

a determinado sitio» (62). Este sistema de asociaciones es también el que practican los surrealistas (63).

La característica fundamental de estas imágenes, vinculables al surrealismo, es la im-pertinencia de la aplicación de un determinante al determinado. Para conseguir estos efectos, Aleixandre usa un gran número de procedimientos, que iremos estudiando a continuación. Algunos de ellos son sintácticos: «... en un licor sí blanco que sabe a memoria o a cita» (*Espadas*, 60, 37), y mediante el uso de la *o* identificativa (con valor comparativo) consigue sus imágenes más originales, igualando palabras contradictorias o pertenecientes a distintos niveles en la realidad: «Estoy despierto o hermoso Soy el sol o la respuesta» (*Espadas*, 55, 3); «Así repaso niebla o plata dura» (*Espadas*, 53, 7); «Tiempo de los suspiros o de adórame» (*Espadas*, 63, 32).

Es importante comprender cuándo estamos en presencia de una *o* identificativa o disyuntiva (la regla general debe dar preponderancia a la primera opción) para evitar falsas interpretaciones. En el caso citado (*Espadas*, 53, 7), si considerásemos la *o* como disyuntiva el «atrevimiento» de la imagen sería considerablemente menor. Podría pensarse acaso que la *o* identificativa de Aleixandre cumpliera una función de integración de contrarios, alcanzando así la «superrealidad» que perseguía Breton. Nos inclinamos por creer que no es ésta la motivación que lleva al poeta a hacer uso —y abuso— de esta fórmula, aunque, en cualquier caso, muchas veces produce objetivamente aquel resultado.

Desde el punto de vista morfológico, las imágenes presentan diversos tipos: la imagen surrealista típica se muestra formando un esquema sustantivo + adjetivo (caso de «poisson soluble», «cadavre exquis»); pero las más frecuentes son las imágenes «narrativas» (delirantes, visionarias) del tipo nombre + determinantes *o*, más frecuentemente, oración principal + oraciones subordinadas, formando ramificaciones de metáforas. Todas ellas están presentes a lo largo del libro: «Esos techos innúmeros que olvidan que fueron carne para convertirse en sordera» (*Espadas*, 55, 16); «Esta orquesta que agita / mis cuidados como una negligencia / como un elegante biendecir de

---

(62) Bousño: *Op. cit.*, p. 389.

(63) En Aleixandre, sin embargo, se produce una curiosa paradoja que señala Bousño (*op. cit.*, p. 261): «La continuidad visionaria, que en último término era consecuencia del suprarrealismo inicial, no podía producirse cuando ese suprarrealismo hallaba su expresión más pura» (en *Pasión de la tierra*), porque «al impedir la coherencia lógica del discurso prohibía también la continuidad de las imágenes». Es una consecuencia más de la lógica interna que presentan sus poemas y que le aleja del surrealismo puro.

buen tono / ignora el vello de los pubis / ignora la risa que sale del esternón como una gran batuta» (*Espadas*, 59, 4-9).

Desde un punto de vista semántico, hay imágenes basadas en la destrucción del orden lógico de las ideas. El mismo título del libro es un ejemplo de ello (64). A propósito de la clasificación de Bousoño, ya hemos dado otros ejemplos (ver notas). A veces la imagen se proyecta con toda su fuerza gracias a un contrapunto previo más realista: «... las miradas mías que van a dar a la mar (carácter realista) / sosteniendo las quillas de los barcos lejanos» (carácter surrealista) (*Espadas*, 71, 7-8); «Morir sin horizontes por palabras / oyendo que nos llaman con los pelos» (*Espadas*, 49, 6-7). Otras veces el orden es el contrario, y se produce el efecto de «volver real» lo irreal, aclarándolo: «En el primer pulgar de un pie perdido (carácter surrealista) / adonde no llegarán nunca tus besos» (carácter realista) (*Espadas*, 46, 21-22). Otras veces el efecto surrealista se logra mediante concreciones absurdas: «Adónde va a llegar esa cabeza que ha rota ya tres mil vidrios» (*Espadas*, 55, 15); «Del tamaño de un niño moribundo» (*Espadas*, 89, 11). Otras veces se logra por vía negativa, mediante una especie de reducción al absurdo: «espejo que no es ojo» (*Espadas*, 109, 21).

Pero el sistema más empleado es el de asociaciones alógicas: éstas pueden ser favorecidas por un paralelismo fónico (65), mediante saltos de campo semántico (66), o por la pertenencia a una realidad común más o menos tangencial (67). De todos modos, estas imágenes no pueden darse en toda su pureza. Veamos este ejemplo: «Deliciosa posesión que consiste en el mar» (*Espadas*, 69, 20). Aquí parece que ha habido una sustitución de «amar» por un elemento inadecuado—aunque presente en todo el poema: el mar—, pero ello ha engendrado a su vez un desorden lógico.

Desde un punto de vista retórico, observamos que algunas figuras han sido aprovechadas en beneficio del vanguardismo; así las aná-

---

(64) [Adolfo] S[alazar], en una reseña de *Espadas como labios* publicada en *El Sol* (Madrid, 30 de marzo de 1933), ya se dio cuenta de que «cuando Vicente Aleixandre dice "Espadas como labios" ha debido querer decir "Labios como espadas"». Con esta alteración del orden lógico de las palabras, aumenta el efecto connotativo de la imagen. (El artículo aparece citado por José Luis Cano en la introducción a la edición de *Espadas como labios*, *op. cit.*, pp. 22-23.) Cfr., no obstante, otra interpretación del título en nuestro capítulo 2, párrafo segundo.

(65) Por ejemplo: «Bajo la inmensa llama o en el fondo del frío» (*Espadas*, 51, 4). Hubiera parecido más lógico «río»; es posible que «fondo» haya influido sobre aquella palabra, cambiándola en «frío».

(66) Por ejemplo: «Corazón estriado» (*Espadas*, 89, 1). Parece una clara alusión al tejido de fibra estriada que forma el corazón.

(67) Como en «Ninfas o peces ríos y la aurora» (*Espadas*, 54, 2).

foras frecuentísimas (68) o las simetrías y paralelismos (69), las enumeraciones caóticas (70), las constantes hipérboles (71), etc.

Algunas de estas imágenes se relacionan con las técnicas del humor objetivo y el azar objetivo. Los surrealistas —es decir, Breton— no aclararon totalmente el significado de estos dos procedimientos. Para entenderlos hay que distinguir entre la espontaneidad y el azar. Breton dice que las palabras están sujetas «à se grouper selon des affinités particulières, lesquelles ont généralement pour effet de leur faire recréer à chaque instant le monde sur un même modèle» (72). Estas afinidades espontáneas no son fruto del verdadero azar, que tiene carácter aleatorio, sino de la rutina de los mecanismos del pensamiento. El poeta debe unir una realidad objetiva con su representación subjetiva, no condicionada por estos mecanismos. Aparecen así las formas de humor objetivo (como la frase «cadavre exquis»), que también encontramos en Aleixandre (73) y que nos hacen disenter de la opinión de Bodini en el sentido de que no existe ironía ni juegos verbales en Aleixandre (74).

Existen luego una serie de fenómenos que desbordan el plano literario, debidos al determinismo de Breton y a su creencia de que es posible conocer lo necesariamente futuro, que se manifestará en forma de azar. Es lo que el surrealismo llama «azar objetivo». Dentro de este campo caben toda clase de experiencias ocultistas, premoniciones, telepatía, etc. Es «lo maravilloso» que hace su aparición en la vida cotidiana. Entre los vanguardistas españoles, seguramente el

(68) Por ejemplo: «Cien fuerzas cien estelas cien latidos» (*Espadas*, 54, 6). Fijémonos en el caso del «beau comme...», que a imitación de Lautréamont recomendara Breton (citado por Yvonne Duplessis: *Op. cit.*, p. 55): «Eres hermosa como..., dichosa como...» (*Espadas*, 59, inicio); aunque debe de tratarse de una coincidencia puramente casual.

(69) Vid. los siguientes ejemplos: «Sí sí es verdad es la única verdad / ojos entreabiertos luz nacida» (*Espadas*, 81, 1-2) —en donde cada verso aparece formado por dos miembros simétricos—; «Que no sirve cerrar los ojos y hundir el brazo en el río / que los peces de escamas frágiles no destellan como manos» (*Espadas*, 108, 26-27). Observemos el juego que podríamos representar así:

					ojos
					peces
				brazo	
				destellan	
			río		
			manos		

Es decir: por un lado, el paralelismo brazo/manos; por otro, el «quiasmo» de símbolos ojos/río × peces/destellan.

(70) Es el caso de «Peces árboles piedras corazones medallas» (*Espadas*, 72, 25).

(71) Por ejemplo: «Yo me muevo y si giro me busco oh centro oh centro / camino —viajadores del mundo— del futuro existente / más allá de los mares en mis pulsos que laten» (*Espadas*, 72, 27-29).

(72) André Breton: «Point du jour», *op. cit.*, p. 21.

(73) Ejemplos: «Viento de dos metros» (*Espadas*, 111, 16); «Ojo entornado» (*Espadas*, 89, 6); «Y las aguas traspasan mis oídos traslúcidos» (*Espadas*, 103, 13); etc.

(74) Vid. Vittorio Bodini: *Op. cit.*, p. 84.

que está más cerca de esta experiencia es Larrea (75). Es discutible, en cambio, que haya que interpretar en este sentido los versos de Aleixandre: «Pido sobre todo no lamentos no saluciones o visos / que todo pase como debe» (*Espadas*, 102, 41-42).

## 5. LOS TEMAS. SIGNIFICACION

*Espadas como labios* gira en torno a una dialéctica clásica: el amor y la muerte, el deseo y el sueño, el labio y la espada. Son éstas las ideas que el libro va repitiendo, disfrazado bajo imágenes y metáforas, series paralelas obsesivas: saliva y metal, piedra caliente y pecho que duerme, amor y puñal, luz y sombra, palabra y silencio; un conjunto de palabras-clave jalonan todo el libro: mar, horizonte, barco, labio, risa, ojo, etc. Pero ¿cuál es la concepción de los surrealistas del deseo y de la muerte? ¿Concuerda con la de Aleixandre?

Breton cuenta que las primeras investigaciones del surrealismo le llevaron «a un territorio en el que imperaba el deseo» (76), y Paz precisa que «al mundo de "robots" de la sociedad contemporánea, el surrealismo opone los fantasmas del deseo, dispuestos siempre a encarnar en un rostro de mujer» (77). Pero la visión de la muerte en Aleixandre, en cambio, como negación del amor, difiere de la que tienen los surrealistas, que la consideran como una provocación frente a la existencia, o como un problema (opción del suicidio), consecuencia de las experiencias extremas de la práctica de técnicas, como la escritura automática y la búsqueda de la locura.

La función de los símbolos-clave, por otra parte, es primordialmente la de comunicar sentimientos (78), «colocando nombres neutrales en contextos desconcertantes» (79), aunque los motivos obsesivos permanecen. Así «el mar simboliza el mundo psicológico total del poeta, y los barcos son las actividades racionales e irracionales que concurren en él. La noción de hueco o cavidad es una forma de subjetividad que se desploma hacia adentro (...). Aparte de estos símbolos, el significado está determinado también mediante la técnica

---

(75) Vid. el prólogo del autor en Juan Larrea: *Versión celeste*, op. cit., pp. 44-45, en donde casi atribuye valor profético a sus poemas.

(76) André Breton: «El surrealismo en sus obras vivas», en *Manifiestos...*, op. cit., p. 332.

(77) Octavio Paz: *Las peras del olmo*, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1970, p. 136.

(78) Jaime Gil de Biedma hace una interesante observación al respecto en su prólogo a T. S. Eliot: *Función de la poesía y función de la crítica*, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1968, página 19: «La poesía surrealista —dice— es, efectivamente, comunicación porque se limita a expresar estados anímicos en magma que, si bien poseen signo afectivo, no han llegado todavía a constituirse en realidades objetivas y concretas, poseedoras de sentido por sí mismas». Este «magma» equivale a lo que el mismo Aleixandre denomina «plasma» en el prólogo a su *Pasión de la tierra* (Adonais, Madrid, 1966).

(79) Paul Ilié: *Op. cit.*, p. 74.

de convertir términos distintos en sinónimos. Relaciones tales como "tristeza o un hueco", y "un pozo o amor" establecen una identidad semántica entre conceptos dispares. Este uso de o es frecuente en Aleixandre, con el resultado de que ciertos poemas pueden servir como glosarios de sinónimos, que ayudan a deducir el significado de otros poemas oscuros» (80).

De este largo párrafo de Ilie se desprende claramente la actividad consciente de Aleixandre al escribir sus poemas. Hay, en efecto, una coherencia que se respira a lo largo de todo el libro, y ello no afecta al papel importantísimo que ha tenido la intuición al ir desarrollando sin cesar aquellas puras asociaciones ideológicas. Seguramente que un estudio desde el punto de vista del psicoanálisis podría ofrecernos muchos datos para interpretar esta simbología, evitando que la fórmula tal vez demasiado simple de Ilie nos diera pobres resultados.

Finalmente señalaremos algunos aspectos que no han sido abordados todavía. Observamos en este libro, decididamente vanguardista, algunas alusiones que se vinculan claramente a la tradición poética española. Versos como «... miradas mías que van a dar en la mar» (*Espadas*, 71, 7), o bien «Bajo carmín tus labios suspirando» (*Espadas*, 92, 8), contrastan con la agresividad que se manifiesta a veces y que parece una manifestación de vinculación a la más extrema vanguardia: «Estas cabecitas de niño que trituro» (*Espadas*, 46, 9); «Mientras rubrico mi protesta convirtiéndome en estiércol!» (*Espadas*, 105, 44); «... sirenas vírgenes / que ensartan en sus dedos las gargantas» (*Espadas*, 50, 6-7). Son versos que parecen dadaístas. El poema «Donde ni una gota de tristeza es pecado», con su complicación tipográfica final, pudiera ser considerado influenciado por el cubismo literario. Todo esto son manifestaciones concretas—como también el prosaísmo de algunos versos (81)—de la originalidad de *Espadas como labios* y—¿por qué no?—del individualismo de la vanguardia española, de sus ambiguos objetivos. Aleixandre aprovecha las posibilidades expresivas que la vanguardia le ofrece—y especialmente el surrealismo—, lo cual no le compromete, por supuesto, a ninguna clase de militancia artística.

ALBERT ROSSICH

Plaza Pompeu Fabra, 10  
GERONA

---

(80) *Idem, id.*, p. 75.

(81) Por ejemplo, incisos del tipo «Que ya es decir» (*Espadas*, 112, 46); «No sé quién era aquel que lo decía» (*Espadas*, 51, 2).