

pectiva de esta moral de los orígenes (inversión de las genealogías clásicas), el código antropocéntrico queda invalidado por la equiparación del código zoosémico, objetual y humano: Materialidad e idealidad; racionalidad e irracionalidad; conceptismo y sensorialismo; alma y cuerpo, etc., son categorías que corren peligro frente a la amalgama y la saturación que sufre la realidad objetiva.

El segundo haz isotópico (el correspondiente a la fractura gnoseológica) se sostiene sobre la antítesis «Saber» (Conocer)/«No saber» (Desconocer): «Extremeño, CONOCES / el secreto en dos voces, popular y táctil, / del cereal: ¡qué nada vale tanto / como una gran raíz en trance de otra!» // «¡y NO SABER / dónde poner su España, / dónde ocultar su beso de orbe, / dónde plantar su olivo de bolsillo!»

B. Los verbos conceptuales quedan rodeados, pues, de una constelación de verbos sensoriales al exigirlo la estructura itinerante de la fábula. Si lo ontológico y lo gnoseológico funcionan de ejes enucleadores de la semántica de lo dual y opositivo, los verbos de sentido refuerzan la profunda dinamicidad que atraviesa la composición: «OIGO bajo tu piel el humo del lobo»—«y quedarse tan sólo a VERTE así...»—«¡Extremeño, dejáste me / VERTE desde este lobo...»—«SE VE la gran batalla de Guernica», etc., son ejemplos mostrativos de este punto de vista mitologizante del «Homo prometeicus» en su andadura utópica. Historia y Mito no colisionan ni se repelen sino que se complementan como los dos polos de una trama ejemplificadora de la que la sangre vendría a representar su símbolo más ecuménico («¡Onzas de sangre, / metros de sangre, líquidos de sangre, / sangre a caballo, a pie, mural, sin diámetro, / sangre de cuatro en cuatro, sangre de agua / y sangre muerta de la sangre viva!») y la violencia la manifestación más adecuada («lid en que el niño pega, / sin que le diga nadie que pegara (...) / y en que la madre pega (...) / y en que el enfermo pega (...) / y en que el anciano pega (...) / y en que pega el presbítero con Dios!»).

C. La retórica de la antítesis, el oxímoron, los juegos y/o paralelismos conceptuales («sangre muerta de la sangre viva»—«te mató la vida y te parió la muerte»—«el haber de una vida en una muerte»—«armados de hambre, en masas de a uno»—«amando por las malas»—«donde ocultar su beso de orbe, / donde plantar su olivo de bolsillo»—«desde el duelo en que fluye el bien satánico»—«lid en paz»—«y llenáis de poderosos débiles el mundo»—«¡y la pólvora fue, de pronto, nada»—«¡Málaga sin defensa, donde nació mi muerte dando pasos / y murió de pasión mi nacimiento»—«sobre huracán estático», etc.) se confabula con la hipérbole panegírica y desrealizadora («Extremeño, y no haber tierra que hubiere / el peso de tu arado, ni más mundo / que el color de tu yugo entre dos épocas: no haber / el orden de tus póstumos ganados!»—«ganando en español toda la tierra»), la imaginística alegorizante (en íntima conexión con el animismo panmetamórfico: «¡que nada vale tanto / como una gran raíz en trance de otra»), la óptica vivificadora de lo no-humano (obedeciendo a la ley de la semejanza en un mundo de potencialidades equívocas) o la cosificación-petrificación de la esfera humana por imperativos plástico-expresionistas («desde el punto de vista de esta tierra»—«armados de pecho hasta la frente») para superlativizar al máximo el derrumbe de un orden y la eclosión de unos valores que apuntan a la fraternidad universal.

D. Semánticamente dividido en tres partes («Hombre de Extremadura»—/—«y el mismo cielo, todo un hombrecito!» = 1.ª parte; «Luego, retrocediendo desde Tala-

vera»—/—«sencilla, justa, colectiva, eterna» = 2.<sup>a</sup> parte; «Málaga sin padre ni madre»—/—«Málaga, que lloro y lloro» = 3.<sup>a</sup> parte), el poema alterna lo descriptivo y lo conceptual (prácticamente en justo equilibrio) hasta que en los últimos versos de la segunda parte ocurre el tránsito definitivo del extremo estatismo a la total dinamización en la que Málaga es un referente inexcusable históricamente. Los versos que conectan la morosidad con la aceleración rítmica («¡Y la pólvora fue, de pronto, nada, / cruzándose los signos y los sellos, / y a la explosión salióle al paso un paso, / y al vuelo a cuatro patas, otro paso / y al cielo apocalíptico, otro paso / y a los siete metales, la unidad, / sencilla, justa, colectiva, eterna») se sirven de la implementación anafórica («paso», «paso...») para esbozar una imagen fónico-simbólica del movimiento histórico; del carácter incentivo de un sintagma terminativo («la pólvora fue, *de pronto*, nada»); y de un contraste categorial (Nada/Unidad, asimismo bajo la óptica del pantransformismo), inaugurando, ya en la tercera parte, la aceleración desbocada del ritmo gracias a la proliferación de connotadores verbodinámicos («Málaga *caminando* tras de tus pies, en *éxodo*»—«¡Málaga *huyendo*»——→«a lo largo del mar que *huye* del mar»——→«a través del metal que *huyó* del plomo»——→«al ras del suelo que *huye* de la tierra»——→«*andando* sobre duro vino»——→«¡Málaga, no te *vayas* con tu nombre!»——→«*huyendo* a Egipto») cuya síntesis se sitúa en la coda por ser el lugar privilegiado para dar remate al recorrido simbólico: Los motivos del Camino, el Lobo y el Ojo, hallan, por fin, su plena confirmación: «¡Málaga en virtud / del CAMINO en atención al LOBO que te sigue / y en razón del LOBEZNO que te espera!». La visión licantrópica se tiñe de una sentimentalidad confirmativa. El Lobo-Hombre ha dejado de estar al acecho para involucrarse en la lucha de clases que, triunfalmente, asume la efusión lacrimógena: «¡Málaga que estoy llorando! / ¡Málaga, que lloro y lloro!»

Si la muerte metafísica carece de historicidad (por ser el suyo el tiempo de lo epiceño), Vallejo, en «Imagen española de la muerte», se sitúa más allá de Heidegger. La antinomia «Ser»/«No ser» («que la muerte es un *SER SIDO A LA FUERZA*» // «*NO ES UN SER*, muerte violenta») convierte la visión elegíaca en un *memorándum* mitologizante. La Muerte sufre la hipóstasis de todo proceso arquetipificador porque el orden mítico conculca los límites de la racionalidad. La aprehensión de una Muerte vivenciada (y, por lo tanto, interiorizada) crea su propio estatuto con el que poder neutralizar todo exceso sentimental. El hecho de elegir un tiempo histórico concreto (la guerra civil española) y un lugar determinado de la geografía bélica («¡Ahí pasa la Muerte por *Irún!*») no supone impedimento alguno para extrapolar (en términos de una abstracción de abstracciones) la realidad de la Muerte sobre la irrealidad de su teatralización expresionista. El medievalismo teocéntrico de las «Danzas» se ve sustituido por el decorativismo no del drama litúrgico sino de los monólogos consustanciales a la apocatástasis. La adopción de la doctrina de la *restitutio universalis* alcanza ribetes no sólo éticos sino asimismo mítico-cosmológicos sin obviar (antes bien, integrándolo en una perspectiva visionaria) el marco histórico. El círculo mágico se cierra en este tránsito de lo histórico a lo metahistórico para retornar al punto de origen. En el trazado de la hipotiposis personificadora intervienen recursos muy distintos: La anáfora diseminativa del apóstrofe («¡Llamadla!»: 8 veces) incrementa el halo de tragicidad, por una parte, y la sobrecarga semántica de esa especie de diálogo telepático (por imposibilidad de comunicación entre agente/paciente: persecutor/perseguido) que terminará por diluirse en