

**Actual (Mérida) (27): 9-44,  
Agosto - Diciembre 1993.**



## **EN EL POEMA LÍRICO: EL RECURSO EXPRESIVO ARTÍSTICO DE LA RUPTURA EN LOS TROPOS**

---

**Lubio Cardozo**

---

La disposición habitual del lenguaje cotidiano lleva una finalidad práctica, transferir una información precisa, la logicidad de su estructura posee una meta única, depositar un mensaje primario. La carga poética no puede ir por un eje lingüístico estructurado de esa manera por cuanto la información de aquélla no es práctica, precisa, primaria, ni habitual cotidiana. Participa por el contrario lo poético de lo no habitual, de lo no cotidiano, su finalidad no deviene en una práctica sino más bien en un lujo, no busca precisión sino transferir emoción, sorpresa donde la logicidad no se reclama necesariamente, por lo tanto para transmitir este nuevo mensaje el eje lingüístico portador del código cotidiano de información debe alterarse, romperlo, hacerlo de nuevo con una disposición estructural distinta capaz de llevar ahora la emoción poética, semejarlo a su nuevo mensaje estético. Actúan en el eje sintagmático dos ordenaciones cuya estructura se «prohíbe» alte-

rar: la ordenación sintáctica y la ordenación semántica; para producir el texto artístico es preciso desbloquear estas dos prohibiciones.<sup>(1)</sup> No resulta sencillo esta ruptura del hilo del discurso cotidiano, irrúmpese contra toda la inercia colectiva de la conciencia del habla habitual, habrá entonces resistencia para el nuevo discurso. No en vano al poeta se le nominó vate, en su origen el adivino y profeta poseedor de un lenguaje exaltado, críptico, el cual precisaba descifrarse para llevarlo al común de la gente. Tal ruptura en el fondo significa un gesto de libertad contra la fuerza conservadora de la inercia. Así lo entendió Henry Bergson en su libro *La risa*, para él de la libertad de conciencia, espiritual y de acción proviene la elasticidad espiritual, de acción, la elasticidad social. Lo contrario de la elasticidad lo significa la rigidez. El conservadurismo, el habla cotidiana son rígidos. El arte, lo poético, la belleza, viven en la libertad, en la gracia. Y la libertad y la gracia, la elasticidad y la poesía desbloquea el automatismo cotidiano, irrumpen contra la abulia producto de la inercia, contra el aburrimiento, contra las formas anquilosadas. El arte, lo poético produce ruptura de la cotidianidad,

(...)

«siempre que haya repetición, siempre que haya similitud absoluta, descubrimos de inmediato lo mecánico que funciona tras lo viviente». <sup>(2)</sup>

Utiliza Lotman los términos predictividad/impredictividad. En el habla habitual funciona el eje de la predictividad, conocidos los primeros elementos del eje sintagmático no resulta difícil predecir los restantes por la misma logicidad del lenguaje cotidiano por una parte, y por otra por el conocimiento colectivo del código del lenguaje a este nivel expresivo natural. Pero en la elocución artística suele suceder un resultado distinto cuando el receptor aplica su sistema descodificador y «empieza a recibir inmediatamente signos estructurales que evidentemente no se pueden descodificar con la clave elegida» <sup>(3)</sup> y así adviene la sorpresa, el impacto inesperado de lo impredictivo,

(...)

«Otra circunstancia se revela aquí como esencial: a medida que avanza la percepción de un texto no artístico por parte de un receptor, la predictividad de aquél aumenta de modo que, al final de la proposición, una parte considerable de los medios estructurales deviene redundante. Este fenómeno no se observa en el texto artístico: el grado de «sorpresa» en la sucesión de elementos o es aproximadamente igual o crece incluso hacia el final (de nuevo nos referimos a textos no epígonos). Todo ello es consecuencia de una propiedad estructural única del texto artístico». <sup>(4)</sup>

Ocúpase Carlos Bousoño de la ruptura del sistema lógico del eje lingüístico en su libro *Teoría de la expresión poética*. <sup>(5)</sup> En el uso tradicional y cotidiano de la lengua ésta refleja una serie de normas de nuestra vida en sociedad: normas de nuestras convenciones sociales de comportamiento, normas de nuestra manera de razonar, normas de nuestro instinto, de nuestro sentido de equidad, de nuestra experiencia. Esta normativa lógica de la expresión Bousoño la señala con el eje «A - a», cuando se comienza una frase («A») este inicio desencadena en el lenguaje cotidiano una serie de sucesiones lógicamente concatenadas cuyo final se puede entonces predecir («a»), por las relaciones y funciones sintácticas y semánticas tradicionales de los signos lingüísticos en la cadena del lenguaje del eje sintagmático. Precísase romper, mediante la libertad de exención, esta estructura rígida y pragmática para poder transmitir el lenguaje artístico, poético, por el riel de la sorpresa con la cual se interrumpe la habitualidad para dar paso a la gracia, a la libertad, vía para la poesía, para la cual construiríase entonces el eje «A - b». Bousoño esquematiza la ruptura a nivel del recurso expresivo artístico del lenguaje y da, entre sus ejemplos, los siguientes,

«llegabas no rauda (A) sino deleitable» (b).

Quiso decir el poeta «llegabas no rauda sino lenta y esa lentitud me producía deleite, placer», explicación en grado primario, ya sin

**carga poética, o en otras palabras la traducción de A - b en A - a.**

«Si me preguntas en dónde ha estado (A)  
debo decir Sucede.» (b).

«Si me preguntas de dónde vengo (A)  
tengo que conversar de cosas rotas». (b)

El texto poético, pues, se percibe para el autor, lector u oyente en pugna contra todos los modelos de conciencia expresiva habituales. Cuando J.A.Pérez Bonalde en **El poema del Niágara** escribe,

«¡Qué importa! Si la altiva (A), la serena (b)  
musa inmortal de Píndaro» (...)

Produce en este caso la antítesis «altiva/ serena» la ruptura, su fórmula hipotética en el habla cotidiana hubiera sido ¡Qué importa si la altiva (A), la orgullosa (a)...

Del mismo poema,

«Sonoro y sósegado (A)  
regando aromas (b) se desliza el río».

De Reynaldo Pérez Só.

«un buen sombrero  
es un deseo (A)  
pero una esquina puede ser  
sombria» (b)                      («un buen sombrero»).

O también del mismo poeta

«una boca  
es un labio  
anudado a otro labio

**es  
por devorarse (A)  
o es  
este día  
de tocar la tierra recién humedecida' (b)  
(«una boca»).**

**En fin, la rutina produce cansancio en la percepción, aburrimiento, desinterés. Por ello en el lenguaje a la poesía tócale un papel de sacudimiento, de renovación. T. Todorov lo explica en sentido general en su «Presentación» a su libro *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*,**

(...) «Se trata de las ideas sobre el automatismo de la percepción y el papel renovador del arte. El hábito nos impide ver, sentir los objetos; es necesario deformarlos para que nuestra mirada se detenga en ellos: esa es la finalidad de las convenciones artísticas» <sup>(6)</sup>

**V. Shklovski en su ensayo «El arte como artificio» afirma, sobre el particular, lo fascinativo de éste,**

(...) «La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos, y el que consiste en obscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción. El acto de percepción es en arte un fin en sí y debe ser prolongado» <sup>(7)</sup>

**Pero ya Aristóteles en el capítulo XII de su *Poética* había escrito más o menos lo mismo,**

(...) «En cambio la elocución es digna y se aparta de lo vulgar cuando se sirve de términos extraños. Llamo término extraño a la palabra dialectal, a la metáfora, al alargamiento y todo lo que no sea de uso corriente». <sup>(8)</sup>

El fenómeno de la ruptura en la realidad del poema genera, y se manifiesta por, un rico grupo de tropos y de figuras en los cuales reposa parte de la exigente urdimbre artística de lo poético. Los recursos expresivos estéticos del lenguaje llamados tropos manifiestan la ruptura en una estructura interna modelante característica y común a todos ellos: la presencia de dos planos lingüísticos, uno evocado (\*) proveniente de la imaginación y presente en el texto poético el cual substituye el plano donde estaría representado el lenguaje en función práctica y cotidiana, el lenguaje directo y natural, el cual se llamará plano referente. El plano evocado es simbólico, indirecto, un sentido no explícito encierra, no literal, por cuanto las palabras equivalentes donde van las claves de ese sentido oculto constituyen el plano referente el cual o convive con el plano evocado (como en la metáfora-símil) o sencillamente no aparece en el texto poético. Por supuesto, en el plano evocado descárgase la fuerza estética de la expresión. Produce lo artístico de los tropos obviamente placer el cual procede de la ruptura y de la sorpresa, ya estudiadas, mas también del ahorro del gasto psíquico por cuanto los tropos resultan saltos hacia una gran síntesis de conceptos y detalles, los tropos no explican, no desarrollan, abrevian sí de manera violenta, enérgica, cuanto necesitaría un largo esclarecimiento racional, ahorran el gasto de su propia explicación, aprisiona su brevedad un mundo de sugerencias. Para S. Freud toda economía de gasto psíquico, todo ahorro de esfuerzo mental engendra placer. (9) Ahora bien, ahondando la ruptura de los tropos, lo poético de ellos entierra algunas de sus raíces en el legado del sueño, la libre asociación, su poderosa síntesis adviene de la estructura de los sueños expresada de manera a veces intuitiva, a veces inconsciente. De acuerdo a la naturaleza de los sueños según Freud el plano referente del tropo ubicaríase en las nominadas por el psiquiatra «ideas latentes» o aquellos elementos de la realidad diurna concurrentes en el sueño, los cuales luego sufren una serie de transformaciones en la etapa

---

(\*) Para un estudio de los planos real y evocado vide Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética*, 2a ed. Madrid, Gredos, 1965. Cap. VI.

inmediata o sueño propiamente dicho a la cual Freud llama «elaboración onírica»; aquí genéranse, por una parte, «la condensación»: esa peculiaridad del sueño en la cual se funden los contrarios, la superposición de planos y figuras, la yuxtaposición de acciones o realidades distintas (un personaje puede resultar de la fusión de varias personas de la vida real, etc.); las traslaciones insólitas también «las substituciones y desplazamientos»: en los ligamentos lógicos de las ideas latentes se da la ruptura, se desplazan, mézclanse situaciones como una manera de burlar la censura de la vida social procedente de la vigilia: todo ello se da en el «contenido manifiesto» del sueño del cual se tiene conocimiento mediante el otro fenómeno, el de «la regresión» cuando se sale del inconsciente y el sueño se hace consciente, por brevísimo tiempo, en la percepción, significa la brevedad del «contenido manifiesto» capturado por la conciencia al despertar. <sup>(10)</sup> Su esquema se trazaría así,

<b>Ideas latentes</b> (Realidad seleccionada)	<b>Elaboración</b> <b>Onírica:</b> (Condensación, superposición de planos, yuxtaposiciones, etc.) Desplazamientos, substituciones, ruptura de los ligamentos lógicos de las ideas latentes.	<b>Contenido</b> <b>manifiesto</b>	<b>Percepción</b> <b>del sueño.</b> <b>Regresión.</b>
<b>Plano referente</b>			<b>Expresión</b> <b>artística.</b>

Elaboración del plano evocado.

Ya mucho antes Ludwig Heinrich von Jakob dijo, citado por Albert Béguin, «El sueño no es más que poesía involuntaria». <sup>(11)</sup>

Los tropos comprenden la metáfora, la catacresis, la metonimia, la metalepsis, la sinécdoque, la antonomasia, el énfasis, la hipérbole, la ironía, la litotes, la perífrasis, la alegoría.

Por excelencia la metáfora define la naturaleza del tropo, en ella la relación de semejanza de los planos, evocado y referente, hace el juego de su estructura. Cuando Miguel Otero Silva en su poema «La huelga» escribe,

«No ha volado del nido de las chimeneas  
el tropel de pájaros grises»

en el texto sólo aparece el plano evocado, no así el plano referente, el humo. En otros casos el juego se da con la presencia de los dos planos, como en este fragmento del poema «Cementerio interior» de Eliseo Jiménez Sierra,

«Cuando esta boca  
que ha bebido en tu boca  
todas las incorpóreas panaceas de tu aliento,  
se haya hecho la esfinge de la risa,  
risa de dientes blancos»  
(...)

Trae Heinrich Lausberg en el tomo segundo de su **Manual de retórica literaria** <sup>(12)</sup> el origen mágico de la metáfora, apunte por demás sugestivo,

«Por otra parte, la explicación de la metáfora a base de la comparación es sólo una interpretación racional complementaria y posterior de la equiparación mágica primitiva entre la designación metafórica y lo así designado: es un león en la lucha (...) significa en el lenguaje mágico primitivo: el combatiente fue un verdadero león, adoptó la naturaleza del león. La metáfora es una reliquia primitiva de la posibilidad mágica de identificación que ha quedado despojada de su carácter religioso y mágico y se ha convertido en un juego poético. Pero este juego poético conserva todavía resonancias mágicas y evocadoras que el poeta puede actualizar».

Para su mejor conocimiento las metáforas se han taxonomizadas



de diversos modos, sin embargo considérase bastante diáfana y epidíctica la agrupación en plásticas, funcionales, afectivas y axiológicas, para lo cual se partió en cierta medida de la clasificación de Bousoño.<sup>(13)</sup> Sucede la metáfora plástica cuando la relación de semejanzas entre los planos referencial y evocado resulta física, visual, tangible.

«Las agrias chicharras resoplaban sus parches  
y abrían las mariposas hortalizas de seda».  
(Juan Beroes, «Hoja de la agricultura»).

«Carboncillos agudos, los zamuros  
escriben, en el papel del cielo,  
algo que el viento borra».  
(Carlos Augusto León).

«Por la ventana redonda  
vemos cruzar meteoros,  
raudos pájaros de piedra»  
(Carlos Augusto León)

«la noche de ónix incrustada de oro»  
(Ismael Urdaneta, «La música de la madre»).

En la funcional la relación de semejanza de los planos establécese por la función, la actitud, el comportamiento en el sentido de la metáfora,

#### «Olor de la niebla

A caballo,  
sin rumbo, en la montaña,  
oímos el mugido  
de una vaca lejana,  
cual sirena de un barco  
en medio de la niebla».  
(...)

(Carlos Augusto León).

(...)

«No sé que espera  
el lebreo desvelado  
de mi esperar».

(Pálmenes Yarza, «La pena desvelada»).

(...)

«Que el obrero, el soldado y el campesino  
son los tres músculos motrices  
de la revolución»

(Miguel Otero Silva, «La tropa»).

Metáfora funcional de la muerte,

«Todo ayer en la rosa y en su color. Entonces  
el adiós se escondía en oscuros rincones».

(Benito Raúl Losada, «Muerte y evocación de la rosa»).

En la afectiva la emoción, la exaltación, el temor, el entusiasmo,  
la vehemencia, determinan la relación de semejanza entre los  
planos,

«La casa sin ti  
era  
un caracol vacío  
que añoraba tu amor  
como el ruido del mar.  
Triste  
de tu recuerdo.  
Sola  
como el olvido».

(Carlos Augusto León, «La casa sin ti»).

Cuando la relación de semejanza entre los planos se levanta sobre  
valores éticos, sobre conceptos morales, donde se toca la virtud, el  
vicio, la honradez, la bondad, la justicia, etcétera, adviene la

## metáfora axiológica,

(...)

«ni vagan por los aires otros olores  
que los besos balsámicos de las flores»

(Gonzalo Picón Febres, «Ven»).

**Metáfora vanguardista:** La imagen visionaria según Carlos Bousoño <sup>(14)</sup> o la imagen surrealista de Pierre Reverdy y André Bretón <sup>(15)</sup> o en el común de la crítica moderna metáfora vanguardista, tal vez significó el gesto más audaz entre los recursos retóricos de la vanguardia. La vieja metáfora tradicional ahora rompía el brete de la razón y expandía sus fronteras de la aprehensión de la realidad para tocar los linderos del sueño, o más bien penetraba la oniria, y allí radicaba el secreto de su laberinto, su ganancia emotiva y la posible clave de su desciframiento. Los dos planos, el referente y el evocado, se vincularían entonces no por una relación de semejanza lógica en el horizonte de la conciencia sino por una afinidad intuitiva nacida en lo inconsciente y cuyo origen estaría en lo llamado por Freud «el placer de disparatar», ese goce hallado «en el atractivo de infringir las prohibiciones de la razón (...) para eludir el peso de la razón crítica». <sup>(16)</sup> Por eso cuando en la metáfora vanguardista la intuición es profundamente auténtica alcanza una aceptación tipológica por su capacidad de despertar una asunción estética en el lector universal.

«Eres el ruido del mar en verano  
eres el ruido de una calle populosa llena de admiración»

escribe Huidobro de la mujer como un referente tácito en su «Canto II» de *Altazor*. Y Juan Beroes en *Texto de invocaciones* llama a las estrellas

«¿A qué alameda de la noche os llevan,  
a vosotras que sois violetas niñas  
en un castillo de acabados mimbres?»

(«A las estrellas»)

y a los días

«los benjamines diáfanos del tiempo».  
(«A los días»)

Abrevia Aldo Pellegrini en su «Estudio preliminar» a la **Antología de la poesía surrealista de la lengua francesa** <sup>(17)</sup> la idea de manera ejemplar,

«Mediante el instrumento de la imaginación el poeta crea un lenguaje en el que la imagen es el elemento fundamental. La imagen resulta así el núcleo de la poesía, pero para el poeta surrealista tiene características especiales que ya antes habían sido definidas claramente por Reverdy. Dice éste: 'La imagen es una creación pura del espíritu' y añade la siguiente proposición esclarecedora: 'No puede nacer de una comparación sino de un acercamiento de dos realidades más o menos alejadas'. Bretón parafrasea así la definición de Reverdy: 'Cuanto más lejanas estén dos realidades que se ponen en contacto, más fuerte será la imagen, tendrá más potencia emotiva y realidad poética'. Este alejamiento, esta disimilitud de sus términos, es lo que da su peculiar intensidad a la imagen surrealista. (...)

La reunión de dos realidades alejadas ha sido designada con el nombre de 'aproximaciones insólitas' y se basa en la capacidad que tiene la imaginación de captar relaciones que la razón jamás hubiera sospechado». (...)

En el poeta vanguardista Pío Tamayo, en su poema «Amanecer del amor fatigado» se puede observar una de esas «aproximaciones insólitas»,

(...)

«Violetas desveladas  
cavernas en la nieve  
asilo del ensueño en nuestro cuarto

fatigas moradas  
como gemidos húmedos  
y la blanda fuga del deseo  
en tus ojeras». <sup>(18)</sup>

Pero es en las tesis de Freud sobre lo inconsciente donde se resolverá el origen de estas «aproximaciones insólitas» de la metáfora vanguardista. Los tropos y las figuras literarias son saltos audaces de la expresión para soslayar el tedio de lo explicativo, de lo descriptivo, tienden a la síntesis de vastos conceptos, su brevedad aprisiona un mundo de sugerencias. Para Freud toda economía de esfuerzo mental produce placer. <sup>(19)</sup> Y entre los tropos la metáfora cual ninguno en su poder de vinculación de planos, y más aún la metáfora vanguardista por encerrar en su concisión, en sus «aproximaciones insólitas» mundos aparentemente disímiles pero cuyas raíces se entrecruza en lo inconsciente. Si la intuición muéstrase válida he allí su placer y su universalidad porque sólo así permite su reconocimiento y el reconocimiento transmite ese gozo. <sup>(20)</sup>

Construirá Juan Beroes muchos poemas con base a metáforas vanguardistas, por ejemplo el «Soneto IX». <sup>(21)</sup> Los versos ensambla con una disposición muy parecida a la sorprendente—*frappante*—anarquía de los registros memoriales del sueño, porque en la naturaleza de los recursos expresivos artísticos empleados se contempla el hermoso desorden de la estructura onírica. Un nombre de mujer—«Niña del caracol, mar verdadero»—revolotea por el recuerdo del poeta, asciende en una escalada de clímax apoyado en dichos procedimientos para lograr su sublimidad a manera de una cresta explosiva en el último terceto donde se produce la iluminación total de uno de los sonetos más hermosos a la transparencia de un nombre femenino.

«Vengo a decir tu nombre de campana,  
tu apellido de nardo marinero.

¡Este es tu nombre, y éste, por quien muero,  
tu apellido de ley y alta mañana!

En la torre del sueño más lejana,  
ya tu nombre lo tengo prisionero.  
Niña del caracol, mar verdadero:  
¡mi sangre está cantando en tu ventana!

Vengo a decir tu nombre de alba llena,  
oh hermana de la espiga y de la arena;  
dulce torre de césped; blanda grama...

Vengo a decir tu nombre de aire quieto:  
¡marinera del beso y del soneto,  
Marfisa del clavel y de la llama!»

Del poema «Teoría de tu anticipada fuga» del poeta Elisio Jiménez Sierra,

(...)  
«Aquí estoy escuchando tu voz, mientras los perros  
afilan sus remotos acordeones de luna  
Con este viaje tuyo se harán más misteriosas,  
más sordas y más feas mis momias de amargura».

Y también en «Cementerio interior» del mismo bardo,

«Cuando estos brazos  
que han estrujado tu talle y exprimido tus senos,  
se curven como vides cuajadas de racimos  
bajo la tierra amarga,  
que amamanta las piedras con leche de silencios...»  
(...)

O esta hermosa metáfora vanguardista de Carlos Augusto León en  
su poema «Definiciones del recuerdo»,

«El recuerdo es un pájaro  
que nos vuela por dentro.  
Mide lo hondo que somos  
la altura de su vuelo.  
El recuerdo es un pájaro  
que dormita callado.  
De pronto una palabra,  
o tal vez sólo un gesto,  
el más mínimo ruido,  
lo hace alzar el vuelo».

Dirá Ismael Urdaneta en su «Solemne responso a un diccionario de la rima»,

(...)

«Cuando mi musa era una Juana de Arco  
oprimida en la coraza del ritmo  
y de la rima, jamás te consulté,  
oráculo cómodo de los poetas rancios».

Cuando el plano evocado de la metáfora vanguardista va en el título de la composición como en «El espejo» de Reynaldo Pérez S6,

«de la mujer siempre amada  
flor fiel del poema  
carne de elementos

ir al baño agachado como mujer  
ir al baño y bañado por la mujer  
salir del baño  
y vestido por la mujer  
calzado por la mujer  
besado por la mujer

femenino

inválido»

Otra forma metafórica presente en el poema aunque no siempre bien deslindada y percibida la constituye la catacresis. Resulta la catacresis una metáfora forzada, cuando el plano evocado tráese para llenar el vacío de una palabra agotada o ya para designar una cosa sin nombre preciso. Adviene su empleo originario por la misma razón de la metáfora pese a ser un recurso del habla común y por su uso cotidiano y práctico rápidamente se fosiliza, por esto también llámasele metáfora fosilizada. La hoja del árbol pasó a llenar un vacío léxico en un espacio de la espada, la hoja de la espada, o del cuaderno. O los cuernos del toro se trasladaron a la luna, los cuernos de la luna. Las líneas de las rayas en el papel se fueron al tren o al teléfono. Los bellos cerros de la orografía utilizáanse para feos cosas como un cerro de basura. Al inofensivo sapo le toman prestado su nombre para designar al delator, al soplón de la policía. Los ojos ¿cuántos vacíos de palabras no han llenado?. Por un mismo proceso de fosilización ya en poesía al decir «las perlas (por dientes) de tu boca» no se construye una metáfora plástica, por su mucho uso debe necesariamente hablarse de una catacresis; de igual modo se entenderá «la nieve de tu cabeza» (las canas), «las rosas de sus mejillas», «la guitarra de su cintura». El catálogo de las catacresis podría ser inexhausto, ellas marcan el descenso del recurso expresivo de la metáfora atraída por la fuerza del torbellino del habla cotidiana.

Representan mayor nivel calológico las ensambladuras metafóricas de la metagoge y de la prosopopeya, en la primera el plano evocado anima cosas, sensibiliza seres inanimados; en la segunda personifica u humaniza también cosas y animales. El poema «Río Albarregas» de Carlos César Rodríguez construyose con un gracioso entrecruzamiento lúdico de metagoges y prosopopeyas,

«Toda la noche el río  
se desveló cantando  
al lado de mi casa.



No quedó ni una estrella  
sin abrir las pupilas  
para verte, Albarregas,  
para oír tus canciones  
arrullando  
el sueño de los árboles.

Como la sangre entre las venas, ciega,  
soñabas con mirar sobre los campos  
el aire florecido de la aurora.

Alguna vez Homero  
te dio el secreto  
de caminar cantando entre las sombras».

Manuel Pimentel Coronel escribe «En el Louvre» esta curiosa  
prosopopeya,

(...) «el pensamiento  
se arrodilla al orar: ¡oh Venus Santa!»

Y Elisio Jiménez Sierra hace llorar a la par el cigarrillo y el  
corazón,

«Llora mi cigarrillo su azul llanto de humo,  
su gris llanto de ensueño llora mi corazón.» <sup>(22)</sup>  
(...)

Dirá Juan Beroes,

(...)  
«Con la frente arcangélica coronada de pueblos  
tú conduces los días de mi azul continente,  
—¡Libertad: tú persistes!» («Himno»)  
(...)

El poeta vanguardista guyanés León Gontram Damas levanta su



**monarca de las fieras, no significa otra cosa sino España,**

**«Rompe el león soberbio la cadena  
con que atarle pensó la felonía,  
y sacude con noble bizarría  
sobre el robusto cuello la melena.**

**La espuma del furor sus labios llena,  
y a los rugidos que indignado envía,  
el tigre tiembla en la caverna umbría  
y el bosque todo atónito resuena.**

**El león despertó: temblad traidores;  
lo que vejez creísteis fue descanso,  
las juveniles fuerzas guarda enteras:**

**Perseguid alevosos cazadores  
a la tímida liebre, al ciervo manso;  
no insultéis al monarca de las fieras».**

**Aunque «el ornatus constituye la principal función de la perífrasis»<sup>(23)</sup> también soslaya caer en palabras obscenas, sórdidas, vulgares, o simplemente conjura las muy gastadas. Carlos Augusto León refiérese a la vida en su poema «Apresura la pluma que la muerte»,**

**«Apresura la pluma que la muerte  
puede secar la tinta»  
(...)**

**Y Benito Raúl Losada ensambla una bella perífrasis de la muerte en su poema «Interrogante»**

**«Antonin Artaud  
deseaba morir más lejos de la muerte**

**A Robert Desnos**

sólo restaba convertirse en fantasma  
entre otros fantasmas

¿Qué podría aspirar esta materia dúctil  
para no perturbar  
la amante vibración  
cuando la rosa se deshaga?»

Afirma Lausberg: «Los poetas difíciles, que son muy exigentes con su público, gustan de las perífrasis difíciles (...), especialmente, de las perífrasis metafóricas (...) y de las perífrasis de segundo grado (es decir, perífrasis de partes de perífrasis)». <sup>(24)</sup> Sin llegar a tanto Juan Antonio Pérez Bonalde alude a las estrellas,

(...)  
«Eternos luminares  
que tachonáis la bóveda cerúlea  
de vívidos diamantes!» («Sombra»).

Pero en el poema «Lento, I» de Benito Raúl Losada sí se puede observar una perífrasis metagógica de la cárcel. Sería una «perífrasis encarecedora con nominación del *verbum proprium* mismo», porque aparece la palabra clave, «celdas» <sup>(25)</sup>,

«Desde donde los pinos se adivinan  
ya del amor del trópico impregnados.  
En un espacio mínimo de celdas  
cansadas —ellas mismas— de su hastío,  
donde el dolor, el frío, la nostalgia,  
circundan la esperanza y la entereza».  
(...)

Menos frecuente en el poema la antonomasia no deja de ser una perífrasis del nombre propio, a veces el plano evocado representa apenas un apelativo, El Libertador por Bolívar; o una perífrasis desarrollada como El Médico Santo por José Gregorio Hernández; el río del padre Amalivaca por el Orinoco.

En el tropo llamado sinécdoque la relación entre los planos evocado y referente es de contigüidad y de naturaleza cuantitativa, representa el plano evocado el todo con el cual substitúyese una parte: ésta constituirá el plano referente. O a la inversa encarna el plano evocado una parte del plano referente y éste compone el todo. He aquí dos oportunos ejemplos, el poeta parnasiano Manuel Pimentel Coronel apunta en su poema «Los paladines».

(...)  
«y entonces fue la lucha de las fieras;  
la lucha de la fuerza y del instinto;  
la lucha de las alas y las garras,»  
(...)

Tanto «alas» como «garras» define los planos evocados y por lo mismo presentes en el poema, integran las partes de dos todos, el ave (el águila) y la fiera (el león) planos referentes ausentes en la estrofa. Y el mismo vate en su composición titulada «Sevilla»,

«La gracia mora y cristiana  
mezcladas a maravilla;  
el mantón y la mantilla,  
la coleta y la sotana;»

Los planos evocados imprescindibles en los versos «mantón», «mantilla», «coleta» y «sotana» valen como las partes de los cuatro (todos) planos referentes: en el mismo orden, la vieja o la madre, la joven o la hija, el torero y el cura. En el caso contrario, cuando el plano evocado comprende el todo de un referente parcial lo canta muy bien Rafael María Baralt en su lira «Adios a la Patria». Patria, plano evocado presente suplanta a una región de ella, Maracaibo y sus aledaños.

Posee el tropo metonimia una relación de sus planos parecida a la sinécdoque mas en este caso el plano evocado, portador de la carga artística, representada un todo en substitución del todo

del referente y su vinculación es de naturaleza cualitativa,

«Yo sé que esta noche  
cuando anuncien los bronces la misa de gallo,  
va a nacerle un dolor a mi vida,  
un oscuro dolor solitario...»  
(...)

(Elisio Jiménez Sierra, «Nochebuena»).

Sencillamente «bronce» revela a campana, igual como si en otro caso dijérase «utilizó el cerebro» (por la inteligencia), o como en este ejemplo de Lázaro Carreter, «Traicionó su bandera»<sup>(26)</sup> donde «bandera» simboliza otra totalidad, el país o el bando.

Tropo complejo la ironía. Aparentemente simple su conceptualización formal-retórica, según la cual la ironía consiste en manifestar lo contrario de cuanto se piensa, hay una diferencia entre lo expresado y cuanto en verdad se quiere dar a entender, generalmente esto último resulta lo contrario. Con palabras de Carmen Foxley, una estudiosa de la ironía,

«De tal modo que la ironía es una particular forma de predicación que consiste en presuponer del sujeto lo contrario de lo que exige el contexto».<sup>(27)</sup>

Si yo digo «bonito día para salir de excursión» cuando en verdad hace mal tiempo he allí una ironía clásica. El oyente, inmerso en la misma circunstancia del hablante no tiene mayor inconveniente en dar con el sentido o el plano referente, ha captado entonces la ironía. Pareceríase su ensambladura a la mentira pero Beda Allamann aclara esto con gran exactitud en su ensayo «La ironía como principio literario»,

«La diferencia es clara: la mentira debe engañar al oyente/lector (en caso extremo también al mentiroso mismo); la ironía en cambio adquiere su cualidad específica del hecho

de que la diferencia es transparente para el iniciado (e iniciado es todo el que comprende lo irónico de la ironía). En eso consiste el encanto seductor del hablar irónico, en que deja pues ver otra cosa y más de lo que dice literalmente. En esta diferencia se contiene—de nuevo vista de manera puramente formal— toda la dialéctica y reflexividad que se puede adjudicar a la ironía». <sup>(28)</sup>

No cabe, pues, la posibilidad del embaimiento. Más adelante agrega,

«La constitución paradójica del nivel irónico del estilo que resulta en nuestra perspectiva de que el texto irónico tiene que ser transparente en un trasfondo sin poder signalizar abierta y claramente esta referencia», (...) <sup>(29)</sup>

Por otra parte la ironía en el habla resulta franca de entender por la entonación de la voz, por gestos del rostro o de las manos. No sucede así en el poema, donde, primero, no hay probabilidad de tales señales de manera evidente, y por otra parte raramente se da la forma retórica de la ironía clásica; al entrar en el torrente del poema su presencia revélase más compleja, más rica, más profunda. Aquí el lector puede encontrar pistas en el contexto extralingüístico (funciona como un connotador básico para percibir el sentido irónico) o en el contexto contiguo de la misma composición. Cierta dosis de fino humor o de fina sátira suele acompañar la ironía, así como, aunque no siempre, la crítica social. Transfórmase la ironía, pues, más allá del esquema de los tropos, en un clima, en una atmósfera, en un *sabor* característico del poema a cuyo acercamiento la cultura y la intuición del lector no ayudan poco. O en palabras de Beda Allemann,

«La ironía es realmente sólida tan sólo cuando la simulación que le es esencial se sublima y se aparta del simple decir de lo contrario, de la ironía directa (...) pues contraposición no significa en modo alguno solamente lo contrario lógico. En

las investigaciones sobre la ironía literaria, que van más allá de la frase irónica aislada y de la de singular observación irónica (...) se recomienda por eso sustituir el concepto de la contraposición irónica, que fácilmente se entiende de modo estrecho, por el de un campo irónico de tensión o un marco de juego o margen»<sup>(30)</sup>.

Todo el poema, o un momento de él, funciona como plano evocado, como significante, donde va la carga irónica y por lo mismo el ocultamiento, cuyo plano referente depositario del significado ocupa el resto contextual (contexto contiguo) de la composición o el contexto entralingüístico. Con palabras de Carmen Foxley,

(...) «Lo único que surge del funcionamiento (...) es la presencia de un significante que es en sí el contrasentido. Para que éste deje de ser puro significante y suscite una significación, debe ser incluido en el contexto total del poema: (...)»<sup>(31)</sup>

Descansa el placer estético del tropo en ese juego oscilante entre lo afirmado por el plano evocado en función de significante y lo negado por el plano referente o el verdadero significado, ambos planos captados por el lector por cuanto vale como la intención del poeta, escribir lo uno y al sesgo hacer presuponer lo otro. He allí el sentido lúdico de la ironía: si no se dan los dos niveles, ocultamiento y revelación, este tropo no tendría razón de ser. El bardo encubre pero sabe la existencia de las claves para el desciframiento, pese a la opacidad el leyente descubre estas últimas y llega al sentido. De tal juego nace lo poético del tropo. He aquí una composición lírica de José Pío Tamayo en la cual el vate ironiza sobre su pronta muerte. Cualquier venezolano culto conoce bien los años finales de la vida del poeta Pío Tamayo: su prisión durante la dictadura de J.V. Gómez, la situación inhumana de esa cárcel en el castillo de Puerto Cabello, su tuberculosis agarrada en tan pavorosas condiciones durante los seis años pasados en esa ergátula y su prematura muerte a los treintaisiete años de edad (1898 - 1935).



Escribió el poema en el presidio, circa 1933. <sup>(32)</sup> El saber esto por parte del lector ayuda a palpar el sentido mas al adentrarse en el contexto contiguo de los versos se siente esa atmósfera de ironía, casi sarcástica.

### **Circunloquios de un tema de enfermo**

Mi emulación  
que desafió a los soles  
y mi pasión  
que ha seducido auroras  
son piloto y pasajero  
del vehículo que la muerte  
promotora de campeonatos fatales  
me asigna para el concurso de vuelo final.

Recién  
mi curiosidad  
con travesura destructora de juguetes  
averigua decorados  
¿no habrán acaso premios  
aplausos y sonrisas  
al conquistar la meta?  
Yo tengo ya  
enastado al pecho  
el gallardete de la muerte;  
porque empiezo a conocer  
altos paisajes ultratelúricos,  
estoy sonriendo despedidas  
a los hombres que quedan vivos  
y son como muertos,  
y a esos horizontes  
calafateados  
con la brea de las noches sin estrellas.

Cuando fui  
balompedista de la vida  
colgué el collar de las argollas

en la pizarra de las biografías  
y sumó cifras desproporcionadas  
de un score accidental  
quizás  
todavía escenificaré  
alguna diversión epilodal,  
que se rezaga, y en la butaca,  
reclama el postre de la pantomima.

Mi pulmón romántico  
protestará, tal vez,  
por la farsa claronesca  
con voces mussetianas  
o rima de lo Nerval  
—epígonos fraternos de un lirismo suicida—.

Pero ya,  
reaccionado de su asistolia  
he podido tomar  
el pulso del valor  
y ahora  
silencio, observación:  
—vamos a oír roer el bacilo de Koch—

Se abre el poema con una larga metáfora vanguardista, la «emulación» y la «pasión» del bardo encarnan piloto y pasajero de su propia vida,

(...)  
«del vehículo que la muerte  
promotora de campeonatos fatales  
me asigna para el concurso de vuelo final».

En el maravilloso «vuelo» de la vida paradójicamente la muerte resulta en este caso la promotora de «campeonatos fatales» y ya el vate tiene asignado su «vuelo final», cuando apenas ha vivido treinticinco años. Mas, la ironía alcanza su clímax en la segunda estrofa. La meta, aspiración del deportista, en Pío Tamayo

transfórmase en una metáfora funcional de la muerte,

(...)  
«¿no habrán acaso premios  
aplausos y sonrisas  
al conquistar la meta?»  
(...)

Hay allí una velada alusión a sus enemigos, Gómez y el gomecismo, quienes se contentarán con su deceso, esta referencia no debe necesariamente buscarse en el contexto extralingüístico por lo menos al grado de *enemigos*, sí por supuesto al particularizar en Gómez y los gomecistas. De inmediato el poeta se refiere al *premio* obtenido, la tuberculosis.

(...)  
«Yo tengo ya  
enastado al pecho  
el gallardete de la muerte;»  
(...)

Pero el momento más duro de la ironía radica en los versos donde menciona a los venezolanos quienes avezados a la situación política del país soportan pasivamente los amargos años de un gobierno de fuerza,

(...)  
«estoy sonriendo despedidas  
a los hombres que quedan vivos  
y son como muertos»,  
(...)

Esto simboliza un leitmotiv en poemas de Pío Tamayo así como de algunos otros poetas prisioneros bajo el régimen gomecista, vaya por caso Alfredo Arvelo Larriva quien llegó en su desesperación a llamar a los venezolanos «gomezolanos» y a todo el país «Gomezuela». <sup>(33)</sup> La ironía radica en presuponer «muertos» como

una cierta exageración lejana en lo biológico pero cercana en lo moral, aquí la ironía alcanza el nivel del sarcasmo. En dos sonetos anteriores, circa 1930, exclamará Pío Tamayo,

«Aquí, donde vibrara cual himno soberano  
de un pueblo que se yergue la voz de libertad,  
aquí, sólo se escucha la risa del tirano  
y un pueblo de rodilla rogándole piedad.  
(...)  
cargad vuestras cadenas, besad sus eslabones,  
y ya que no supisteis pelear como varones,  
llorad como las hembras ¡mujeres de antifaz! («¡Llorad!»)

Y en «A Bolívar»,

(...)  
«He venido a pedir (aunque te asombres)  
que redimas tu Patria esclavizada,  
sus hombres lloran... pero no hacen nada  
y no hacen nada porque no son hombres». (34)

Extiende todavía el poeta la ironía a otras estrofas. Suélese considerar en la tradición la coincidencia en el tiempo de la expansión de la tuberculosis y el movimiento romántico, sobre todo en su fase epigonal, más de una heroína de folletón romántico cayó víctima de la entonces incurable enfermedad. Arma por esto Tamayo un juego metonímico con el primer verso de la cuarta estrofa para destacar el sentido lúdico de la ironía, escribir lo uno y hacer presuponer lo otro, ocultamiento y revelación, el bardo «opaca» mas en la cultura del lector va la clave del desciframiento,

«Mi pulmón romántico»  
(...)

Al cierre, el vate, sin dar concesiones gratuitas y fáciles al lector, menciona al bacilo de Koch como el engarce final del clima irónico de toda la composición,

(...)  
«y ahora  
silencio, observación:  
—vamos a oír roer el bacilo de Koch».

La ironía atenuada se le llama lýtotes, comunicase mediante la negación de algo lo cual resulta la indirecta afirmación de lo contrario. Si dícese «no soy tan feo», lo presente en el texto significa sin lugar a dudas la negación de feo, lo cual traduce lo contrario, «soy algo agraciado». «No te desprecio» equivaldría a «te estimo algo». De igual modo frases como «no tardes» («ven temprano, ven rápido»); «no ignoro el problema» («conozco algo de eso»). Posee una textura dialógica, de allí tal vez su poca frecuencia en el poema.

Tropo de pensamiento la alegoría. Mediante la alegoría el poeta crea una pequeña historia tejida con metáforas concatenadas y las cuales, por supuesto, traman el cuerpo de dicho tropo. Las metáforas ostentan entonces un primer rostro, un complejo plano evocado donde reposa lo artístico de la alegoría; más detrás de las metáforas va el concepto, el pensamiento correspondiente al plano referente donde siempre cabalga el sentido real o alegorizado. Puede la alegoría entenderse entonces como una compleja metáfora o una suma de metáforas cuyos planos referentes son iguales o vecinos y en ellos ocúltase lo real alegorizado. Va en los planos evocados la carga poética conformante del cuerpo literario de la alegoría, la alegoría propiamente. Según Lausberg <sup>(35)</sup> cabe distinguir en dicho tropo dos tipos, la alegoría perfecta (tota allegoria) en la cual no se halla presente ninguna huella léxica del plano referente, al cual sólo se advendría por el contexto extralingüístico o por la cultura e intuición del lector; no aparecen los enlaces entre el plano evocado y el plano referente de las metáforas conformantes de la alegoría. Véase el siguiente ejemplo del sufrido bardo Cruz Salmerón Acosta quien escribió un soneto titulado «Primavera extinta»,

«Esta tarde expiró la primavera  
cuando la luz del sol se adormecía  
sobre los campos, donde florecía  
la última flor que Flora me ofreciera.

El crepúsculo todo ensueño era  
y su belleza triste, en agonía,  
se iba volviendo en mi alma poesía,  
que yo estaré cantando hasta que muera.

Llena el azul crepuscular dulzura  
que se derrama, en luz, en la verdura  
que aun perfuma la muerte de las flores;

mas de mi corazón, por sus congojas,  
como en otoño de un rosal las hojas,  
se van cayendo todos mis amores».

Este poema vale por una alegoría perfecta. Primero, como tal la sostienen las metáforas de los versos 1, 2, 5 y 6, la metáfora afectiva de los versos 13 y 14; todas metáforas consecutivas cuyos planos referentes significan en definitiva uno solo presente en la realidad contextual extralingüística del vate, y cuyos planos evocados integran el poema en su forma artística. «Primavera extinta» traza la alegoría de la frustración de la existencia bella y plena del poeta Salmerón Acosta por las conocidas razones de sus padecimientos a causa de su enfermedad, la lepra. Pues bien, la vida («primavera») dejó de ser hermosa («expiró») en la temprana madurez («tarde/cuando la luz del sol se adormecía»), las ilusiones de esa edad («El crepúsculo todo ensueño era») mas de pronto todo lo frustró el destino trágico del bardo («y su belleza triste, en agonía»); cuatro metáforas - metáforas soportan el corpus de la alegoría,

«Esta tarde expiró la primavera  
cuando la luz del sol se adormecía  
(...)

El crepúsculo todo ensueño era  
y su belleza triste, en agonía»,  
(...)

y concluye luego el poeta con una metáfora afectiva: en ese momento existencial de Cruz Salmerón Acosta cuando («como en otoño de un rosal las hojas») piérdense definitivamente las quimeras posibles («se van cayendo todos mis amores»). Radica la maestría del bardo, entre otras virtudes, el no permitir en ningún momento la presencia del plano referente en el soneto, afinó así una alegoría cabal, vivificada y hermosa en sus planos evocados.

Pero también se da la alegoría imperfecta, cuando se captan los elementos de enlace entre los planos evocados y planos referentes de las metáforas ensamblantes del corpus del tropo, como en este soneto de Juan Antonio Pérez Bonalde.

#### «Nafragio

Cielo y mar!... Entre dos inmensidades  
vuela audaz el bajel... De pronto, el cielo  
su azul envuelve en tenebroso velo,  
y se extinguen del sol las claridades!

Todo es sombra y horror! Las tempestades  
desatan con furor su ardiente vuelo,  
y sobre el roto barco, en hondo duelo,  
se extienden las inmensas soledades.

Cielo y mar otra vez... y otra vez vaga  
la luz del sol por la marina alfombra...  
Así también el hombre envanecido

en la mundana tempestad naufraga,  
y al descender hasta la eterna sombra  
lo cubre el océano del olvido!»

Hizo esta alegoría el poeta sobre una serie de metáforas complejas y, por supuesto, concatenadas: «cielo y mar» en un momento significan la vida apacible pero de pronto cambian a peligro y muerte cuando al primero lo «envuelve en tenebroso velo» y el mar se llama sencillamente «inmensas soledades» cubiertas por las tempestades. La otra metáfora, funcional, la define la palabra *bajel*, el pequeño barco no simboliza otra cosa sino el hombre. Mas el vate en los cuatro versos finales descifra la alegoría cuando explica conclusivamente todo, «Así también el hombre envanecido/ en la mundana tempestad naufraga», (...). La alegoría del naufragio fatal de toda existencia.

Quizás sea oportuno traer acá una alegoría clásica paradigmática, la Oda XIV del Libro I de las Odas de Horacio, «O navis, referente...» Conocida *tota allegoria* de las guerras civiles romanas después de la muerte de Julio César. Quintiliano fue el primero en analizarla: la nave traduce en metáfora a la república, el rebullir de las olas imperiosas simbolizan las guerras civiles, el puerto constituye una metáfora de la segura paz y la concordia, etcetera. A partir de Horacio vienen expresiones como «la nave del Estado», «el mar de la política», entre otros lugares comunes alegóricos de la literatura de todos los tiempos pero ya vinculados por su uso a la tradición en cualquier espacio de la realidad. He aquí el poema de Horacio,

«¡Oh nave querida! ¿Irás otra vez, arrastrada por las olas,  
al seno de los mares?  
¿Qué haces, nave querida? Queda, queda, en el puerto.  
¿No ves desnuda de remeros tus bandas y herido por el Africo  
tu mástil y gemebundas tus antenas?  
¿Ni, cómo, sin cuerdas, habrás de resistir las olas imperiosas?  
No tienen las velas enteras; ningún dios escucha tu voz suplicante.  
Noble hija de los bosques, hija del Ponto, en vano clamarás tu origen  
ni tu nombre ilustre.  
El marinero temeroso, no se fía en las imágenes divinas de tu popa.  
¡Oh, nave!, si no quieres ser juguete de los vientos, quédate.



En otro tiempo excitabas en mí una congojosa solicitud;  
ahora dolorosas alarmas.  
¡Así evites las olas que las Cícladas siembran de escintilantes rocas!»

(Traducción de Tomás Meabe).

Como se puede advertir define una alegoría perfecta, una *tota allegoria*. A veces la alegoría se hace laberíntica, intrincada, los planos referentes de las metáforas piérdense en la obscuridad del texto y no se hallan sus vínculos en el contexto, cuando esto sucede se ha elaborado un enigma. Lausberg lo define así: «El *aenigma* es una alegoría no irónica (...) cuya relación con el sentido recto mentado es particularmente obscura». <sup>(36)</sup> He aquí un ejemplo, «El duelo indócil» de Benito Raúl Losada,

«El duelo indócil no sucumbe.  
La cinta bordea cualquier recodo,  
viento afuera o corazón adentro.  
El barniz de una aurora puede aislarlo.  
El humo de una tarde lo esmerila.  
Pero está allí, constante,  
previsible en memoria  
o en golpeteo de sangre  
y advertencia.

Pareja inevitable,  
legado obscuro que resurge  
y hay que aceptar en medio  
del más bello tornasol de la vida  
o de simple ceniza».

En la hipérbole el plano evocado representa una exageración con el cual se trae un efecto sorpresivo y por supuesto el hilo del discurso práctico y lógico ha sido roto con la impresión lúdica. Dirá Carlos Augusto León en un poema del año 1936,

(...)  
«una tristeza del tamaño de un bosque,  
tan grande que tú flotas en ella»  
(...)

Mantiénese el plano referente y el plano evocado en el juego expresivo, por eso resulta en verdad un tropo sencillo cuya fuerza radica sólo en la exageración. De Andrés Mata,

«Una mirada tuya, una tan sólo,  
en los piélagos árticos podría,  
fundir la nieve, constelar el polo  
¡y brillar en mi noche todavía!»

Y este bello ejemplo de Juan Antonio Pérez Bonalde,

#### «Tus ojos

Entre mi vida de enojos  
y tus clarísimos ojos  
hay una gran relación:  
pues son, en su semejanza,  
grandes como mi esperanza,  
negros como mi aflicción».

#### NOTAS BIBLIOGRAFICAS

- (1) Yuri M. Lotman, *Estructura del texto artístico*. 2a. ed. Madrid, Istmo /1982/ pp. 117-121.
- (2) Henry Bergson, *La risa*. Buenos Aires, Tor (s.f.) p. 33. (Nueva Biblioteca Filosófica, v. 5).
- (3) Lotman, *Op. cit.* p. 99.
- (4) Idem. p. 97.
- (5) Madrid, Gredos, 1956. Cap. XI.
- (6) /Buenos Aires/ Siglo Veintiuno /1976/, p. 12.
- (7) *Op. cit.* p. 60.
- (8) Buenos Aires, Emecé, 1963, p. 106.
- (9) Sigmund Freud, «El chiste y su relación con el inconsciente» (1905). En:

- Obras completas. 3a. ed. /Madrid/ Biblioteca Nueva /1973/ t. I. p. 1095.**
- (10) **Op. cit. pp. 1029-1167.**
- (11) **A. Béguin, *El alma romántica y el sueño...* México- Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica /1954/ p. 30.**
- (12) **Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria...* Madrid, Gredos /1976/ t. II. p. 62.**
- (13) **Bousoño, *Op. cit.* Cap. VI.**
- (14) **Idem. pp. 88-101.**
- (15) **Citado por Guillermo de Torre en *¿Qué es el superrealismo?* 3a. ed. /Buenos Aires/ Columba /1967/ p. 44.**
- (16) **S. Freud, «El chiste y su relación con lo inconsciente». En: S. Freud, *Obras completas. 3a. ed. /Madrid/ Biblioteca Nueva /1973/ t. I. p. 1099.***
- (17) **Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora /1961/ p. 22.**
- (18) **José Pío Tamayo, «Canciones de treinta amaneceres». En: Pío Tamayo, *Un combate por la vida.* Caracas, Expediente Editorial José Martí (y otros editores), 1984. p. 340 (Obras Rescatadas, v. 1).**
- (19) **Freud, *Op. cit.* pp. 1029-1167.**
- (20) **Idem. pp. 1096-1097.**
- (21) **Doce sonetos. Caracas, 1943.**
- (22) **Poemas (1942-1985). Caracas, Fondo Editorial Orlando Araujo, 1990. p. 25.**
- (23) **Lausberg, *Op. cit.* p. 90.**
- (24) **Idem. p. 91.**
- (25) **Idem. p. 89.**
- (26) **Fernando Lázaro Carreter, *Diccionario de términos filológicos.* 3a. ed. Madrid, Gredos /1981/ p. 277.**
- (27) **Carmen Foxley, «La ironía: funcionamiento de una figura literaria». En: *Revista Chilena de Literatura*, Nos. 9 - 10. Santiago de Chile, agosto - diciembre, 1977. p. 11.**
- (28) **Beda Allemann, *Literatura y reflexión*, Buenos Aires. Alfa, 1976. p. 12.**
- (29) **p. 17.**
- (30) **Idem. p. 23.**
- (31) **Foxley, *Op. cit.* pp. 11-12.**
- (32) **Pío Tamayo, *Op. cit.* pp. 424-425.**
- (33) **Miguel Otero Silva, «Gomezuela y los gomezolanos». En: Alfredo Arvelo Larriva, *Obras completas.* /Caracas, Congreso de la República/ 1977. v. I. pp. 53-36 (Biblioteca de Temas y Autores Barineses).**
- (34) **Pío Tamayo, *Op. cit.* pp. 409-410.**
- (35) **Lausberg, *Op. cit.* pp. 283-288.**
- (36) ***Op. cit.* p. 287.**

