

punto que la misma queda bloqueada por la necesidad de vida. Eros/Thánatos se convierte en la dualidad dialécticamente contrapunteada. Sólo desde esta perspectiva es admisible la representación ceremonial del propio entierro (y la subsiguiente resurrección): Pedro Rojas ha muerto porque no ha muerto; mejor todavía: Como arquetipo que es, la triple atribución («besó su catafalco ensangrentado» —> «lloró por España» —> «volvió a escribir con el dedo en el aire») es el preámbulo para un remate en el que se sintetizan todos los significados por la vía del contraste, la antítesis y la paradoja («Su cadáver estaba lleno de mundo»). A partir del atributo glorificante («dedo grande»), extraído de la iconografía del *Pantocrator*, la adjetivación panegírica realza (por sobredimensión) la figura del actante. En tal sentido, el acto de la escritura aberrante (e imposible: «Solía escribir con su dedo grande *en el aire*») es el síntoma de una disarmonía denominativa que funciona a muy distintos niveles con la intercesión de diversas sinécdoques escriturarias («Solía escribir» —> «dedo grande» —> «Papel de viento» —> «Pluma de carne» —> «aire escrito» —> «Volvió a escribir»). Si el nombre teóforo (Pedro) contrasta con su extracción humilde, los atributos antiheroicos («padre»-«hombre»-«marido»-«ferroviario») quedan magnificados por la reiteración de la anáfora y de su término tutor («HOMBRE»): Pedro Rojas se absolutiza, transformándose en esquema, paradigma, arquetipo. A ello contribuye la imagen visionaria («¡lo han matado *al pie de su dedo grande!*») donde la parte es mayor que el todo. Una segunda constelación de atributos antiheroicos («comer»-«asear»-«pintar»-«vivir») culmina en la apoteosis del Héroe («en representación de todo el mundo»). El platonismo del *alma en el mundo* contrasta, finalmente, con uno de los sintagmas regentes («sorprendiéronle en su *cuerpo* un gran *cuerpo*»): La temática escolástica del alma/cuerpo se resuelve ahora monísticamente porque a la metafísica espiritualista se encabalga la metafísica materialista-atomista de la *ousía*.

2.4. La anonimización épica como recurso superlativizador

La anonimización épica de los mendigos (los desposeídos), en el poema IV («Los mendigos pelean por España») ³⁵, mitologiza su lucha contra el fascismo. El mendigo (que carece de todo) se arroja a la lucha con una generosidad sin límites. La ecuación Todo/Nada recorre la composición con carácter de ejemplaridad casi evangélica, sin que, en ningún momento, Vallejo incurra en una postura paternalista o humanitarista. Descartada la postura paternalista, la sentimentalidad pietista se revela como improcedente para construir el arquetipo del Mendigo como abanderado de la lucha de clases, la conciencia de explotación y el justicialismo como norma de conducta. Una vez más, y frente al adanismo, el enfoque tremendista sirve para establecer la liturgia de la identificación. Tanto el oxímoron («Los pordioseros *luchan suplicando infernalmente*») como la aglutinación de lexemas (teóforo + topónimo: Dios + Santander) irrealizan toda una imaginaria, desmantizándola de sus posibles connotaciones teológicas ante la presencia de lo histórico (bombardeo de Santander, cruzada de liberación, apoyo eclesiástico, etc.) o de lo metahistórico («Al sufrimiento *antiguo*/ danse»: «¡El poeta saluda al sufrimien-

³⁵ Cfr. J. Higgins (1975), pp. 302-303.

to *armado!*). Los sentimientos elementales («suplicando»-«sufrimiento»-«llorar»-«gemidos»-«ira»-«mansedumbre»...) hallan un nuevo estatuto semántico al margen de todo enfoque temurista por la prevalencia del visionarismo utópico. Los parias de la tierra surgen a la historia marcados con el sema de la magnanimidad: su biografía sería la crónica social del arraigo. Las adjetivaciones incoherentes («plomo *social*»), las vivificaciones de lo objetal («el arma *ruega*»-«pólvora *iracunda*»), las antítesis aparentes («disparan, / con cadencia *mortal*, su *mansedumbre*») son atributos por antonomasia de esa épica civil. Por eso la alternancia de semas de privación («*sin* calcetines»-«*migaja* al cinto», etc.) y posesión («*títulos de fuerza*»-«*fusil doble calibre*») culminan en el emblema capital del conflicto («*sangre y sangre*»).

«Miré el cadáver, su raudo orden visible» (poema XI) vuelve a auxiliarse de la elipsis como una propedéutica para consolidar un espectrograma de la desposesión. Los mecanismos semánticos principales son dos: La usurpación de una sentimentalidad nazarena y el trasvase de lo conceptual a lo sensorial. He aquí cómo opera, entonces, una fenomenología de la percepción fundamentalmente exiliada en un territorio de amputaciones múltiples que, de nuevo, se auxilia del Ojo («*Miré* al cadáver»-«lo *vi* sobrevivir») y del Oído («le *gritaron*»-«Le dejaron y *oyeron*»-«llorándole al *oído*») como preámbulo de una ideación mentalista de sentido globalizador («le auscultaron *mentalmente*»). Si el Ojo y el Oído (órganos de una sensorialidad receptiva y testimonial) se *imitan* a dar fe de la barbarie, el tecnicismo médico («auscultaron») se resemantiza superlativamente para designar (denigratoriamente) la thanatofilia de los homicidas. Esta primera antítesis subordina las restantes rupturas de sentido, desequilibrios icónicos y oposiciones morfosemánticas. Desde los primeros versos afloran las pirotecnias designativas y conceptuales: La sutileza de las antítesis («*Miré* el cadáver, su *raudo orden visible* / y el *desorden lentísimo* de su *alma*»). En esquema:

$$\left(\begin{array}{l} \text{«raudo»/«lentísimo»} \\ \text{«visible»} \end{array} : \begin{array}{l} \text{«orden»/«desorden»} \\ \text{«invisible»} \end{array} \right)$$

se prolonga a lo largo del poema como una variante sobre la motivema de la integración/transgresión («Y su *orden* digestivo *sosteníase* / y el *desorden* de su alma, atrás, en balde»). Esquemáticamente:

$$\left(\begin{array}{l} \text{«orden»/«digestivo»} \\ \text{«sosteníase»} \end{array} / \begin{array}{l} \text{«desorden»/«de su alma»} \\ \text{«en balde»} \end{array} \right),$$

que, a su vez, se sustenta en polarizaciones antitéticas (lo corpóreo/lo anímico) que no son otra cosa que expansiones de la isotopía generante, asimismo formalizable antitéticamente («*Inautenticidad*»/«*Autenticidad*»: «*Muerte*»/«*Vida*»: «Le *dejaron* y *oyeron*, y es entonces/ que el *cadáver*/ casi vivió en secreto, en un instante»). La imaginaria escatológica-feísta (el Cadáver Viviente) cubre un vacío de espacios lacunarios y presuposiciones que atentan contra el signo para significar perifrástica e hiperbáticamente. El discurso se fracciona en unos grafos que metabolizan las denotaciones por tratarse de escansiones arítmicas. Las tiradas bimembradas («Y su orden digestivo [...] / y el desorden de su alma»-«más le auscultaron mentalmente [...] / llorándole al oído») y trimembradas («Le gritaron su número [...]»-«Le gritaron su amor [...]»-«Le gritaron su bala») establecen unos paralelismos también antitéticos para magnificar la indigencia material (que no moral) de ese cadáver que, por enésima vez, es la representación de la anomia. La ruptura del equilibrio vendría a ser la marca aureática de la inmola-