA 13, 39,41, PD 23, 49, 57, 71, 85, 94, 97, FS 21, 35, 41.

[6] Vid. también PC 92, 93, 94, CT 188, HR 47, ER 17, FS 74.

[7] Otros casos en ER 25, CO 53 y FS 57.

[8] Véase también el «decíamos ayer» y el «mentidero de Madrid» de CT 189.

[9] Vid. también PC 93, DA 49, 50, PD 48, 71, 108, 141, FS 65.

[10] Más casos en PC 90, 92, 122, TM 156, CT 190, PD 72, FS 19, 68.

[11] Que forman parte de la más amplia categoría de «errores intelectuales» en la que Freud (1905: 63) descubre el origen de ciertos chistes.

[12] Otros ejemplos en PC 92, 95, 122, 123, TM 172, 173, CT 187, 188, CI 208, 212, 224, 226, HR 58, DA 23, ER 17, 29, CO 55, PD 49, 72.

[13] Vid. también TO 66, CI 217, 222, HR 47, DA 49, ER 11, CA 23, PD 155, FS 65.

[14] Vid. Ballart (1994: 336).

[15] Han recordado al poeta ovetense Díaz de Castro y Del Olmo a propósito de TA (1995: 152) y en relación con HR, DA y ER (1995: 173).

[16] Que recuerda mucho a versos como «Muelas impías, / pero al fin tuyas como criaturas» («Cadáver infimo», en *Tratado de urbanismo* [González, 2004: 221]).

[17] Vid. también PC 93, 94, 122, 123, TM 173, CT 189, CI 217, 223, 226, HR 58, 59, PD 25, 71-72, FS 21, 64.

[18] Que es, como puede comprobarse, un juego metalingüístico o de *mise en abîme* que cuestiona los mismos fundamentos de lo que es un título de poema.

[19] La presencia de arcaísmos y «palabras prosaicas y hasta vulgares» es una constante del Postismo (Polo de Bernabé, 1980).

[20] Sáenz de Zaitegui (2006) estudia los tópicos horacianos en PD, entre ellos el *beatus ille*, pero no menciona este poema ni siquiera como antecedente.