

## *Pasión de la Tierra y Espadas como labios:* **Dos libros paralelos de Vicente Aleixandre**

---

ALEJANDRO DUQUE AMUSCO

**P**asión de la Tierra es el único libro de poemas en prosa de Vicente Aleixandre. Antes de ser impreso con tal título se había llamado en 1929 *La evasión hacia el fondo* y en 1932 *Hombre de Tierra*, pero tuvo otro título intermedio, provisional, en 1931, como ya es conocido: el de *Espadas como labios*<sup>1</sup>. La coincidencia momentánea en el título de dos libros distintos está anunciando, a todas luces, otras conexiones y semejanzas más profundas entre ellos.

Cuando concluía Aleixandre su libro de prosas poemáticas, sintió el apremio de volver a escribir en verso, pues le parecía más propio de un poeta la expresión en verso que no el cauce amplio de la prosa. Consecuencia de este deseo fue el libro que saldría a la luz editorial en 1932 llevando en sus tapas el título de *Espadas como labios*, un título exacto que hubiera podido convenir por igual a cualquiera de los libros de este período. «Este libro [*Espadas como labios*] —manifiesta el autor—, con *Pasión de la Tierra*, me parecen, conjuntamente, representativos de una época del poeta»<sup>2</sup>. Y en efecto, así es. Aquella masa en ebullición que era la prosa de *Pasión de la Tierra*, aquel magma que la recorría, persiste con su poder de incandescencia en los versos de *Espadas como labios*. La única variación que se produce es inesencial: ahora «una voluntad de verso envasa el fuego pugnador»<sup>3</sup>, pero a excepción de algunos momentos en los que —como apunta el propio poeta— «el claro bulto de un tema con representación está manifiesto»<sup>4</sup>, continúa dándose la composición sin tema definido y preciso, solamente individualizada por una profunda coherencia emocional.

<sup>1</sup> Véase mi artículo «Carta a Gabriele Morelli sobre *Pasión de la Tierra*: Sospechas y evidencias», *Insula*, 458-459 (enero-febrero, 1985), p. 7. Aunque en el artículo no se mencionaba, Aleixandre reconoció, en una de las últimas visitas que le hice, haber dado durante un tiempo el título de *Espadas como labios* a su libro de prosas poemáticas irracionistas. (La referida charla tuvo lugar el día 26 de marzo de 1984.)

<sup>2</sup> V. ALEIXANDRE, nota previa a *Espadas como labios* en su antología *Mis poemas mejores*, Madrid, Gredos, 1984, p. 53.

<sup>3</sup> Prólogo «A la segunda edición de *La destrucción o el amor*» (1944), recogido en *Obras Completas* de V. A., Madrid, Aguilar, 1978, vol. II, p. 523.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 523.

En el prólogo a su *Poesía superrealista* comentaba Aleixandre: «Alguna vez he escrito que yo no soy ni he sido un poeta estrictamente superrealista, porque no he creído nunca en la base dogmática de ese movimiento: la escritura automática y la consiguiente abolición de la conciencia artística»<sup>5</sup>. Quiere esto decir que prevalece en la intención del poeta la finalidad estética de la escritura y, consecuentemente, por grande que sea la irracionalidad del poema, el riguroso análisis revelará la existencia de una diseñada arquitectura interna de composición, cerrada y coherente.

De manera que estos dos libros de Aleixandre, aun dentro de una corriente de máximo irracionalismo, suponen una escritura controlada. Tienen tras sí la estela levemente irracionalista de nuestra tradición, desde San Juan de la Cruz a Bécquer, desde los cantarcillos populares al Antonio Machado más hermético de *Soledades*, al ejemplo de esta tradición se añade el vigoroso modelo de la prosa para-surrealista aparecido en Francia. Arthur Rimbaud y el Conde de Lautréamont, leídos tempranamente por Aleixandre, serán en lo literario —como en lo psicológico Freud— desencadenadores de la nueva poesía cultivada por él<sup>6</sup>. Una poesía a veces de buceo en el subconsciente, de extraversion agresiva en otros momentos, y muy superior en resultados a la que por aquellos mismos años se escribía en Francia bajo presupuestos semejantes.

La poesía de *Pasión de la Tierra* y *Espadas como labios* participa de lleno en el sistema estético de potenciación de la imagen. Una imagen sinestésica, integral, en la que todo se funde en una realidad que aspira a lo absoluto, impulsada por el horror al vacío (como en un nuevo barroco), y sin que la conciencia imponga todo su peso abrumador y paralizante en el momento de la génesis. También el puro automatismo queda rechazado. Esta dirección estética adoptada por Aleixandre es la que tomaría, a partir de 1926, uno de los más señalados poetas surrealistas del grupo parisino: Paul Eluard. «¿Pero hubo, en este sentido —como se pregunta Aleixandre—, alguna vez, en algún sitio, un verdadero poeta superrealista?»<sup>7</sup> Aleixandre parece creer que la distinción entre surrealismo e irracionalismo depende de la actitud del creador y de la finalidad de su poesía. Todo poema trabajado con intención o finalidad estética, y sin que por ello se renuncie a una inspiración libre y abierta que venga de las zonas abisales del hombre, será irracionalista en mayor o menor grado, pero nunca auténticamente surrealista.

El poema irracional esconde bajo su envoltura emotiva un sustrato de significación congruente. Esa congruencia es la que hallamos al analizar los textos de esta fase aleixandrina —la que hemos llamado de irracionalismo puro o exacerbado—<sup>8</sup>. Tomemos un poema de *Espadas como labios*:

<sup>5</sup> *Poesía superrealista (Antología)*, Barcelona, Barral Editores, 1971, p. 7. En el comienzo del citado párrafo («Alguna vez he escrito...») el poeta alude a un significativo pasaje de su «Prólogo» a *Mis poemas mejores*, op. cit., p. 11.

<sup>6</sup> Cf. LEOPOLDO DE LUIS, *Vicente Aleixandre*, Madrid, Epesa, 1970, p. 68 y ANTONIO COLINAS, *Conocer Aleixandre y su obra*, Barcelona, Dopesa, 1977, pp. 36-37.

<sup>7</sup> *Poesía superrealista*, op. cit., p. 7.

<sup>8</sup> Véase *Antología esencial* de V. A., prólogo, selección y notas de Alejandro [Duque] Amusco, Barcelona, Orbis, 1983, p. 12.

## BLANCURA

*Espina tú, oído blanco.  
Mundo, mundo,  
inmensidad del cielo, calor, remotas tempestades.  
Universo tocado con la yema,  
donde una herida abierta  
ayer fue abeja, hoy rosa, ayer lo inseparable.  
Soy tú rodando entre otros velos,  
silencio o claridad, tierra o los astros;  
soy tú yo mismo, yo, soy tú, yo mío,  
entre vuelo de mundos bajo el frío,  
tiritando en lo blanco que no habla,  
separado de mí como un cuchillo  
que separa dos rosas cuando nieva?*

El predominio de los recursos irracionales es manifiesto. Aunque se haya dicho que el símbolo, con sus implicaciones conceptuales, sufrió anatema por parte del *surrealiste* verdadero, lo cierto es que los surrealistas se valieron de una tipología simbólica fácilmente reconocible. Aleixandre emplea los símbolos irracionales en todos los momentos de su poesía y aquí, concretamente, lo hace con elevado índice de frecuencia. El poema, todo él, es un completo símbolo que se extiende como una larga cadena de eslabones o núcleos suprarreferenciales: «espina», «oído», «yema», «herida»... Hasta los recursos en apariencia «tradicionales», comprendidos ahora como reiteraciones obsesivas, prestan al texto un carácter decididamente irracional.

Una vez más se comprueba que separar de manera tajante recursos tradicionales (en el sentido de racionales) de recursos irracionalistas (propios de la literatura contemporánea) no es del todo posible. Hay pasajes de poetas de nuestra Edad de Oro con sorprendentes efectos irracionales, mientras que los surrealistas más puros, aun en instantes de máxima libertad, llegan a utilizar procedimientos «clásicos». Repárese, por ejemplo, en las construcciones paralelísticas de Paul Eluard:

*Cuando te levantas el agua se despliega  
cuando te acuestas el agua se expande  
Eres el agua desviada de sus abismos  
eres la tierra que echa raíces*

(Facile)

o en los esquemas letánicos y aditivos de André Breton:

Mi mujer con cabellera de *llamaradas* de leño  
(...)  
con lengua de *piedra* increíble  
(...)

<sup>9</sup> *Espadas como labios*, Buenos Aires, Losada, 1957, p. 72. (Contiene también *Pasión de la Tierra*.)

con brazos de *espuma de mar* y de esclusa  
 (...)
   
con espalda de *luz*  
 (...)
   
mi mujer con ojos de *pradera*  
 mi mujer con ojos de *agua* para beber en prisión  
 mi mujer con ojos de *bosque* eternamente bajo el hacha  
 con ojos de nivel de *agua* de nivel de *aire* de *tierra* y de *fuego*  
 (L'Union libre)

Pero volvamos sobre «Blancura». El soporte temático de «Blancura» viene a ser una variante del motivo que rige la presente fase poética: la fusión amorosa con todo lo existente, la identificación pánica, que sufre en vano la resistencia del ser y su limitación. El primer verso enuncia ya, concentradamente, como en petrificada imagen, el sentido de la composición. «Espina tú, oído blanco»: lo doloroso y punzante («espina»), lo atractivo y redondo («oído»), establecen una relación –irracional– de equivalencia. El poema continúa: Lo mismo el mundo que la inmensidad del cielo, penetrados del originario impulso erótico («el toque de una yema con una herida abierta»), constituyen un universo único e indistinto («lo inseparable»), donde los seres, confundidos en la totalidad amorosa, intercambian su identidad («ayer fue abeja, hoy rosa...»; «yo soy tú»). La nueva realidad abre a otro espacio posible de pervivencia («otros velos», «otros mundos»), con la subsiguiente enajenación («separado de mí») de la conciencia individual, que queda dolorosamente («como un cuchillo que separa dos rosas») anulada. A ese dolor, al que más arriba, con mayor precisión llamábamos *resistencia del ser*, se contrapone el goce de la Naturaleza ávida de fusión.

Advertimos, por tanto, la existencia de una significación central congruente. Pero esa significación no es la única. Lo que sucede en la poesía irracionalista es que sobre tal sustrato central se asientan otros periféricos, ya no objetivos, como veremos a continuación, aportados por el lector en su encuentro personal con el poema. Un fragmento de *Pasión de la Tierra* acabará de iluminar cuanto decimos:

*Un río de sangre, un mar de sangre es este beso estrellado sobre tus labios. Tus dos pechos son muy pequeños para resumir una historia. Encántame. Cuéntame el relato de ese lunar sin paisaje. Talado bosque por el que yo me padecería, llanura clara.*

(De «El amor no es relieve»)<sup>10</sup>

Es objetivo aquí el apremio con que se pide respuesta amorosa a este «tú» («Encántame. Cuéntame...») a quien el sujeto lírico besa («ese beso estrellado sobre tus labios»). Pero hay otras formas que llamaríamos potenciales, de fuerte indeterminación conceptual, sobre las que el lector actúa libremente dotándolas de

<sup>10</sup> *Pasión de la Tierra* (edición de G. Morelli), Madrid, Cátedra, 1987, p. 96.

sentido. Ocultas en el complejo emotivo del texto, esas significaciones adicionales enriquecen el sentido primario subjetivamente. Según la experiencia del lector, experiencia que incluye su relación con las palabras, el pasaje de *Pasión de la Tierra* podrá provocar un sinfín de libres interpretaciones: para unos, el breve episodio de un cuento infantil; otros los asociarán a una visión fantástica: la del mundo como gigantesco paisaje corporal; los habituales de la poesía, acaso revivan al comienzo del fragmento («Un río de sangre, un mar de sangre es este beso...») otras lecturas poéticas de signo semejante, atraídas con absoluta independencia temporal, como la «Palinodia de la sangre» de Dámaso Alonso<sup>11</sup>, o «Crecida» de Blas de Otero<sup>12</sup>, o tal vez unos versos del mismo Aleixandre: «Boca con boca dudo si la vida es el aire/o es la sangre...»<sup>13</sup>. Son significaciones libres, espontáneas. El lector las recrea.

Lo que parece indudable es que en el fragmento propuesto los vocablos y las expresiones aparecen regidos por un tipo de relación asociativa que nos permite desmontar el texto y reordenarlo en secuencias coherentes:

1. Elementos geográficos: río - mar
2. Elementos corporales: sangre - beso - labios - pechos - lunar
3. Elementos narrativos: resumir una historia - contar el relato
4. Elementos de ausencia: sin paisaje - talado bosque - llanura clara.

(Cabría una reducción aún mayor de secuencias si agrupamos, por un lado, las que designan elementos o aspectos de la Naturaleza –secuencias 1 y 4–, y por otro, las propiamente humanas –secuencias 2 y 3–; es decir: Naturaleza frente a hombre, la permanente oposición y atracción de este ciclo poético.)

Como vemos, bajo la aparente arbitrariedad del desarrollo poemático se halla un mecanismo subterráneamente lógico, que descansa en el proceso asociativo de las palabras. Es un proceso múltiple, pues las palabras en su encadenamiento no fuerzan un sentido único. Ahí radica la principal diferencia entre el irracionalismo embrionario de Machado, por ejemplo, y éste del que venimos tratando: en la fuerte *lisibilidad*<sup>14</sup> (posibilidades de lectura) que ofrece el último frente al determinismo significacional de aquél.

El paralelismo de *Pasión de la Tierra* y *Espadas como labios* puede probarse a otros niveles de expresión, como el rítmico. El particular fraseo de ambos libros anticipa ya el que será clásico versículo alexandrino. Aunque el poeta considera sus poemas en prosa como «poesía "en estado naciente", con un mínimo de elaboración»<sup>15</sup>, su juicio es excesivamente severo. La prosa de *Pasión* es de una fluidez rítmica extraordinaria. De esta destreza participa también *Espadas*, con su elevado sentido melódico y, contra la creencia más extendida, con su muy ocasional tendencia al verso libre. Contados son los poemas de *Espadas* que no

<sup>11</sup> *Hombre y Dios* (junto con *Oscura noticia*), Madrid, Espasa-Calpe, 1959, p. 116.

<sup>12</sup> *Angel fieramente humano* (junto con *Redoble de conciencia*), Buenos Aires, Losada, 1960, p. 67.

<sup>13</sup> «Sierpe de amor», de *Sombra del Paraíso*, Madrid, Adán, 1944, p. 29.

<sup>14</sup> Cf. ANTONIO GARCÍA BERRIO, *Significado actual del formalismo ruso*, Barcelona, Planeta, 1973, p. 152.

<sup>15</sup> Nota previa a *Pasión de la Tierra*, en *Mis poemas mejores*, op. cit., p. 31.

están sujetos a métrica definida (isosilábica o de reducida fluctuación). Y si no hay rima (salvo en el poema aislado «Salón»), ese vacío se salva con el empleo intensivo de la asonancia interna. «Blancura» –sirva otra vez de ejemplo– presenta una secuencia axial de asonancia («a - o») integrada por nueve elementos: *blanco - tocado - rodando - astros - bajo - tiritando - blanco - separado - cuando*. Refuerzan la dimensión eufónica del texto otras secuencias de rima interna; he aquí algunas:

- e - a: *yema - abierta - abeja - tierra - nieva*
- e - o: *cielo - universo - velos - silencio - vuelo*
- i - o: *oído - mismo - mío - frío - cuchillo*

La densidad de asonancias reemplaza con ventaja la ausente rima externa y crea un ritmo muy particular, característico de estos poemas.

Carlos Marcial de Onís fue quien por primera vez señaló la afinidad rítmica existente entre la prosa de *Pasión* y el verso de *Espadas*. «Después de estudiar el ritmo de estos poemas [de *Pasión de la Tierra*] –comenta Onís– hemos tenido que llegar a la conclusión de que obedecen a un sentido rítmico que no difiere mucho del de su obra en verso»<sup>16</sup>. Siguiendo un juego de conversiones, similar al que me propongo emplear a continuación, demuestra cómo estas prosas basan su efecto rítmico en la sucesión de verdaderas unidades métricas. Para su trasvase de la prosa al verso tomaba Onís el comienzo de «Ser de esperanza y lluvia»; la uniformidad de los llamados metros endecasílabos (los impares, y en especial los de siete, nueve y once sílabas) es aún mayor en su párrafo de cierre, que es el que escogemos nosotros:

*Ser de esperanza y lluvia que descende del fondo del relámpago como un pecho partido. Piedra de cal y sangre que rompe sus vagidos contra la frente loca de luces aspeadas, de cruces fulgurantes hasta el hueso. Muero porque no sé si la forma percibe la claridad del sol, o si el fondo del mar puede encontrarse en un anillo. Porque tengo en la mano un pulmón que respira y una cabeza rota ha dado a luz a dos serpientes vivas*<sup>17</sup>.

La reescritura como verso ofrece la siguiente distribución:

- |   |                         |
|---|-------------------------|
| 1. <i>Ser de esperanza y lluvia</i>             | (heptasílabo mixto)     |
| 2. <i>que descende del fondo del relámpago</i>  | (endecasílabo melódico) |
| 3. <i>como un pecho partido.</i>                | (heptasílabo dactílico) |
| 4. <i>Piedra de cal y sangre</i>                | (heptasílabo mixto)     |
| 5. <i>que rompe sus vagidos</i>                 | (heptasílabo trocaico)  |
| 6. <i>contra la frente loca</i>                 | (heptasílabo mixto)     |
| 7. <i>de luces aspeadas,</i>                    | (heptasílabo trocaico)  |
| 8. <i>de cruces fulgurantes hasta el hueso.</i> | (endecasílabo heroico)  |
| 9. <i>Muero porque no sé</i>                    | (heptasílabo dactílico) |
| 10. <i>si la forma percibe</i>                  | (heptasílabo dactílico) |

<sup>16</sup> C. M. DE ONÍS, *El surrealismo y cuatro poetas de la generación del 27*, Madrid, Porrúa, 1974, p. 277.

<sup>17</sup> *Pasión de Tierra*, cit., n. 10, p. 105.

- |  |                         |
|--|-------------------------|
| 11. <i>la claridad del sol,</i>            | (heptasílabo trocaico)  |
| 12. <i>o si el fondo del mar</i>           | (heptasílabo dactílico) |
| 13. <i>puede encontrarse en un anillo.</i> | (eneasílabo trocaico)   |
| 14. <i>Porque tengo en la mano</i>         | (heptasílabo dactílico) |
| 15. <i>un pulmón que respira</i>           | (heptasílabo dactílico) |
| 16. <i>y una cabeza rota ha dado a luz</i> | (endecasílabo enfático) |
| 17. <i>a dos serpientes vivas.</i>         | (heptasílabo trocaico)  |

Diecisiete versos canónicos, de los cuales trece son heptasílabos, tres endecasílabos y uno enneasílabo. Todos cumplen con la regla de acentuación rítmica propia de la métrica española<sup>18</sup>.

No lo llega a decir explícitamente Onís, pero se sobreentiende, que la base métrica del gran versículo alexandrino proviene precisamente de esta hábil técnica combinatoria de medidas endecasílabicas, presente ya en *Pasión de la Tierra*. Carlos Bousoño había descubierto estas agregaciones de metros impares en el versículo de *Sombra del Paraíso*<sup>19</sup>. Ahora, con el estudio del ritmo de *Pasión de la Tierra*, no hacemos sino confirmar sus agudas observaciones, si bien precisando el origen del nuevo sistema versificatorio.

Un buen ejemplo de versículo por agregación de hemistiquios de siete y once sílabas (no consideramos los acentos métricos) lo tenemos en el arranque del fragmento de prosa escogido:

(7 + 11): *Ser de esperanza y lluvia que desciende del fondo del relámpago*  
 En *Sombra del Paraíso*: *Vosotros conocisteis la generosa luz de la inocencia*  
 («Criaturas en la aurora», verso 1).

El versículo por adición de tres cláusulas heptasílabas, típico de Aleixandre, lo encontramos también en el pasaje analizado:

(7 + 7 + 7): *Muero porque no sé si la forma percibe la claridad del sol*  
 En *Sombra del Paraíso*: *Las flores salpicadas, las apenas brillantes*  
*florejillas del soto*  
 («Criaturas en la aurora», verso 43).

Igualmente, el metro a base de siete y nueve sílabas:

(7 + 9): *o si el fondo del mar puede encontrarse en un anillo*  
 En *Sombra del Paraíso*: *El lejano horizonte, tan infinitamente solo*  
 («Poderío de la noche», verso 24).

No podía faltar, por último, el verso de siete más siete sílabas o alejandrino, sin duda el de mayor presencia en toda la obra de Aleixandre:

(7 + 7): *Piedra de cal y sangre que rompe sus vagidos*  
 En *Sombra del Paraíso*: *El lóbulo rosado donde con diente pérfido*  
 («Sierpe de amor», verso 13).

<sup>18</sup> Para los análisis métricos seguimos a TOMAS NAVARRO TOMAS, *Métrica española*, New York, Las Américas Publishing Company, 1966, y *Arte del verso*, México, Colección Málaga, 1968.

<sup>19</sup> C. BOUSOÑO, *La poesía de Vicente Aleixandre*, Madrid, Gredos, 1977, pp. 303-304.

Pero no sólo el versículo por asociación se gesta en la fase irracionalista; otra variedad menos corriente, como el hexámetro o pseudoheptámetro, sorprendentemente irrumpe con todas sus modalidades en los tempranos versos de Aleixandre. Las veintiuna modalidades hexamétricas, que no escaparon a la atención de Bousoño en *Sombra del Paraíso*<sup>20</sup>, pueden ya rastrearse en *Espadas*. Veámoslas<sup>21</sup>:

- 1) 5 + 8 (4.<sup>a</sup>): *que no se apliquen / a la corteza ya muda*  
(«Acaba», verso 22).
- 2) 5 + 9 (5.<sup>a</sup>): *Aquí en el fondo / hecho un caracol pequeñísimo*  
(«La palabra», verso 24).
- 3) 5 + 10 (6.<sup>a</sup>): *Oh viva, oh viva, / eres dichosa como la nave*  
(«El Vals», verso 3).
- 4) 6 + 7 (3.<sup>a</sup>): *Acaso una voz, / una mano ya suelta*  
(«En el fondo del pozo», verso 13).
- 5) 6 + 8 (4.<sup>a</sup>): *Cuando nace el día / se oyen pregones o júbilos*  
(«Nacimiento último», verso 5).
- 6) 6 + 9 (5.<sup>a</sup>): *Se puede aplicar / la boca a lo irremediable*  
(«Acaba», verso 23).
- 7) 6 + 10 (6.<sup>a</sup>): *es justo la imagen / de la dicha que Dios nos prepara*  
(«Con todo respeto», verso 15).
- 8) 7 + 6 (2.<sup>a</sup>): *En el seno de un río / viajar es delicia*  
(«Poema de amor», verso 5).
- 9) 7 + 7 (3.<sup>a</sup>): *Te penetro callando / mientras grito o desgarró*  
(«El más bello amor», verso 42).
- 10) 7 + 8 (4.<sup>a</sup>): *de soplar un olvido / sobre las frentes cargadas*  
(«Acaba», verso 37).
- 11) 7 + 9 (5.<sup>a</sup>): *Insensato el abismo / ha insistido toda la noche*  
(«Nacimiento último», verso 6).
- 12) 7 + 10 (6.<sup>a</sup>): *Así sin acabarse / mudo este acoplamiento sangriento*  
(«El más bello amor», verso 25).
- 13) 8 + 6 (2.<sup>a</sup>): *Yo vestido con trescientos / vestidos o cáñamo*  
(«Con todo respeto», verso 28).
- 14) 8 + 7 (3.<sup>a</sup>): *un mordisco que abarcase / toda el agua o la noche*  
(«El más bello amor», verso 31).
- 15) 8 + 8 (4.<sup>a</sup>): *permite un azul distante / hecho de música o lino*  
(«Río», verso 5).
- 16) 8 + 9 (5.<sup>a</sup>): *Era una historia sencilla, / fácil de narrar, olvidada*  
(«Mudo de noche», verso 14).
- 17) 9 + 6 (2.<sup>a</sup>): *O a lo mejor estaré / pensando en el aire*  
(«Con todo respeto», verso 33).

<sup>20</sup> *Ibid.*, pp. 307-314.

<sup>21</sup> Hacemos constar entre paréntesis el número de orden de la sílaba del segundo hemistiquio sobre la que ha de caer obligatoriamente el acento métrico, a fin de que cierre como hexámetro; las cinco últimas sílabas se distribuyen, por tanto, como un pentasílabo dactílico.

- 18) 9 + 7 (3.<sup>a</sup>): *¡Oh sí, la tierra es abarcable / y los dedos lo saben*  
(«Mudo de noche», verso 32).
- 19) 9 + 8 (4.<sup>a</sup>): *que no sirve cerrar los ojos / y hundir el brazo en el río*  
(«Mudo de noche», verso 26).
- 20) 10 + 6 (2.<sup>a</sup>): *Así camina el vago clamor / de sombra o amor*  
(«Formas sobre el mar», verso 8).
- 21) 10 + 7 (3.<sup>a</sup>): *camino, viajeros del mundo, / del futuro existente*  
(«Poema de amor», verso 28).

Con la prosa ondulante y dinámica de *Pasión de la Tierra*, tendente a la cláusula regular, y el amplio verso renovador de *Espadas como labios*, la experiencia versificatoria de Alexandre llega a su fin. El verso admirable que había de utilizar *La destrucción o el amor* (1935) y *Sombra del Paraíso* (1944) quedaba ya dispuesto.

La identidad fundamental entre *Pasión y Espadas* se mantiene en los niveles más profundos. Además de compartir, dicho sea como recuento, un mismo modo de irracionalismo, a base de asociaciones lúdicas de palabras, sonidos e ideas (y quizá no esté de más recordar que una de las admiraciones de Alexandre en 1929 era James Joyce, quien pocos años antes había publicado el *Ulysses*, algunas de cuyas páginas se dieron a conocer traducidas en *La Gaceta Literaria* de Madrid<sup>22</sup>), además, digo, de este fluir libre –aunque sin automatismo– de la conciencia, bajo el foco lúcido de la voluntad creadora; además de recurrir a un mismo tipo de imagen sinestésica, en la que la sorpresa juega un importante papel («Todo lo que está suficientemente visto / no puede sorprender a nadie», proclama abiertamente el poema «El Vals»<sup>23</sup>), y de servir de génesis a los metros combinatorios que hará suyos la poesía de madurez de Alexandre, comparten estos dos libros preocupaciones temáticas, que van desde la fusión amorosa con el mundo hasta –añadimos ahora– la rebeldía frente a una sociedad lastrada de falsos valores y que se rechaza con violencia y al mismo tiempo humor. El humor es aquí, aparte de una manifestación del *azar objetivo*, como entre los surrealistas se decía, un testimonio esencialmente crítico. Las actitudes sarcásticas, ácidas, de ironía agresiva, tienen su fundamento en las risibles paradojas con que se debate el hombre, prisionero entre reglas sociales. Una sociedad que parece vivir bajo una campana de cristal que la mantiene a salvo de los terrores de la verdad. La sorpresa corre asociada a la burla liberadora: «Bah, cariño, permíteme que me distraiga con el vuelo de una mosca» («Reconocimiento», de *Pasión de la Tierra*<sup>24</sup>); «Con la punta del pie no me río, / más bien conservo mi dignidad / [...] Así por la mañana o por la tarde / cuando llegan las multitudes yo saludo con el gesto, / y no les muestro el talón porque eso es una grosería» («Con todo respeto», de *Espadas como labios*)<sup>25</sup>. La frivolidad, las modas, los convencionalismos de las clases refinadas, forman parte de ese cristal aislante. Sólo el amor, el de-

<sup>22</sup> El eventual traductor fue Ernesto Giménez Caballero, director de la publicación; véase *La Gaceta Literaria*, 21 (1.º de noviembre de 1927), p. 4.

<sup>23</sup> *Espadas como labios*, cit., n. 9, p. 27.

<sup>24</sup> *Op. cit.*, p. 122.

<sup>25</sup> *Op. cit.*, p. 71.

seo<sup>26</sup>, podrían romperlo y religar al hombre a la Naturaleza elemental y pura de la que «no es distinto», como el poeta no cesará de repetir. *Religar*, hemos dicho: la principal columna de significado de estos poemas hay que buscarla en el religamiento a la tierra, como en una suerte de religión a la inversa, en la que el hombre es el único Dios y la única víctima. Aunque nunca se haya comentado, algo de paródico existe en el título de *Pasión*.

La dificultad de penetrar en el tupido espacio poético de esta fase alejandrina es grande, y comprometido en él el desempeño de la crítica. Pocas obras tienen tanta capacidad de arrastre y poder de anulación sobre el lector como *Pasión* y *Espadas*. Aun el crítico más cauto se ve de pronto inmerso en la órbita de influencia que irradian. El poema, por una suerte de contagio, convierte a su lector y crítico en un mero glosador, y el texto que resulta de esa crítica deberá entenderse más como paráfrasis –poema de un poema– que como exégesis. Esta absorción creadora es la única excusa que el llamado estilo de la *emptiness* (vaciedad impresionista, traslaciones imaginarias) puede aducir en el terreno de la crítica actual. Pero otro motivo hay que atenúa las posibilidades de análisis: las composiciones de cualquiera de estos dos libros, especialmente las de *Pasión de la Tierra*, representan, unas con relación a otras, un caso evidente de sinonimia intertextual. Lo que puede decirse del contenido de estos poemas es mucho y es a la vez nada. Salvo aquellos que tienen un núcleo significacional algo más diferenciado, los demás expresan un idéntico sentido, que ya hemos intentado definir. No se trata sólo de una «inquisición», de una penetración en el ser y particularmente en el ser humano, como se ha llegado a decir<sup>27</sup>, sino también, como ya adelantamos, de una «extraversión», de un verterse hacia afuera desde lo más hondo y fosco de la conciencia. Porque la fuerza generadora de este momento poético «intenta –ha dicho Aleixandre<sup>28</sup>– la superación de los límites», el estallido. No es fuerza de concentración cognoscitiva, es fuerza disgregadora y centrífuga; es, sobre todo, «evasión».<sup>29</sup>

Después del recorrido por *Pasión de la Tierra* y *Espadas como labios*, concluimos como empezamos. Afirmando la identidad fundamental de estos dos libros. Dos libros paralelos, de condición casi gemela, que confirman, en su caso, la evolución por dualidad que ha mantenido en su despliegue la obra de Vicente Aleixandre.

<sup>26</sup> El paralelismo de ambas obras no podía romperse en cuestión tan importante como la del deseo sexual, omnipresente en esta fase. Los motivos sexuales de *Pasión de la Tierra*, aunque más velados, son los mismos que desarrolla *Espadas*. La relación entre el siguiente fragmento de «Ropa y serpiente» y los versos de *Espadas* con imágenes masturbatorias, salta a la vista: «Pero no importa, ¡qué importa! Tengo aquí un pájaro en mis manos. Lo aprieto contra mi seno, y sus plumas rebullen, son, están, ¡las tengo! Una a una voy a quitarme todas mis espinas. Una a una, todas las fundas de mi vida caerán. ¡Serpiente larga! Sal. Rodea el mundo. ¡Surte! Pitón horrible, séme, que yo me sea en ti. Que pueda yo, envolviéndome, crujirme, ahogarme, deshacerme». No insistiré más sobre el erotismo encubierto de esta fase poética, evidente y ya reconocido. Sólo la crítica puritana seguirá sin verlo.

<sup>27</sup> Cf. LUIS ANTONIO DE VILLENA, «Estudio crítico» a *Pasión de la Tierra*, Madrid, Narcea, 1976, esp. pp. 85-90.

<sup>28</sup> Prólogo «A la segunda edición de *Pasión de la Tierra*», *Obras Completas*, cit., n. 3, vol. II, p. 529.

<sup>29</sup> Precisamente *Evasión hacia el fondo* –lo recordamos– fue el título pensado en un principio para las prosas de *Pasión*.