

quiera lo cita en sus *I poeti surrealisti spagnoli*; Morris lo hace muy pocas veces. Bousoño, el más atento estudioso de Aleixandre —y que tampoco le considera un poeta surrealista (27)—, estudia la evolución de éste a lo largo de sus libros, afirmando que si su surrealismo «no fue nunca puro —ni aun en *Pasión de la tierra*—, cada vez lo habría de ser menos. Podemos considerar en ese sentido —añade—, sólo en ese sentido, a *Espadas como labios*, *La destrucción o el amor* y *Mundo a solas*, como las distintas etapas o cribas por donde fue filtrándose la expresión de nuestro poeta, que así llegó a la clásica limpieza de *Sombra del paraíso* (...). Únicamente en ciertos rasgos notaríamos restos de esta escuela, ya que Vicente Aleixandre conserva lo que llamaríamos máximas aportaciones de ella: cierta libertad de expresión y, aun en *Sombra del paraíso* (posteriormente se debilita), la utilización en gran escala de los procedimientos visionarios» (28). Debemos concluir, como señala Vivanco y de acuerdo con el propio poeta (29), que *Espadas como labios* constituye un eslabón más en la evolución de Aleixandre hacia una mayor y deseada claridad.

A propósito de la interpretación y lectura de *Espadas como labios*, quizá pudiera parecer que esta misma actividad de interpretación es ilegítima en una obra surrealista, y que el lector debe estar ante ella con una actitud totalmente pasiva, puramente receptiva, si creemos a Breton cuando dice que no es legítimo otorgar un doble sentido a las palabras en las que los elementos visuales del poema tienen su lugar (30). Pero ello no es así, y no sólo por la cohesión interna que conscientemente tienen los poemas: Durozoi y Lecherbonnier notan cómo «derrière l'absurdité du texte se dissimule un sens, qu'un travail d'élucidation doit être en mesure d'expliciter» (31), y recuerdan que Breton pedía una interpretación psicoanalítica de los textos surrealistas (32). No obstante, Bousoño ya advierte de que desnudar imágenes para hallar un sentido *real* en un texto surrealista equivaldría a desvirtuar «groseramente» (33) este texto.

(27) Vid. sus argumentos en Carlos Bousoño: *Op. cit.*, pp. 207-208.

(28) Bousoño: *Op. cit.*, pp. 167-168.

(29) Vid. Vicente Aleixandre: *Mis poemas mejores*, *op. cit.*, p. 11; Luis Felipe Vivanco: *Introducción a la poesía española contemporánea*, Ed. Guadarrama, Madrid, 1957, pp. 341 y siguientes. Más adelante (p. 355), Vivanco afirma que en *Espadas como labios* la imaginación de lo vital en Aleixandre «está oprimida todavía por una técnica surrealista insuficiente». No obstante, esta idea no está clara: ¿quiere decirse que el surrealismo limita esta imaginación, o que el libro debería contener una técnica «más» surrealista o de mayor calidad? Creemos, por el contrario, que estos elementos surrealistas potencian en Aleixandre experiencias y sentimientos que seguramente hubieran quedado sin explicar.

(30) André Breton: «Situación surrealista del objeto», en *Manifiestos...*, *op. cit.*, p. 286.

(31) Durozoi y Lecherbonnier: *Op. cit.*, p. 99. Vid. también Michel Carrouges: *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, N.R.F., Gallimard, Saint-Amand, París, 1950, p. 144.

(32) Cit. por Durozoi y Lecherbonnier: *Op. cit.*, p. 241.

(33) Carlos Bousoño: *Op. cit.*, p. 171.

Se trata, desde luego, de los problemas que plantea la lectura de obras surrealistas (34). Y la cuestión previa debería ser: ¿cómo saber si un texto es auténticamente surrealista o en qué medida lo es? Los criterios deberán ser su significación con respecto al movimiento y, sobre todo, su autenticidad (35). Por eso Aleixandre no es un poeta surrealista. Recordemos que Breton define el surrealismo (36) en función de la actividad, no del resultado. Y, sin embargo, se hace una pequeña traición inevitable a la teoría surrealista cuando se analiza un texto de este carácter, puesto que la función que se atribuye al surrealismo como medio de conocimiento del hombre sólo se cumple, en cierto modo, en el momento en que el poeta lee lo que ha escrito (es decir, lo que le ha sido dictado por el inconsciente). Desde el momento en que la obra se da a conocer públicamente, se añade al posible interés psicoanalítico o «científico» del texto un interés literario. El surrealismo creía que tenían los mismos intereses en un texto el autor que el lector desconocido, porque el texto siempre lo había escrito «otro». Son pinceladas de ingenuidad de las que ningún movimiento de vanguardia escapó del todo (37).

3. ELEMENTOS SURREALISTAS EN «ESPADAS COMO LABIOS»: PROCEDIMIENTOS FORMALES

La primera característica que sorprende en el libro de Aleixandre, y que define ya a la obra como vanguardista, es la carencia de signos de puntuación (aunque en la edición de las *Obras completas* (38) y en *Poesía superrealista* (39) los poemas aparecerían puntuados). Sin embargo, así como el cubismo literario usaba los espacios en blanco y los cambios de renglón como nuevos signos de puntuación, en este libro (en el cual este uso es muy restringido) la supresión sólo tiene como efecto hacer más ambiguas las imágenes y, por tanto, más sugerentes (40). Los únicos restos del sistema de los signos de

(34) Para el estudio de estos problemas, *vid.* Durozoi y Lecherbonnier: *Op. cit.*, páginas 239-263; y Joaquim Marco: «Cómo leer un texto surrealista», en *Tele/Exprés*, Barcelona, 3 de abril de 1974.

(35) Durozoi y Lecherbonnier (*op. cit.*, p. 243) llegan a afirmar del surrealismo que «l'authenticité d'un texte en devient le critère justificatif».

(36) André Breton: *Manifestos...*, *op. cit.*, p. 44.

(37) A esta ingenuidad se refiere también Guillermo de Torre (*Qué es el superrealismo*), *op. cit.*, p. 63.

(38) Vicente Aleixandre: *Obras Completas*, Ed. Aguilar, Madrid, 1968.

(39) *Op. cit.*

(40) Esta ambigüedad desaparece —lamentablemente, en nuestra opinión— a veces con la puntuación. Veamos un ejemplo. «Llegar llegar El mar era un latido / el hueco de una mano una medalla tibia» (*Espadas*, 45, 7-8). La posibilidad de interpretar «el hueco... (era) una medalla», formando un paralelismo con el verso anterior, desaparece con la puntuación que le dio posteriormente Aleixandre: «... El mar era un latido, / el hueco de una mano,

puntuación son los paréntesis y guiones, los puntos suspensivos, los signos de exclamación e interrogación, y las mayúsculas, después de cada punto «lógico».

Un aspecto esencial a tener en cuenta de cara a este análisis es el que se refiere a los artificios métricos. Difícilmente un texto surrealista—que reprime la conciencia para dejar paso al inconsciente—puede presentar un conjunto de versos insosilábicos. Pues esto es lo que ocurre en la mayoría de los poemas que estudiamos, en donde predominan los endecasílabos con acento en la sexta. En otras ocasiones, es la presencia de ritmo la que podría hacer dudar del carácter automático del texto (41), pero no es constante a lo largo del poema; más bien parece que ese ritmo arranque imágenes inconscientes del poeta.

En algún caso, en efecto, estas apoyaturas métricas podrían ser procedimientos para forzar imágenes alógicas (del mismo modo que Desnos hacía poemas con rima para tener que aplicar determinantes o predicados impertinentes a los sustantivos, o relacionar proposiciones inconciliables). Hay que concluir, en todo caso, que en *Espadas como labios* no se da verdadera escritura automática (42), clásico procedimiento surrealista. Aunque ya sabemos que esta técnica no siempre fue empleada entre los surrealistas ni por todos ellos (43). En realidad, este «medio de conocimiento» del inconsciente fue abandonado e incluso Breton llegó a desaconsejarlo en 1937 (44).

Por otro lado, conociendo el modo cómo Aleixandre elaboraba sus poemas, no podemos equivocarnos al respecto: el poeta escribía versos hasta dar con el verso clave. Entonces, «tachados los anteriores, sólo a partir de éste la composición comienza, hinchándose como una vela dispuesta para el viaje» (45). Este método, si bien permite franquear el paso por completo a la imaginación, supone una vigilancia consciente del desarrollo del poema y la existencia de la autocensura.

Entre las prácticas métricas que están presentes en el libro en-

una medalla tibia» (*Poesía superrealista*, 53, 7-8). (Citamos en libro *Espadas como labios* en su edición de José Luis Cano: *Espadas como labios, La destrucción o el amor*, Ed. Castalia, Valencia, 1972. Añadimos el número de la página y los de los versos.)

(41) Por ejemplo: «Bajo el sollozo un jardín no mojado / Oh pájaros los cantos los plumajes» (*Espadas*, 53, 1-2).

(42) Aunque creemos que hay excepciones, en el texto siguiente el carácter automático parece evidente: «Pechos exuberantes en bandeja en los brazos / dulces tartas caídas sobre los hombros llorosos / una languidez que revierte / un beso sorprendido en el instante que se hacía "cabello de ángel"» (*Espadas*, 60, 25-28).

(43) Maurice Nadeau: *Historia del surrealismo*, op. cit., p. 78.

(44) Cit. por Guillermo de Torre: *Qué es el superrealismo*, op. cit., p. 37.

(45) Carlos Bousoño: *Op. cit.*, p. 379.

contramos, finalmente, la rima (46). Hay a veces rimas internas (47), así como aliteraciones abundantes (48). Deben de ser de carácter inconsciente y aparecen en asociaciones de imágenes. La rima externa sólo la practica una vez (en asonante y versos alternos) en el poema «Salón» (*Espadas*, Ed. Castalia, pp. 97-98). Existe, además, un curioso caso de rima interrumpida (49).

4. CONSIDERACION ESPECIAL DE LA IMAGEN. HUMOR OBJETIVO. AZAR OBJETIVO

Por su importancia, esta cuestión es la de análisis más complejo, aunque sea la más estudiada. Aragon dice que «el vicio llamado surrealismo es el empleo desordenado y pasional de la imagen estupefaciente, o más bien de la provocación sin control de la imagen por sí misma y por todo lo que ella integra en el dominio de la representación, de perturbaciones imprevisibles y de metamorfosis, puesto que cada imagen obliga en cada ocasión a revisar todo el universo. Destrozos maravillosos: el principio de utilidad llegará a ser algo ajeno a todos los que practiquen este vicio superior» (50). También Breton, menos polémicamente, afirma que «el poeta deberá andar resueltamente, siempre más y más, la zanja que separa la poesía de la prosa; para ello dispone de un instrumento, de un solo instrumento, capaz de alcanzar constantemente mayores profundidades, y este instrumento es la "imagen", y, entre todos los tipos de imagen, la "metáfora"» (51). Parafraseando a Reverdy, Breton explica

(46) La rima fue un artificio proscrito por los surrealistas, partidarios del verso libre, aunque Desnos experimentó con ella. [Vid. el artículo de Aragon «La rime en 1940», publicado en Georges Sadoul: *Aragon*, Ed. Pierre Seghers, Poitiers, París, 1971, pp. 69-72.

(47) Aunque siempre asonantes: «Mi beso de tu esfuerzo» (*Espadas*, 47, 42); «Porque hay curvas Muchas» (*Espadas*, 52, 6); «Hacia qué cielos o qué suelos...» (*Espadas*, 55, 17).

(48) «Quedan de noche cuando el mar se marcha» (*Espadas*, 50, 3); «Buscan esa frente esos ojos ese sueño» (*Espadas*, 56, 21).

(49) Se trata del poema «Partida» (*Espadas*, 48): Después de dos rimas en «uras» (alternas), el poeta destruye la cadena escribiendo «espesura» (en singular), cuando precisamente el sentido lógico preferiría espesuras. Es, desde luego, una manifestación de la voluntad consciente de destrucción de la rima. (Acerca del uso de la rima en la poesía española contemporánea, vid. Francisco López Estrada: *Métrica española del siglo XX*, Ed. Gredos, Madrid, 1969, pp. 72-75).

(50) Cit. por Yvonne Duplessis: *El surrealismo*, Oikos-tau, Ed., Barcelona, 1972, p. 58.

(51) André Breton: «Situación surrealista del objeto», en *Manifiestos...*, op. cit., p. 293. En «El surrealismo en sus obras vivas» (*id.*, p. 335) explica: «La actitud del surrealismo con respecto a la naturaleza viene determinada ante todo por su concepto inicial de la "imagen" poética. Como sabemos, el surrealismo ha hallado el modo de obtener, antes bien en condiciones de extremada relajación del espíritu que de extremada concentración, ciertos fulgores ígneos que unen dos elementos de la realidad de categorías tan alejadas entre sí que la razón se negaría a ponerlas en relación, y que es necesario desprenderse momentáneamente de cuanto signifique espíritu crítico a fin de permitir que dichas realidades se reúnan.»

cómo debe ser la imagen ya en el primer manifiesto del surrealismo (52).

Algunos críticos han intentado aislar algunos tipos de imágenes surrealistas. Sobejano explica algunas de ellas como «calificaciones sensorias irresponsables de su congruencia real con lo calificado» (53). Por ejemplo: «... que un párpado de espuma respira quietamente pero que nunca accederá a dormir en nuestro seno» (*Espadas*, 102 v. 40) (54). Se trata casi siempre, en estos casos, de un empleo de la sinestesia. Otras imágenes las explica como «atribución de una (...) cualidad humana (...) a seres o cosas que no pueden presentar dicha cualidad» (55); por ejemplo, «luz pisada» (*Espadas*, 45, 13), «zapatos tibios» (*Espadas*, 89, 17), «el frío sueña / con estampido-eternidad» (*Espadas*, 84, 7-8).

Bousoño, después de notar la ausencia de imágenes «tradicionales» (56), establece una clasificación más sistemática entre símbolos, imágenes visionarias y visiones, que se manifiestan de diversas maneras. Como imágenes superpuestas (57), a veces formando asociaciones (58), imágenes que se convierten en visiones (59), y otros casos más complicados, como permutación de las imágenes simples (60), dislocaciones de dos, tres miembros (61), etc. Ello le permite concluir que los poemas «se van desarrollando por puras asociaciones ideológicas que proliferan sin cesar, siendo de índole imaginaria alguna de tales arborescencias. A veces la cadena se rompe, iniciándose otra nueva, que puede igualmente ser quebrantada al llegar

(52) André Breton: *Manifiestos...*, op. cit., p. 38.

(53) Gonzalo Sobejano: *Op. cit.*, pp. 467-468.

(54) Sobejano realiza un excelente comentario de este verso en *op. cit.*, pp. 468 y ss.

(55) Gonzalo Sobejano: *Op. cit.*, pp. 470-471.

(56) Carlos Bousoño: *Op. cit.*, p. 210. Afirma que «ni en *Pasión de la tierra*, ni en *Espadas como labios* son rastreables». Esto tal vez debería matizarse un poco (*Vid.* el capítulo 5 de este estudio, último párrafo).

(57) Bousoño: *Op. cit.*, pp. 218 y ss. Veamos un ejemplo sacado de *Espadas como labios*: «Quiero tu amor amor sirenas vírgenes / que ensartan en sus dedos las gargantas / que bordean el mundo con sus besos / secos al sol que borra labios húmedos» (*Espadas*, 50, 6-9).

(58) Bousoño: *Op. cit.*, p. 220. Ejemplo: «Tú eres un punto sólo una coma o pestaña» (*Espadas*, 69, 38).

(59) Bousoño: *Op. cit.*, p. 221. Ejemplo: «La verdad la verdad la verdad es ésta que digo / esa inmensa pistola que yace sobre el camino / ese silencio —el mismo— que finalmente queda / cuando con una escoba primera aparto los senderos» (*Espadas*, 70, 46-49).

(60) Bousoño: *Op. cit.*, pp. 244 y ss. Ejemplo: «La garganta que se derrumba sobre los ojos» (*Espadas*, 63, 45).

(61) Bousoño: *Op. cit.*, pp. 244 y ss. Aquí hace un espléndido análisis de un ejemplo de este caso, a propósito de *Cobra*, de *La destrucción o el amor*. En *Espadas como labios* podría interpretarse en este sentido el siguiente ejemplo: «... ese veneno / de una almohada en la boca que se ahoga» (*Espadas*, 63, 15-16).