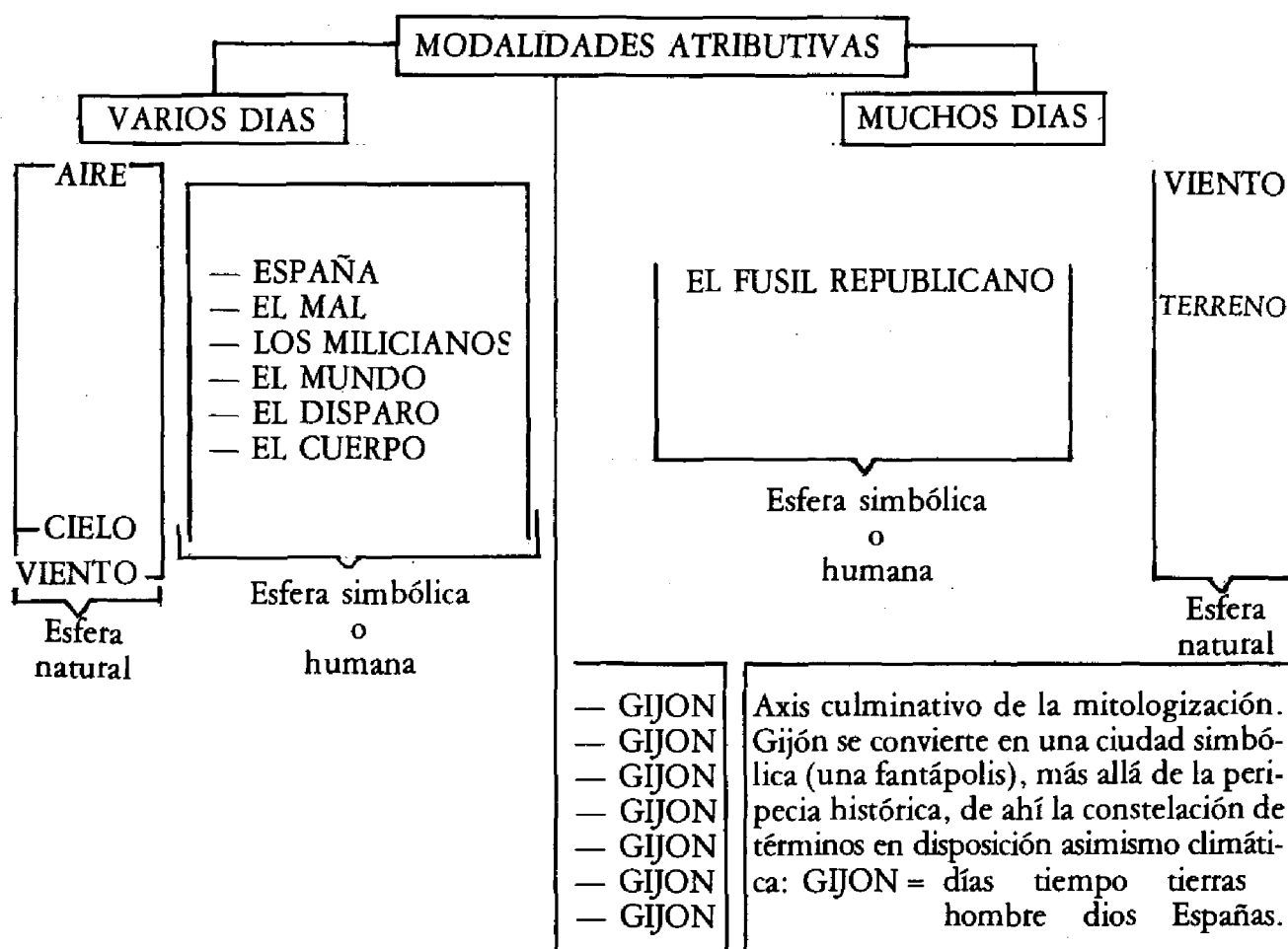


te sobre sufijaciones diseminativo-afectivas y superlativas absolutas («huesecillo»-«finísimos»). El apóstrofe que invita al reposo («siéntate a oír» → «Siéntate, pues, Ernesto, oye») se traduce en imposibilidad al hallarse el cuerpo habitado, invadido materialmente por las fuerzas homicidas que, aún después de muerto, logran perturbar el descanso.

Con «Varios días el aire, compañeros», la estructura anular (y envolvente: *prótesis* → «muchos días el viento cambia de aire» → *coda*: «varios días el viento cambia de aire») temporaliza una facticidad históricamente puntual. La trasposición «*Esfera Humana*» = «*Esfera Natural*» representa una ampliación de sentido en la búsqueda de una totalidad que enfatice, hasta su plena magnificación, el desarrollo dramático de la sinécdoque de progresión cronológica (sobre una variante léxica mínima: *varios* = *muchos*) que adopta una disposición climática de tipo diseminativo para potenciar distintas marcas en derredor del mito topográfico de una ciudad sobre la que confluye la hipóbole de la heroicidad (Gijón). El arco de la cronología abarca distintas modalidades atributivas, todas ellas semantizadas por el motivo de la guerra. Esquemáticamente:



Al ser Gijón una ciudad utópica, reclama tanto la pincelada expresionista como la efusión sentimental, quintaesenciada por la única exclamación (de naturaleza interjectivo-apostrófica) del poema («muchísimas Españas ¡ay! Gijón».): La función fálico-conativa (y la rémora emotiva) hacen del signo poético un signo político. Sólo a partir de la visión panegírica de un Gijón taraceado por el heroísmo alcanzan justificación los metaforismos

metamórficos («el viento *cambia* de aire» —> «el terreno (*cambia*), de filo» —> «de nivel (*cambia*) el fusil republicano»). Esta especie de animismo objetal-cosista (o natural) vivifica el contexto de la tragedia al quedar hipersentimentalizado (aunque sin rondar la sensiblería gesticulante): El concepto cede terreno a un onirismo que hace de las equivalencias una lógica no canónica pero sí concorde con el motivema que genera el texto (Gijón como metonimia de una España en armas). Frente a la dinamización implícita en tal metamórfica, surge la ontología del ser histórico en su inmovilidad sustancial («*Cambia*» // «Varios días España *está* española» —> «el mundo *está* español hasta la muerte»). El pleonasma, en un caso («España *española*»), y la hipérbole, en otro («el mundo *está español*») convienen al visionarismo de Vallejo. En esta perspectiva de la irrealización de lo real, surgen otros fenómenos como los de las imágenes zoosémicas (bestialización de lo abstracto para hacerlo copartícipe del drama ibérico y ciudadano: «Varios días el cielo, / éste, el del día, el de la *pata enorme*»), la vivificación de lo objetal («Varios días *ha muerto* aquí *el disparo*»), el travestismo por términos equipolentes (cuerpo = espíritu: «ha muerto *el cuerpo* en su papel de *espíritu*) o el retruécano sobre un apunte de naturaleza espiritualista (toma de conciencia) acoplado al tema de la solidaridad como un destino («el *alma* es ya *nuestra alma, compañeros*). Los distintos conectores apostróficos («*compañeros*»-«*camaradas*») son toques de arrebató ante la presencia del Mal que, al quedar humanizado (según el estereotipo de las iconografías satánicas: «Varios días *el mal*/ moviliza sus órbitas, se abstiene, / paraliza sus ojos escuchándolos»), superlativiza el heroísmo de los milicianos anónimos, mitológicamente agigantados.

«Invierno en la batalla de Teruel»³⁷ incurre en idéntica mecánica mitologizante. Estratégicamente situados en la prótasis («¡Cae agua de revólveres lavados!» —Verso 1), la apódosis («¡Abajo mi cadáver!» —Verso 33) y en el meridiano del poema («Y horripsona es la guerra, solivante, / lo pone a uno largo, ojoso; / da tumba la guerra, da caer, / da dar un salto extraño de antropoide!» —Versos 18-21), los indicios exclamativos actúan como epifonemas definitorios, como síntesis léxico-semánticos de la narratividad épica: «Revólveres» —> «guerra» —> «cadáver» son los tres isótopos que dirigen el tropismo de la apocalipsis. La irracionalidad de la violencia armada trasciende el plano de la anécdota (la batalla de Teruel) para catapultarla hacia la consideración metafísica del Mal históricamente contextualizado. La transgresión de una lógica demostrativa viene preludiada (y condicionada) por la acumulación de flashes impresionistas-expresionistas para llenar de contenido el tremendismo de un cuadro en el que prevalece el cinetismo a pesar de la presencia de elementos retardadores del ritmo. Las bimetraciones («cae»: «caer», «nos espera»: «nos espera», «va»: «va»), trimembraciones («es»: «es»: «es», «precisamente»: «precisamente»: «precisamente», «rama»: «rama»: «rama», «tú lo»: «tú lo»: «tú lo»), tetramembraciones («agua»: «agua»: «agua»: «agua», «da»: «da»: «da»: «dar») y pentamembraciones («así»: «así»: «así»: «así»: «así») confluyen hacia la estereofonía y la polisemia de los catalizadores que semantizan el poema en todas direcciones: «Muerte»-«sangre»-«fuego»-«guerra» —> «*cadáver*» conforman un campo semántico reglamentado por el espectro del ideograma del arraigo/ desarraigo en cuanto pulsiones individuales condicionadas no por el azar sino por la historia y la lucha de clases. Los

³⁷ A. Ferrari (1972), pp. 335-336, afirma que el poema se sustenta en un juego de palabras y en el doble sentido de la palabra planta (vegetal e instalación industrial).