

BIBLIOGRAFÍA

1. *Veinte años de paz, en el Movimiento Nacional, bajo el mando de Franco*. Jefatura Provincial del Movimiento, Cáceres, 1959.
2. *25 años de Política Española*. Redactado por el Seminario Central de Estudios Políticos, p. 47. Edit. por el Departamento Nacional de Prensa. Publicaciones, julio de 1961.
3. *Veinte años de paz, en el Movimiento Nacional...*, op. cit.
4. *Ibid.*
5. *Ibid.*
6. En la cátedra que tuvo lugar en la localidad de Vegaviana (Cáceres), se señaló una asistencia de:
 - Madres: 200, con una asistencia media de 190.
 - Mozas: 100, con una asistencia media de 90.
 - Hombres: 200, con una asistencia media de 195.
 - Juventudes: 572, con una asistencia media de 470.
 - Mozos: 120, con una asistencia media de 120.
7. Primo de Rivera, Pilar, *Recuerdo de una vida*, Madrid, Edic. Dyrsa, 1983, p. 203.
8. Una orden de la Secretaría General, de octubre de 1939 (recogida en el diario «Extremadura», en igual fecha), establecía estas disposiciones, respecto a las nuevas condecoraciones «Y», y «F», iniciales de los Reyes Católicos:

«Art. 1.º Se adoptan la «Y» y la «F», como emblemas, para las recompensas y *hechos meritorios*, realizados por los afiliados femeninos y masculinos, respectivamente.

Art. 2.º La «Y» y la «F» se colocarán en la mano izquierda del uniforme, a la altura media del brazo, en su parte anterior.

Art. 3.º Se establecen, dentro de cada una de las recompensas citadas en el art. primero, tres categorías, según los méritos contraídos: *a)* De primera clase, bordada en oro; *b)* De segunda clase, bordada en plata; *c)* De tercera clase, bordada en rojo».

Ruptura de los fraseologismos en *Ancia*, de Blas de Otero

Aunque la existencia de expresiones idiomáticas, modismos o fraseologismos, sea un fenómeno frecuente en la lengua española —y probablemente en todas—, su tipología dista mucho de hallarse establecida puesto que la fraseología se encuentra al comienzo de su andadura científica¹. Hasta no hace mucho, no se había prestado demasiada atención al estudio de estos elementos lingüísticos. Aún hoy es fácil compartir la opinión de Martínez Martín (1991, 121), quien considera que «un tratamiento objetivo y sistemático de la fraseología sigue siendo prácticamente imposible todavía hoy por no haberse realizado los estudios descriptivos previos»². Esta idea coincide con la expresada por Bertha I. Hernández³ y compartida por I. Bosque y García-Page⁴, entre otros⁵.

1 Fue Bally quien acuñó el término «Fraseología» para designar la disciplina que se ocuparía del estudio de formas sintácticas libres que se lexicalizaron en un momento dado de su proceso evolutivo.

2 Zoila Carneado (1985, 269) comparte la misma opinión: «En español se han hecho pocas investigaciones sobre fraseología», aunque, sigue diciendo, que «es precisamente en la URSS donde encontramos temas de investigación, artículos y muchas tesis de candidatura dedicados a la fraseología y que toman como base la lengua española».

3 Según esta autora (1990, 90): «Los estudios fraseológicos iniciados desde hace mucho tiempo en la Unión Soviética y la aplicación de la teoría y métodos elaborados por los lingüistas soviéticos han dado lugar a que la Fraseología, como nueva disciplina lingüística, adquiera una importancia cada vez mayor en el ámbito universal».

4 Quizás uno de los teóricos más interesados en este fenómeno es García-Page cuyos artículos y publicaciones me han sido de gran utilidad. En un reciente artículo (1993), lleva a cabo un análisis sobre la distorsión de las paremias en los poemas de Gloria Fuertes, con el que viene a demostrar, una vez más, el vigor de este recurso en el quehacer del poeta.

5 La autora de este artículo, en su memoria de licenciatura, ha llevado a cabo —aplicando la metodología establecida por García-Page en sus diferentes trabajos— un

Wotjak (213) —que denomina los modismos como «frasesmas», aunque no desdeña las restantes denominaciones— comenta sobre este fenómeno lingüístico lo siguiente:

El análisis de las expresiones idiomáticas (...) en el marco de una joven y pujante disciplina, la fraseología, cobra cada vez más importancia dados los nuevos impulsos que de ella se esperan en la teoría lingüística, pero también en la literaria, especialmente en la semántica, pragmática (estilística) y en la lingüística del texto o también la sociolingüística.

La relativa modernidad de esta disciplina es quizás la causa de la vacilación en la terminología; de ahí que se oiga hablar de fraseologismos, expresiones idiomáticas, clichés, frases hechas, locuciones, etc. De hecho, existen opiniones de todos los gustos⁶. Hay teóricos que aceptan el intercambio de estos conceptos para referirse a una única realidad lingüística y, por ese motivo, y a efectos prácticos, haremos lo mismo en estas páginas⁷.

Como se puede comprobar en la bibliografía existente, el rasgo fundamental constitutivo de los fraseologismos es el de *la fijación* o fosilización⁸. Y en torno a ese criterio Bally, Vinogradov o Coseriu han trabajado

estudio sobre la distorsión del modismo en el teatro de Enrique Jardiel Poncela. Si las funciones de la ruptura efectuada por Jardiel, en una actitud lúdica, apuntan a la parodia y la comicidad, Blas de Otero se vale del recurso en cuestión por motivos puramente estilísticos con lo que su función es, a todas luces, diferente.

⁶ María Antonia Tristán (1976-7, 156) recoge las diversas denominaciones que distintos estudiosos asignan a estas expresiones, entre las que se encuentran: «unidad fraseológica» (Vinogradov), «giro fraseológico», «frasesma», «locución» (propuesta por Julio Casares) y «fraseologismo» (adoptado por la propia autora). García-Page (1991, 234) comenta que: «En tanto que, en el ámbito anglosajón, «idiom» es el término comúnmente aceptado, en la bibliografía de otras lenguas las denominaciones alternan con valor sinónimo».

⁷ En todo caso, cualquiera de las denominaciones se ciñe a la definición de Casares, para quien locución es «La combinación estable de dos o más términos, que funcionan como elemento oracional y cuyo sentido unitario, familiar a la comunidad lingüística, no se justifica, sin más, como una suma del significado de los componentes».

⁸ Según Zuluaga (1975, 230): «la fijación se entiende como la propiedad que tienen ciertas expresiones de ser reproducidas en el habla como combinaciones previamente hechas». Jakobson y Halle (1967, 77) comentan que, en la frase hecha, «el todo no es igual a la suma de las partes». Por su parte, Saussure (1967, 209) considera que en las frases hechas: «el uso veda cambiar nada, aun cuando sea posible distinguir, por la reflexión, diferentes partes significativas».

do para lograr una clasificación de este tipo de formaciones. Otra de sus principales características, apuntada por Ignacio Bosque, es la imposibilidad de paráfrasis en estas formaciones (1982, 104-6), opinión compartida por García-Page (1990, 217): «... en los modismos el significado total de la estructura es único, fijo, no analizable composicionalmente como la suma de los significados parciales de los elementos conformantes».

Vistos los rasgos que configuran este fenómeno, toda modificación que se produzca en cualquiera de sus invariantes provocará una desviación en el significado primigenio. A este recurso acuden los creadores literarios⁹ por distintos motivos: satírico, paródico, lúdico, cómico o estilístico. Según Martínez García (1975, 285), la creación léxica con desviación semántica en «las llamadas *frases hechas, locuciones o clichés* (...) abunda mucho más en poesía»¹⁰. Este proceso se conoce con el nombre de deslexicalización de la expresión idiomática (E.I.), según denominación de Alarcos¹¹; y es bastante productivo a la hora de crear efectos estilísticos expresivos en el género poético, que es el que nos interesa en estos momentos.

El objetivo, pues, de estas páginas es el análisis detallado de los diferentes tipos de ruptura fraseológica que Blas de Otero practica en *Ancia*. Alarcos Llorach lleva a cabo un somero estudio sobre el empleo de las expresiones idiomáticas por parte de Blas de Otero en el que se sugiere la pertinencia de profundizar en el mismo. Esto es lo que se pretende parcialmente —dadas las limitaciones de este tipo de trabajos— en el presente estudio.

* * *

⁹ Sin embargo, no es privativo del escritor, puesto que todo tipo de hablantes suelen utilizarlo, y es recurrentemente usado en los mensajes de reclamo publicitario; también un estudio en esa línea puede aportar ideas esclarecedoras sobre la funcionalidad de la ruptura del modismo. Cfr. García-Page (1992).

¹⁰ Y, a continuación, comenta a este respecto (1975, 286): «Puesto que nada puede ser sustituido en las frases hechas, la desviación semántica surgirá automáticamente al sustituir o conmutar un signo componente de la frase por otro de la lengua. Esto precisamente es lo que han hecho algunos poetas y algún ingenioso y anónimo hablante».

¹¹ Y García-Page (1990, 217), que sigue la línea de Alarcos, al hablar de este fenómeno, indica que: «cuando se rompe un molde fijado se ponen en juego fundamentalmente tres funciones del lenguaje: la emotiva, la apelativa y la metalingüística».

El propio título de la obra objeto de estudio anima a entrar en estas consideraciones ya que es una contracción («clipping») lograda con la primera y la última sílabas de los dos libros que forman éste, *Ángel fieramente humano* (1950) y *Redoble de conciencia* (1951). Pero eso no es todo: los dos títulos ofrecen una clara ruptura de sendas frases fijas con las que el lector está familiarizado: «ángel divino» y «redoble de tambor».

Otero configura el primero de los dos títulos mediante dos claras oposiciones prefiguradas por los respectivos semas: 1) «ángel», por su condición de espíritu, se opone a «humano», en su calidad de corpóreo; 2) El lexema del que surge «fieramente», es decir «fiera», en cuanto a sus semas de referencia animal, se opone a «humano» por los semas de «hombre» que éste presenta. Se trata, por consiguiente, de un complicado sistema de elaboración que produce esta imagen de ruptura y desviación en relación con la frase lexicalizada que el nuevo sintagma nos recuerda.

Por su parte, en «redoble de tambor», la desviación se logra mediante un desplazamiento metonímico, y a través de la metáfora previa «corazón = tambor», que viene sugerida por la idea de un ritmo acompasado en uno y otro. La metonimia se efectúa por medio del desplazamiento del «corazón» hacia la «conciencia». Tras este proceso se llega al citado título, que refleja una intensa voluntad de manipulación por parte del poeta, preludio de la que se ha de encontrar en todas las páginas del libro.

De todos los ejemplos recogidos, se ha seleccionado, para este trabajo, una lista representativa en función del proceso seguido para lograrlos a fin de intentar efectuar una mínima clasificación de una de las funciones de la ruptura fraseológica: la estilística. Para ello, se han dividido en dos bloques: el primero engloba los casos en los que la ruptura se hace desde un nivel meramente lingüístico en cualquiera de las posibles modificaciones de la norma; el segundo recoge las muestras de frases o sintagmas en los que la ruptura se produce mediante la utilización de tropos o figuras de la retórica tradicional. Y cada sección podrá proporcionar cierto grado de subdivisión interna.

PROLONGACIÓN DEL CLICHÉ

Sin duda uno de los recursos más usuales de los que se sirve Blas de Otero es precisamente la prolongación de la expresión idiomática, dándose la circunstancia de que es precisamente en la prolongación donde se produce la ruptura. En este apartado se perciben dos subgrupos: a) aquellos ejemplos en que la prolongación implica una explicación de la expresión fija; b) aquellos otros en los que un elemento se sitúa en posición axial encabalgada de tal forma que pertenece, por el valor dilógico del elemento angular, a dos unidades locucionales. Veamos algunos ejemplos de uno y otro.

a) En las páginas 58-9 leemos: «un algo, qué sé yo qué», «qué sé yo dónde», «no sé de qué», «qué sé yo en qué, sin qué». La expresión sanjuanista «un no sé qué queda balbuciendo» se ha convertido ya en un topos de la literatura española, y la admiración de Otero hacia el místico español es de todos conocida. En este poema, y en algunos otros, toma la frase de San Juan y la modula con diversas variantes; y la repetición no hace sino incrementar la intensidad del balbuceo que San Juan de la Cruz trató de plasmar.

En *Encuesta* (68-69), escribe: «... ando buscando la causa del sufrimiento. La causa a secas...» Otero rompe el cliché «a secas» cuando añade «mojado en sangre, en lágrimas, y en seco», y lo hace introduciendo, a la vez, otra frase hecha, «en seco». Algo semejante ocurre en este otro caso en el que «guía telefónica», se asimila con «la Biblia», que se convierte en «la biblia telefónica» para terminar siendo la *Guía de pecadores*. Todo ello mediante la desviación semántica de cada uno de esos términos.

b) Veamos ahora los que corresponden al que he llamado elemento axial encabalgado, uno de los recursos que más utiliza Otero. «He aquí que me muero a manos llenas (...) ¡Tanto entibar, y un estirón apenas / A duras penas» (51). Si «apenas» se ha entendido, por parte del lector como un simple adverbio denotativo de carencia, el poeta lo rompe de inmediato porque en la siguiente estrofa —y con un encabalgamiento interestrófico que retrasa la llegada de la nueva interpretación— convierte la palabra en un sintagma también lexicalizado y deno-

tativo de dificultad, pero también connotativo de todos los semas que se acumulan en torno a «penas».

En un momento dado leemos: «de las lágrimas sin más ni *más que* llanto / y llanto...» (67). El cliché se ve roto al continuar sintácticamente con «que llanto». Es decir, el segundo «más» se sitúa a caballo del fraseologismo «sin más ni más», y a la vez pertenece también al sintagma «más que el llanto»¹².

Otra buena muestra de este recurso se encuentra en *Cantil* (74-5)¹³, que ofrece una nueva ruptura a base de encabalgamiento —no sólo en la dimensión versal, sino también en la sintáctica— un término que funciona a dos vertientes: «límite que me *termina* / de matar» puede leerse como «Límite que me *termina*»; es decir, en el que la voz lírica reconoce su fin; y «que me termina de matar»¹⁴.

En «¿Termina? Nace» (81), a este recurso se añade la paronomasia producida por «acabe el cabo» con un ploce añadido. El sintagma «al cabo de la calle» se repite tres veces en los seis primeros versos; pero en los dos últimos, y mediante el encabalgamiento, se logra la desviación: «... se acabe el *cabo* / de la calle». Aquí ya no se refiere a conocer un asunto estar al corriente de qué se trata, tal como sugiere la locu-

12 Casos similares son: «cielo *santo* / santo, santo» (69). Como en el caso anterior, encabalga el fraseologismo «cielo santo» construyendo el «santo, santo, santo» del ritual de la misa. Y otro más: «en este momento, tengo treinta y tres años *encima* de la mesa del despacho» (72). «Encima» vale por igual para «tener años cumplidos» y «encima de la mesa».

13 Este título permite probablemente una doble lectura: la alusiva a «cancho» o «risco», y otra acuñada por Otero, que parece hacemos un guiño, como tantas veces. En efecto, empieza el poema así: «Ahora canto mis manos», con lo que la asociación del verbo «canto» y «Cantil» cae por su propio peso. Quizá no fuera arriesgado reconocer aquí como intertexto otro título poético de todos conocido, *Cántico*, de Jorge Guillén. Al menos puede inferirse a juzgar por los abundantes «ecos de otras voces» que nos llegan a través de la lectura de *Ancia*.

14 En el siguiente caso, «Manos de muerto. / *Manos vacías*» (75), el fraseologismo se rompe al añadir en el verso que sigue a éste: «de Dios», que ha de entenderse como «vacías de Dios». Al margen de esta figura, en este poema, «Cantil», Otero acumula diversos recursos; en la primera estrofa leemos: «Ahora canto mis manos / Manos de muerto vivas. Mudas manos de muerto moviéndose todavía». En sólo estos cuatro versos, se vale de la anadiplosis, la antítesis, la paronomasia, el quiasmo, el oxímoron y la aliteración, y todo ello para enfatizar un sentimiento de euforia creativa no exenta de agonía, que le desborda.

ción citada, sino que «cabo» cobra su prístino sentido de «final», «extremo»¹⁵.

SUSTITUCIÓN DE UNA INVARIANTE

Un nuevo procedimiento de ruptura se logra gracias a algo que está prácticamente vedado en la expresión idiomática como tal: la sustitución de alguno de los elementos conformantes¹⁶. Pues bien, también Otero acudirá a esto, como veremos a continuación: «El tiempo es *plata* / de amor» (111). Aquí nos encontramos con una doble ruptura: *a*) la que apunta al referente «El tiempo es oro»; *b*) la que se monta en el encabalgamiento funcional de «plata», tan característica de Otero y que, al ir seguida de la preposición «de» hace esperar el tópico «plata de ley». He aquí otra muestra: «*Senos* de niña / llaman a misa» (117)¹⁷. El referente sería algo así como «Sones de campana / llaman a misa», sugerido por la paronomasia que se establece entre «senos» y «sones»¹⁸. «Que pase el señor cura. / No, no, ese otro que está ahí escondido / detrás de una *bula*» (133), escribe en una clara sustitución de «detrás de una puerta». Este nuevo ejemplo, «... para que vean que me explico *en sangre* / y

15 Para no prolongar estas páginas en exceso, he aquí algunos otros ejemplos sin más comentario: «... silba a los cuatro *vientos* del olvido» (99); «mira tu cuerpo, como un as de *espadas*, / hundido hasta la cruz de mi agonía!» (118); «Dos meses son *mucho* tiempo» (121); «... tienes de sobra para hablarme / de la muerte, del *juicio*, / de la muela que acabo de sacarme, del vicio de la virtud, de la virtud del vicio, / del *juicio* de la muela / y la muela del juicio» (122); «... en los poetas *menores* / de dieciocho años» (1439); «Escucha el ruido / del alba abriéndose *paso* —a paso— entre los muertos» (157); «... como un cadáver puesto *en pie* / de guerra» (158).

16 Nos hallamos, en estos casos, ante una «Conmutación lexemática», en palabras de García-Page (1993, 50).

17 La lucha titánica que Otero mantiene con Dios se pone de manifiesto en la alternancia de conceptos de intenso valor religioso frente a otros de marcada irreverencia. Éste es un ejemplo del segundo caso. «Es frecuente», escribe García-Page (1993, 50), «que la sustitución se efectúe entre unidades léxicas relacionadas fónicamente...», que es lo que ocurre entre «sones» y «senos».

18 La ruptura proporciona incluso un matiz costumbrista: la asistencia a misa, sobre todo en zonas rurales, era motivo para encuentros, miradas y proximidades entre enamorados, que es lo que parece sugerir el poeta.

silabeo de verdad, en plata» (133), apunta al referente «Hablar en plata» = «Hablar con claridad», pero demora Otero completar lo que el lector espera para crear suspense y mayor dramatismo, recalcado por los semas cruentos de «en sangre».

He aquí un nuevo caso significativo: «con el *alma* en la mano» (134) rompe, quizás, la manida expresión «con el corazón en la mano». Pero también podría aceptarse una segunda lectura por el contexto bélico de la estrofa: «con el *arma* en la mano» si recordamos que también suele estar presente la paronomasia en este fenómeno. Por otra parte, esta idea viene reforzada con lo que sigue a esa frase «entre los dientes / el ansia» (134). Las locuciones «armado hasta los dientes» o «con un cuchillo entre los dientes» acuden sin falta a la mente del lector.

En ocasiones, repite anafóricamente el procedimiento, como en *Crecida* (138-9): «Con la *sangre* hasta la cintura, algunas veces / con la *sangre* hasta el borde de la boca (...) con la *sangre* hasta el borde de los labios» en la que «con el agua hasta...» es el elemento referencial¹⁹. Y el matiz dramático se intensifica cuando el «tú» y el «yo» líricos van «cogidos de la *muerte*» (147), que apunta al modismo «cogidos de la mano».

El verbo del poeta y su dolor se encarnan en su infinito anhelo de identificación con ese Dios al que combate por exceso de amor²⁰. Así, en «Aren paz» (158-9), vemos cómo «... para que (...) los hombres / viesen *su dolor* hecho carne, humanado» es preciso llegar «... en son de sol», claramente denotativo de «en son de paz»²¹.

La sustitución se produce, algunas veces, en expresiones geminadas, muy usuales en la lengua, tales como «paso a paso», «día a día», etc.

19 La sustitución de «agua/saliva» por sangre se da también en estos dos casos: «tragando *sangre*» y «como en la proa de un barco desmantelado / que hace *sangre*», con el consiguiente incremento de dramatismo en los poemas.

20 La frase bíblica, «el verbo hecho carne» —texto muy adecuado por la doble significación del término «verbo» = «Dios / palabra»— se reconvierte en el primer poema de *Ancia* así: «A ti, y a ti, y a ti (...) a todos van, derechos, / estos *poemas hechos de carne* y ronda» (27).

21 De nuevo encontramos «la paz» en «no tenemos ni un pedazo de paz» (156), y su referente por paronomasia, «pan».

En lugar de los elementos trillados, Otero usará otras germinaciones muy de su cuño, tales como «*noche a noche*» (36), «*diente a diente*», «*vena a vena*» (96), a las que llega tras el lexicalizado «golpe a golpe», tan frecuente en él²².

La sustitución lleva, a veces, aparejada alguna otra figura, como ocurre en estos casos de sinestesia: «mecen los árboles el *silencio verde*» y «los árboles moviendo el verde *aire*» (56-7). En ellos, además, la ruptura se produce al convertir el poeta a los árboles en sujeto real de la acción de «mecer/mover» cuando, desde la norma, sólo pueden ser sujeto pasivo²³.

En algunos casos de sustitución, el poeta acude incluso al antónimo del término sustituido o, cuando menos, a una voz alejada en el segmento significativo del primero. Así ocurre en «*horror a manos llenas*» (36). La expresión «a manos llenas» suele acompañar a un sustantivo de connotaciones positivas por la idea de deleite que sugiere la denotación alusiva a un movimiento de las manos que se hunden con fruición en la sustancia apetecible. «Horror» rompe esa dinámica gracias a la utilización de un elemento opuesto, otro recurso usual en Otero, que veremos a continuación.

ANTONIMIA Y OPOSICIÓN

El poeta, mediante una «transgresión» de la norma en la frase familiar «las campanas doblan a muerto», escribe «Dobla el silencio a *muerto vivo*» (45) en que hace que sea el silencio el que paradójicamente pro-

22 También acude a la modificación funcional con utilización del ploce, como aquí: «Hoy *bilo*, *bilo a bilo*, la esperanza / a ojos cerrados, sin perder hilo» (160). Se trata de un conundrum montado en torno a la dílogia provocada por la doble función de «hilo»: presente del verbo «hilar» y sustantivo «hilo». A todo ello, habría que añadir la sugerencia de una actitud anhelante potenciada por la aliteración de /h/.

23 Tanto el uso de la sinestesia presente en «silencio verde» o «aire verde», como la ruptura funcional o la identificación del poeta con el árbol, nos traen ecos de alguno de los recursos típicamente juanramonianos. Cfr. Carmen Pérez Romero (1981; 1991, 79-122) *Juan Ramón Jiménez y la poesía anglosajona*.

duzca el tañido ominoso. Asimismo, refuerza la paradoja mediante el oxímoron «muerto vivo»²⁴.

En este otro caso, la polarización antinómica se produce por una distorsión espacial en los conceptos de «arriba» y «abajo». «¡Ah, nadie nunca *anclarme* pudo / al *cielo!*» (47). «Anclar al fondo del mar» sería la única expresión aceptable desde la lógica y la norma. Pero el poeta tiene que romper las dimensiones espacio-temporales²⁵. Aquí tenemos un juego de palabras que propicia la ruptura sobre la expresión bíblica del *Génesis*: «Es el final, el fin. La apocalipsis. “Al principio creó Dios cielo y tierra”. Posteriormente... Construiré una elipsis²⁶: omitiré “dolor” y “muerte” y “guerra” (154), que conecta con la idea de «Y el verso se hizo hombre» al considerar el carácter que la poesía —y por tanto el poeta— tiene de capacidad creadora *sensu lato*.

A veces no es antinomia propiamente dicha, pero se produce la ruptura al utilizar sintácticamente por medio de la negación de la forma original, que no tiene por qué ser necesariamente una negación —puede tratarse de la afirmación de una negación en el modismo—, como ocurre aquí: «Mi reino es de este mundo» (111), que se opone a la frase bíblica «Mi reino no es de este mundo». O bien esta otra: «¿... es que aquí no ha quedado / *alguien?*» (81), en que la negación del primer verso exigiría la forma negativa «nadie».

La transgresión morfosintáctica también se genera mediante la oposición «transitivo/intransitivo» y sirve para provocar la sorpresa, como ocurre en «... que nos *mueren* a traición» (120), en que el intransitivo «morir» se convierte en transitivo y sustituye a «matar». O este otro caso en que núcleo y modificador de un sintagma invierten sus funciones:

24 Algo similar ocurre en este otro texto: «Doy señales de vida con pedazos de *muerte*» (76). «Pedazos de...», por otra parte, sugiere que le acompañe un concepto que puede ser fraccionado, no uno que, como la muerte, es indivisible.

25 Hay una aliteración intencionada de nasales y oclusivas y un esquema vocálico alterado muy significativo /a, ie, u, a, a, u, a, ie/. Se percibe también un posible intertexto de la dimensión espacial de Juan Ramón Jiménez, «raíces y alas», en la que «las alas arraiguen / y las raíces vuelen». Cfr. C. Pérez Romero (1981), «El espacio juanramoniano en la dimensión de “raíces y alas”», *Juan Ramón Jiménez en su centenario*, Cáceres, Delegación Provincial del Ministerio de Cultura.

26 Nótese cómo «elipsis» remite, por paronomasia, a *Apocalipsis*.

(120) «Si no os hiciereis como niños, / no entraréis en *el cielo de los reinos*: / la tierra» (120), en sustitución de «en el reino de los cielos», con lo que la voz lírica parece sugerir al lector que el orden establecido en el cielo es antagónico al de la tierra.

DESPLAZAMIENTO METAFÓRICO

Por lo que se refiere a la ruptura del fraseologismo mediante un recurso concerniente al fondo más que a la forma, la distorsión suele producirse gracias a un desplazamiento, ya sea metafórico o metonímico, a partir del cual los elementos del modismo recobran su significado previo a la lexicalización, como tendremos ocasión de comprobar en los ejemplos que vienen a continuación. «*Escucha cómo estoy (...)* Hecho un Cristo» (54), escribe Otero. La frase de partida sería «Mira cómo estoy»; pero al poeta de la voz herida le interesa más que Dios le «escuche y le vea “Hecho un (Santo) Cristo”», locución generalmente asociada a la anterior, que suele aplicarse a una persona de aspecto desaliñado. Sin embargo, aquí Otero rompe con esa idea porque él es el «Ecce Homo»; está como Cristo —en su significado pleno—, de brazos abiertos; «abierto en frío», dirá más adelante, cuyo referente sería «abierto en canal», como un animal cualquiera dispuesto para ser alimento de los humanos.

En este otro caso, «La niñas de las escuelas públicas ponen el grito en el *cielo*, / pero parece que el *cielo* no quiere nada con los pobres» (145). En la primera de las dos oraciones, «cielo» se halla integrado en una secuencia cuyos referentes lexicalizados son «llamar al cielo» y «poner el grito en el cielo»; es decir, «lamentarse». La segunda vez, por el contrario, ha pasado por el proceso de deslexicalización al cobrar su sentido real.

He aquí otra metáfora en que «lagarto» se equipara a «sol», «La sangre sale al sol. *Lagarto* / rojo» (154), en la que, desde la realidad de que los lagartos buscan el calor del sol, se ha establecido esta ruptura. En esta otra, «...y estoy arrancando días y noches de mi *vida*, // para que no me hagan llorar más / unas láminas amarillas» (105), la idea liminar

parte del calendario al que se arrancan las hojas día a día²⁷. Otero rompe el lugar común al arrancar «días y noches»; y refleja su melancolía creadora al convertir las «hojas del calendario» en «láminas amarillas», con la evidente paronomasia entre «lágrimas» y «láminas» añadida.

Aunque el tono acre no es la nota dominante en *Ancia*, también cuando lo emplea, Otero se vale de una ruptura con base metafórica que, sin duda, apunta al mito de Proserpina: las niñas se representan, con una metáfora de marcado carácter erótico, como «yemitas tiernas, / botón de primavera, botoncito / jugando a ser ojal entre las piernas». En estos versos, «botón» se emplea con dualidad semántica, y la ruptura se provoca al introducir «ojal», que remite al botón real²⁸.

En este otro texto, de «A punto de caer» (67), Otero establece una serie de rupturas del conglomerado metafórico producido por ángel = libro = poeta: «... un par de alas / abiertas en el capítulo primero de la carne». Mediante la asociación de «alas» y su referente contextual «páginas»; y «carne» con su referente «libro», la voz poética expresa el infinito afán de hacerse uno con el verbo y el dolor al no lograrlo, que se completa con «... un par de lágrimas», del penúltimo verso. En éste vuelve sobre la idea incluso potenciándola por medio de la paronomasia «lágrimas / páginas».

Tal como veíamos en otro apartado, el poeta, disconforme con la realidad, la distorsiona a su antojo. En su propia realidad, «arriba» y «abajo», «principio» y «fin» se invierten. Y para ello, sólo tiene un instrumento: su palabra. La misma transgresión de la realidad se produce en este sintagma: «en la sombra del río» (35). La frase esperada sería «en/a la sombra del árbol». Pero la clave de la desviación nos la proporciona el propio poeta en el poema 'La tierra' (31) en cuyo verso número 11 leemos: «El hombre, que era un árbol, ya es un río». La desviación metonímica se ha producido de «hombre» a «árbol» y de éste a «río».

27 El texto recoge el *topos* del tempus *edax rerum* ovidiano, que ha dado abundante material de inspiración en la poesía de todos los tiempos.

28 Un tono parecido reflejan estos otros versos: «... Quién pudiese *levantarle el ala a un ángel!*» (119). Dentro del matiz erótico-religioso de estos poemas, es fácil pensar que la desviación se ha producido desde «levantarle la falda a una niña».

En «Ni él ni tú» (99), leemos: «sábanas son el mar, navío el lecho, / sedas hinchadas a favor de espanto», donde partiendo de la metáfora «sábanas = velas» y «lecho = navío» rompe la frase lexicalizada «velas hinchadas a favor del viento».

Tras lo expuesto hasta ahora —y sin que deban entenderse estos ejemplos como exhaustivos— podríamos llegar a algunas conclusiones, dos de ellas íntimamente ligadas entre sí. La primera es la clara certeza de que Blas de Otero, a fuerza de gran poeta, se niega a aceptar los límites de la realidad. El poeta cree que romper con todo es el único camino para dejar su pobre esencia de hombre y alcanzar a ese Dios con el que lucha a brazo partido «verso a verso». Para conseguirlo sólo tiene una espada: la palabra.

La segunda, y consecuencia directa de la primera, es que, para lograr su objetivo, no tiene más que echar mano del amplio material que le proporciona el acervo popular de nuestra lengua en la expresiones fosilizadas. La ruptura casi sistemática de éstas se materializa incluso visualmente y proporciona a Otero los elementos para sentir más viva esa guerra que mantiene a lo largo de su libro.

En cuanto al procedimiento seguido para la distorsión es variado y afecta al plano de la forma con: prolongación del modismo, solapamiento de dos modismos en los que un elemento puede ocupar una posición angular, sustitución de alguna de las invariantes, etc. Y, otras veces, se enmarca en el plano del contenido: uso de metáfora, metonimia, dilogía semántica, etc.

En todo caso, es preciso recordar que, con el escaso material que permite un trabajo de este tipo, cualquier intento de clasificación ha de ser de todo punto provisional, lo que requiere el contraste con otros trabajos, tanto en el género poético como en el drama cómico, en el ámbito popular o en el lenguaje publicitario; y sólo cuando esto esté hecho se podrá hablar de conclusión.

M.^a LOURDES BUENO PÉREZ
Michigan State University
East Lansing, Michigan, U.S.A.

