

subsumiendo los distintos significados y significantes de una liturgia por completo ajena a toda thanatoforía al supeditar lo necrolátrico y lo fúnebre a la vivencia del júbilo por la perpetuación del cadáver como símbolo de perennidad. El Libro transgrede el código de su propia materialidad para contaminarse de una espiritualidad que presupone la existencia como un delito colectivo. El Libro se vegetaliza, se hace maleable, florece sobre el cuerpo por ser el emblema de una inmortalidad inmanente, vuelta de espaldas a la trascendencia. El doble contraste («libro»/«cintura muerta»—«libro»/«cadáver muerto») irá perfilando la estilización del difunto hasta su plena angelización. El ritmo pendular se apoya en las reiteraciones y anáforas morfosemánticas («Un libro quedó al borde de su cintura muerta» → «quedó al borde de su manga» // «Un libro retoñaba de su cadáver muerto» → «retoñaba del cadáver» → «un libro / retoño del cadáver ex abrupto» // «sudamos todos, el ombligo auestas» → «también sudaba de tristeza el muerto» —dos veces— y en la multiplicación centrípeta del connotador principal (Libro: 11 veces) hacia el que convergen todas las significaciones por ser él el que estratifica exponentes y modos («Quedóse el *libro* y nada más, que no hay / insectos en la tumba»—«un *libro*, atrás un *libro*, arriba un *libro*»). El canibalismo sacramental (la boca como hiato entre la memoria y el olvido) opera en este caso como un rito de apropiación, interiorización, ágape nutritivo y comunión simbólica que hace del Héroe un valor terciado de carisma. La ruptura del sentido lógico («corpórea y aciaga entró su BOCA en nuestro ALIENTO») y la inversión (el todo por la parte) se incorporan a la emblemática del *pneuma* y el *omphalos*: Boca, aliento, cintura, hombligo, sudor, pómulo, corazón son sinécdoques metonímicas que espacializan un vacío, petrificándolo. El cadáver (el muerto) es una representación fantasmática de la imposibilidad (de lo que no pudo ser). La disgrafía («hombligo»); la proyección neorromántica del sentimiento hacia lo astral («caminantes las lunas nos seguían») en su desarrollo humanizador (prosopopeya); la hipérbole designativa («también sudaba de tristeza el muerto»); y el latinismo que no coadyuva en nada a la ironización sino que refuerza el expresionismo del cuadro (en su estatismo: «retoñó del cadáver *ex abrupto*»), son mecanismos previsibles de una retórica que hace del panegírico visión cualificante. Frente al organicismo vitalista o sensista se alza, resolutivamente, la textura de una materialidad indecible: Cuerpo/Texto (Libro → «Poesía del pómulo morado, entre el decirlo / y el callarlo, / poesía en la carta moral que acompañara a su corazón») serían los dos ejes isotópicos que semantizan otras tantas dimensiones del Héroe. El postrer acto perceptivo (lo sensitivo hipostasiándolo; nótese el énfasis del aditamento verbal: «y un libro, yo lo vi *sentidamente*») rubrica el proceso (múltiple) de la metamorfosis: Héroe → cadáver → libro → poesía → carta → HÉROE, vendría a ser la nomenclatura de una imposible contención.

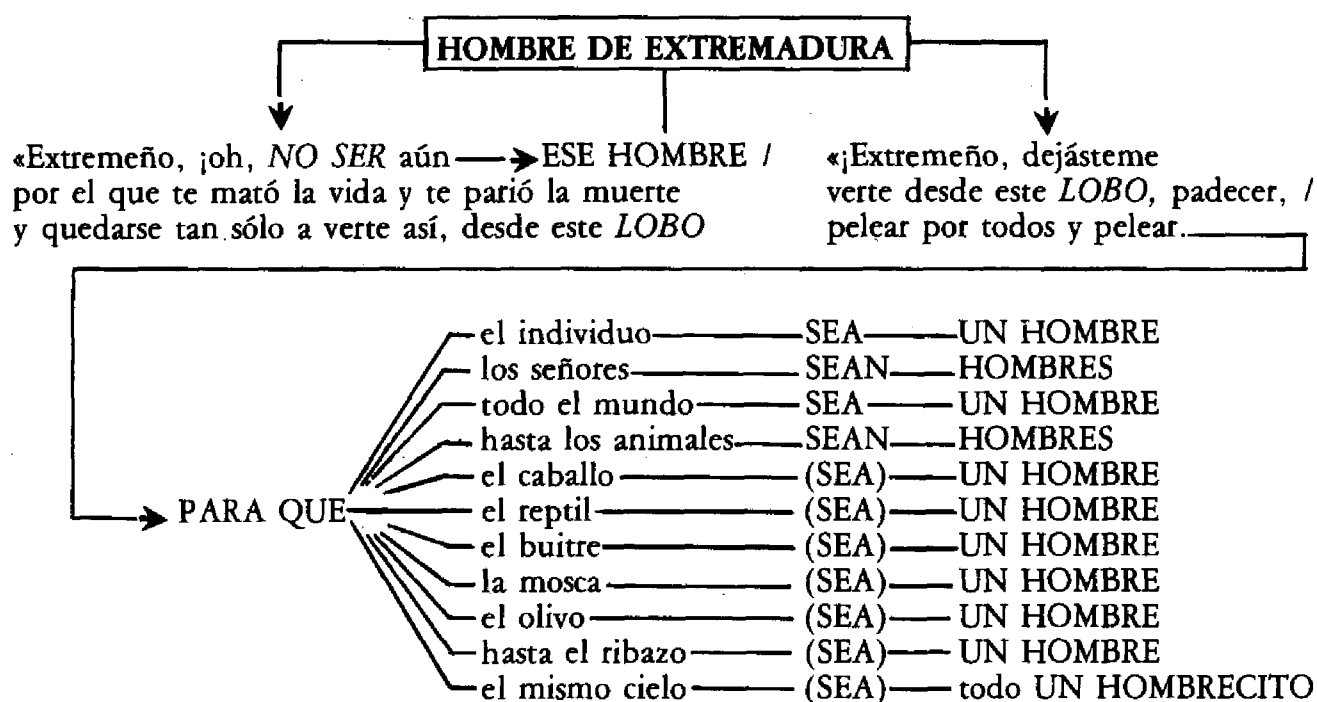
2.2. La dialéctica del «Ser»/«parecer» y las figuras totémicas (lobo, muerte, polvo...)

Un poema aparentemente secundario dentro de *España...* como es «Batallas»,³² se revela, en una primera indagación, como una de las composiciones más complejas (y

³² Cfr. R. Paoli (1964), pp. CCXVII-CCXXI; J. Higgins (1975), pp. 330-333; y M. Gottlieb (1967), página 197.

mejor logradas) de todo el conjunto. Es tal el virtuosismo técnico de Vallejo que la estructura profunda del poema resulta asombrosa. Vallejo aplica, con singular pericia, la yuxtaposición de *anamorfos* (discurso narrativo + discurso netamente poético) para aligerar el simbolismo (epidérmico) que se sintetiza en la metáfora del «*Homo prometeicus*». El poema obedece a las leyes del relato itinerante, a la disposición de las fábulas mitologizantes y a la lógica del motivo del Ojo que no sólo ve sino que interpreta. La narrativización poemática se logra por la estratificación de varios procedimientos:

A. La elección de una imagen elemental (El Lobo) que se disgrega, oculta, desarticula y recompone a tenor de las exigencias de una trama que usa del símbolo para arquetipificar lo utópico revestido de prédica moral. Al tratarse de una fábula homilética, el motivo del Lobo se adapta perfectamente a la naturaleza del relato dinámico en cuyo desarrollo va cobrando insólitas adyacencias hasta su identificación con el Ojo del poeta. Ya desde el segundo verso («oigo bajo tu piel el humo del *lobo*») la incoherencia denotativa («oigo» → «humo»), a pesar de su lastre sinestésico (oído + vista), es sólo descodificable en el interior de un contexto que opera por términos múltiples hasta fusionar las esferas animal, objetal y humana. La visión totalizante pretende (y lo logra sobradamente) sostenerse sobre los aprioris animistas de un transformismo en cadena que invalida el código antropocéntrico. Pasado-presente y futuro convergen en una actonía mítica a pesar de que el sustrato utópico quede nítidamente localizado en la España de la guerra civil. Sobre esta épica de la cotidianeidad (en la que el hombre es una simple floración de un paisaje apocalíptico pero del que todavía la ilusión adanita no se ha visto desterrada del todo) se sostiene toda una sutilísima semántica conceptual que hace de la antítesis su modo de significación. Todo el poema descansa sobre dos motivos textualizados por sus correspondientes índices verba'es, bien de estirpe ontológica («*Ser*»/«*No ser*»), bien de significancia gnoseológica («*Cnocer*»/«*Desconocer*»). El esquema funcional del haz isotópico (que integra isótopos contrastantes: Plano de la Realidad/Plano de la Idealidad), quedaría como sigue:



El omnitransformismo halla en el esquema uno de sus momentos álgidos. En la pers-