

LA RACIONALIDAD GRAMATICAL DE LA PROSA SURREALISTA
O PASIÓN DE LA TIERRA DE VICENTE ALEIXANDRE

JOSÉ JIMÉNEZ RUIZ
Universidad de Málaga

La historia editorial de *Pasión de la Tierra* se inicia en México, en una impresión casi privada que constaba de ciento cincuenta ejemplares, de los cuales apenas llegaron a España unos cincuenta, los «pocos ejemplares que correspondían al autor»¹. De no haberse retrasado tanto su publicación², seguramente su título hubiera sido otro. Hacia 1928 Aleixandre pensaba llamarlo *Superficie del cansancio*; poco después (entre 1929 y 1931) se refería al mismo como *La evasión hacia el fondo*; posteriormente pensó en *Espadas como labios* (1931) que, como sabemos, dedicó a otra obra publicada en el ínterin (1932), y finalmente se decidió por el título que hoy posee³. En la primera edición española, de 1946, el propio

¹ Editorial Fábula, 1935. El dato es aportado por J. Olivio Jiménez, «*Pasión de la Tierra*, de V. Aleixandre. Cincuenta años después», *Ínsula*, 354, mayo de 1976, 3-4, pág. 3.

² El poemario estaba preparado en 1929, pero la casa editora que lo iba a publicar, CIAP, quebró en esas fechas. C. Marcial de Onís (*El surrealismo y cuatro poetas de la «Generación del 27»*, Porrúa, Madrid, 1974, pág. 251) incluso llegó a afirmar, aunque luego Aleixandre lo negó, que fue Gerardo Diego quien envió el libro a la capital mejicana.

³ Sobre la historia del nombre, y sus interpretaciones, puede verse el artículo de A. Duque Amusco, «Revisión de las fuentes de *Pasión de la Tierra* de V. Aleixandre», *FGL (Boletín de la Fundación García Lorca)*, XII, 23, octubre de 1998, págs. 67-80. De cualquier forma, como se sabe, no es el único libro de Aleixandre que llegó a tener títulos provisionales. Recuérdese, por ejemplo, que *Espadas como labios* se pensó como «Cantando en las Carolinas»; *Mundo a solas*, como «Destino del hombre» y «Violento destino»; *Nacimiento último*, como «Desamor»; y en fin, *En un vasto dominio*, como «Fidelidad humana».

autor añade siete poemas a los diecisiete de la mejicana⁴. Con esta misma composición, que llegó a parecer la definitiva, se efectúan hasta cuatro ediciones más⁵; sin embargo, el libro aún ha de sufrir algunos cambios. En 1976, en una edición en la que interviene el propio Aleixandre⁶, se suman otros tres poemas (e incluso se publica un cuarto en apéndice); con esta composición de veintisiete poemas, ahora ya definitiva, se han vuelto a tirar otras tres ediciones⁷. En cuanto al arco temporal en que se sitúan las fechas de composición, se acepta de modo general el período 1928-1930. Sobre la primera no cabe ninguna discusión, porque el propio autor así lo dice en carta a Juan Guerrero fechada en Velintonia a 1 de abril de 1929: «[...] tengo entre manos un libro de poemas en prosa en el que vengo trabajando, a intervalos, desde el verano último»⁸. Más complicado resulta fijar la fecha de cierre, especialmente por los siete poemas que se incorporan en la edición de 1946: hay quienes opinan, como Gerardo Diego, que ya los tenía compuestos antes de enviar el original a Méjico y que, si no los adjuntó todos, fue «por no querer ser molesto para el generoso editor» y así, «lo redujo a moderadas proporciones»; sin embargo, otra parte de la crítica, entre ellos A. Duque Amusco, adelanta aún más esa fecha: «[...] el libro debió ser concluido realmente entre su primera y segunda edición»⁹, o sea, entre 1935 y 1946.

Acerca de la acogida crítica, sin embargo, no cabe ninguna duda. Junto al reconocimiento de su hermetismo y dificultad interpretativa (que el propio Aleixandre subrayó: «el más extremoso, el más difícil, el que más se rehúsa a un tipo de lector

⁴ Se editó en Madrid, por Adonais. Los títulos añadidos son «Vida», «La muerte o antesala de consulta», «Fulguración de as», «Ser de esperanza y lluvia», «Sobre tu pecho unas letras», «Del engaño y renuncia» y «El amor padecido».

⁵ Losada, Buenos Aires, 1957 (junto a *Espadas como labios*); las dos ediciones en las *Obras Completas* (Aguilar, Madrid, 1960, y 1968 y 1978); debe añadirse, de nuevo en reunión con *Espadas como labios*, la edición de Concha Domínguez Acevedo (Busma, Madrid, 1984).

⁶ Nos referimos a la de Luis A. de Villena (Narcea, Madrid), que tiene en cuenta los cuatro poemas rescatados de ediciones en revistas (*Litoral* y *Gaceta Literaria*) y vueltos a publicar por Brian Nield en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 233, mayo de 1969, págs. 457-466; el propio Nield señalaba claramente la relación de los mismos con nuestro libro: «caen plenamente dentro del ámbito de *Pasión de la Tierra*, tanto por el rechazo de los valores sociales establecidos que expresan, como por las inquietudes existenciales que los informan» (pág. 466). Como apuntamos, Aleixandre sólo permitió que pasaran tres al cuerpo de texto («Superficie del cansancio», «Reconocimiento» y el actual «Lino en el soplo»), el cuarto («Los naipes usados») aparece sólo en apéndice aquí y no se integrará ya en las ediciones posteriores.

⁷ Son las dos de Gabrielle Morelli, Bulzoni, Roma, 1984 (con traducción al italiano); y Cátedra, Madrid, 1987. La última es la de Alejandro Duque Amusco en *Poesías Completas*, Visor (col. «Visor de Poesía»), Madrid, 2001. Tampoco resulta exclusiva de *Pasión de la Tierra* esta diletancia en cuanto a la fijación del contenido; hasta *Sombra de Paraíso* ningún libro de Aleixandre mantendrá estabilidad editorial.

⁸ La carta íntegra fue editada (junto a otra más dirigida al propio Guerrero, y dos, a Jorge Guillén) por G. Morelli en «Autopoética del primer Aleixandre a través de sus cartas inéditas», *Ínsula*, 576, diciembre de 1994, 1-3, pág. 2.

⁹ Ambas citas en Alejandro Duque Amusco, «Carta a Gabriele Morelli sobre *Pasión de la Tierra*: Sospechas y evidencias», *Ínsula*, 458-459, enero-febrero de 1985, págs. 7-8.

sin habituación»¹⁰), no dejarán de sucederse encendidos elogios¹¹ y reconocimientos a su calidad y novedad (a veces entremezclados), y que en ocasiones se desatan hasta alcanzar las lindes de la hipérbole:

Pasión de la Tierra refleja en el delirio de su prosa la masa incandescente del verbo que nace en las profundidades del ser y lo estremece todo con sus oleadas convulsivas. *Pasión de la Tierra* es el lenguaje en estado de revelación [...]. Nunca la prosa castellana había alcanzado este poder destructor, de anarquía desesperada. Las frases se suceden, ciegas, se atentan unas a otras. Una piedra arrojada a las aguas lisas del lenguaje. A veces son murmullos entrecortados, sollozos estremecidos. A veces, una larga frase que se aleja hasta agotar el aliento de un pecho humano. Ningún balbuceo en Aleixandre. La intensidad de su poesía-lenguaje rompe todas las barreras¹².

A pesar de ser una obra sin lógica significativa aparente, difícil de descifrar por su carga simbólica y de mucha complejidad lingüística, *Pasión de la Tierra* llegó a ser uno de los libros más populares de nuestro poeta¹³ y hoy sigue considerándose el que abre su amplio período surrealista, Aleixandre «será, desde *Pasión de la Tierra* hasta *La destrucción o el amor*, un poeta superrealista»¹⁴.

La crítica, de modo unánime, sustenta la novedad del libro y su sentido rupturista en su «escritura alógica e irracional, difícil de descifrar en su rica complejidad lingüística y simbólica», así como en la «singularidad de su mensaje poético», que «consiste en la inmersión consciente del yo en la experiencia lingüística de la palabra, en su capacidad física y fisiológica de sustituir —en cuanto verdad poética— al mismo objeto de su referencia»¹⁵. Asimismo se pone en valor su significado de obra matriz, de génesis de un mundo nuevo que no se

¹⁰ Prólogo «A la segunda edición de *Pasión de la tierra*», recogido en la citada edición de *Pasión de la Tierra* de 1987, 177-181, pág. 180.

¹¹ Así lo pondera Ricardo Gullón en «Itinerario poético de Vicente Aleixandre», recogido en J. Luis Cano (ed.) *Vicente Aleixandre*, Taurus, Madrid, 1977, 110-131, pág. 111 [el artículo se publicó originalmente en *Papeles de Son Armadans*, 32-33, noviembre-diciembre de 1958]: «¡Qué espléndida lección es esta *Pasión de la Tierra*, libro de oscuridad deslumbrante, caudaloso, juvenil y riquísimo! Lección para los retóricos sin alma».

¹² M. Molho, «La aurora insumisa de Vicente Aleixandre», en J. L. Cano (ed.), *op. cit.*, páginas 135-143 (el artículo apareció en *Ínsula*, 14, febrero de 1947).

¹³ Recuérdese, por ejemplo, que Pere Gimferrer en su *Antología Total de Vicente Aleixandre* (originariamente en Seix Barral, Barcelona, 1975; y ahora también, con Antonio Colinas, en *Círculo de lectores*, Barcelona, 1998) llega a incluir hasta catorce poemas en prosa de nuestro libro: muchos más (a pesar de su mayor extensión) que los espigados de las obras de su período, *Ámbito* y *Es-padas como labios*.

¹⁴ Así se halla en cualquier estudio general sobre el autor, pero cobran valor éstas por ser de Carlos Bousoño —en «Grandeza y evolución en Aleixandre», *Ínsula*, 458-459, enero-febrero de 1985, 18-19, pág. 18—, quien mejor se ha acercado críticamente a la obra total aleixandrina, y porque, desde nuestro punto de vista, sabe contextualizar el libro en el conjunto de su producción sin necesidad de recurrir a la ruptura total, a la producción genial o a la deuda sin límite con los autores más remotos.

¹⁵ G. Morelli, «La escritura surrealista de Vicente Aleixandre», *Ínsula*, 515, noviembre de 1989, 11-14, págs. 11 y 13.

limita a los meros contenidos; un hito en el desarrollarse formal de la obra toda de Aleixandre:

[...] corresponde a *Pasión de la Tierra* el momento de fluida apertura de una palabra poética explosiva y libérrima que ninguna opción condiciona. Es el mundo de las formas insumisas, de las formas que se destruyen para perpetuar su multiplicación; el mundo de la forma como acción, como generación; el mundo que desde la destrucción de lo terminal cristalizado libera la matriz; el mundo en que la forma no existe más que para dejar de existir, pues lo que existe en verdad no es la forma, sino la trans-forma o la meta-forma, la metamorfosis o la transformación. He ahí el proceso que ha de culminar en *La destrucción o el amor*¹⁶.

Pero la creación de un universo formal nuevo no es un hecho aislado, una construcción autónoma, sino una necesidad. El decir clásico no se aviene bien con la inquietud y el desasosiego que laten en la obra, y son estas fuerzas las que exigen un signo inédito, despojado de su carga de rutina, de racionalidad, de tradición. Es así, como

[...] el lenguaje de *Pasión de la Tierra* parece identificarse con la informe sustancia de un mensaje directamente vertido en el signo: un conjunto de signos que obedecen a reglas de naturaleza irracional, más allá de cualquier interpretación literaria. Las asociaciones y los vínculos directos se producen a través de un sistema de nexos basados en sensaciones y estados emotivos, sugeridos por la presencia de imágenes simbólicas y visionarias¹⁷.

Pasión de la Tierra es considerada hoy una obra plenamente adscrita al movimiento surrealista entonces vigente (1928) en Europa. De alguna manera, pues, se han cumplido los temores de Aleixandre, expresados incluso antes de que se editara la obra por primera vez: «estos poemas míos ya sé que motivarán alusiones al surrealismo, ¡qué se le va a hacer! Yo no tengo la culpa. He de declarar que yo no he querido hacer superrealismo»¹⁸. Y es que, a pesar de sus reticencias iniciales y su afán por buscar otras denominaciones, ya el propio Dámaso Alonso¹⁹

¹⁶ J. Ángel Valente, «El poder de la serpiente», en J. L. Cano (ed.), *op. cit.*, 163-171, pág. 167. El artículo apareció en *Las palabras de la tribu*, Siglo XXI, Madrid, 1971.

¹⁷ G. Morelli, «Introducción» a su edición española de *Pasión de la Tierra* (*loc. cit.*), pág. 49.

¹⁸ Las palabras se escribieron en 1929. Pertenecen a la carta dirigida a Juan Guerrero Ruiz (1 de abril) y publicada en 1994 por G. Morelli, en «Autopoética del primer Aleixandre a través de sus cartas inéditas», pág. 2. Con el paso del tiempo el autor, con algunos reparos, hubo de admitir tal adscripción: «Es el libro mío más próximo al suprarrealismo, aunque quien lo escribiera no se haya sentido nunca poeta suprarrealista, porque no ha creído en lo estrictamente onírico, la escritura «automática», ni la consiguiente abolición de la conciencia artística» (Prólogo a *Mis poemas mejores* [1957], recogido en la edición de *Pasión de la Tierra* de 1987, 182-183, pág. 182).

¹⁹ D. Alonso, «La poesía de Vicente Aleixandre», en *Poetas españoles contemporáneos*, Gredos, Madrid, 1969, págs. 267-297, pág. 271 [el artículo es de 1944]. Curiosa esta fijación de Dámaso Alonso, quien llegó a afirmar que «el *surréalisme* tuvo probablemente su éxito más considerable en la

fue de los primeros en reconocer tal hecho, «porque esta poesía de Vicente Aleixandre, como toda la poesía surrealista, con la que más o menos está emparentada, forma parte de un vasto movimiento literario y científico, que no sé si calificar de hiperrealista». En fin, la generalidad de los estudios no duda de la completa pertinencia del rótulo, y desde los años cuarenta sólo se ha trabajado para probar tal huella. Siguiendo a Vicente Granados²⁰ apuntemos que la presencia del surrealismo, muy acusada, entre otros rasgos se nota en el uso de la libre asociación y de las alucinaciones; en las imágenes obsesivas y extrañas; en la abolición de normas y tabúes; en la presencia del amor, connotado por fuerte violencia y reducido al sexo; en los ataques al «status» burgués; en la ruptura de cualquier maniqueísmo en favor de la verdad poética; en el fuerte panteísmo; en la continua presencia del infantilismo y la animalización; en el poder omnímodo otorgado a las fuerzas telúricas; en la actitud anticatólica; o en el recurso a la ironía y a la mutilación.

Por su parte, Yolanda Novo, al considerar este fenómeno sostiene que de alguna forma «el eje cosmovisionario al que remiten todos sus libros» carga a la poesía de Aleixandre de «un carácter esencialmente neorromántico» con el que se aviene perfectamente la rebeldía del surrealista. Así, en el «surrealismo esencial» de *Pasión de la Tierra*, destacan estas notas vanguardistas: concepción de la poesía como liberación; cierto grado de automatismo; ruptura del código sin generación de uno nuevo; necesidad de la intertextualidad: el «hoy» y «aquí» del poeta poseen las claves de la interpretación simbólica; valor dinámico de la palabra, a cuyo sentido colaboramos todos; frecuentes «actitudes anhelantes» que persiguen trascender la realidad; el decir negativo; la visión mágica del mundo; la expresión del espacio como abstracto y psicológico, y del tiempo como proyección del deseo; y, en fin, el predominio de los motivos sobre los temas, y de lo ficcionalizado sobre lo real²¹.

elección de su nombre»; prefiere llamarlo superrealismo, que, de cualquier modo, no deja de ser más que «un subgrupo» dentro de la tendencia general que define con el nombre de «hiperrealismo o realismo elevado a la segunda potencia». Éste actúa sobre la literatura de la primera mitad del siglo xx como el naturalismo (desde la ciencia positiva) lo hizo sobre la segunda del xix, es decir, traduciendo en el arte «los intentos psicológicos de los últimos años, el psicoanálisis» (pág. 272 y sigs.).

²⁰ V. Granados, *La poesía de Vicente Aleixandre (Formación y Evolución)*, Cupsa, Madrid, 1977, págs. 110-131.

²¹ Y. Novo, *Vicente Aleixandre. Poeta surrealista*, Universidad de Santiago de Compostela, 1980. Particularmente, el capítulo segundo, «El surrealismo en V. Aleixandre: *Pasión de la Tierra* y *Espadas como labios*», págs. 57-91, de donde extraemos las notas. También Lucie Personneaux, en *Vicente Aleixandre o une poésie du suspens. Recherches sur le réel et l'imaginaire* (Universidad Paul Valéry, Montpellier, 1980) dedica un extenso capítulo a «La poésie surréaliste de V. Aleixandre» (págs. 119-198), donde estudia con pormenor la imagen surrealista, la metamorfosis de la naturaleza y el significado de ésta, el erotismo y sus fantasmas, el amor como destrucción, el bestiario del universo surreal, la oposición naturaleza-arte..., y concluye: «[...] nous pensons que la définition la plus juste du surréalisme, c'est de tout remettre en question, continuellement: c'est la fameuse quête du *point sublime*, qui recule sans cesse dès qu'on s'en approche. Dans cette perspective nous pouvons dire que V. Aleixandre a été surréaliste tant qu'il a conservé cette attitude fondamentale. Ainsi, dans *Pasión de la Tierra*, l'homme écrasé par sa souffrance croit pouvoir éter sauvé par la

No hay que esconder, con todo, que no siempre fue visto como obra surrealista o que, aun reconociéndose reminiscencias, se subraya el valor continuador con respecto a *Ámbito*; como consecuencia, se denosta la «suciedad» que el movimiento vanguardista pueda introducir en la trayectoria poética aleixandrina:

[...] en sí mismo, el libro tiene aún valor de poesía esencial. La técnica surrealista enturbia sus mejores logros; pero cuando conseguimos traspasar la costra, vemos en lo hondo pajuelas encendidas y sentimos latidos que, independientemente de técnicas y fórmulas, vibran con intenso y auténtico fervor²².

Y en sentido contrario, cuando la crítica da rienda suelta a toda clase de interpretaciones, más o menos intuitivas, y siempre sustentadas en la (supuesta) irracionalidad del libro y en su sentido alógico, se emprenden ejercicios denostables por su falta absoluta de rigor, como denuncia A. Carreira:

[...] el balance poético del surrealismo lo muestra como un instrumento de doble filo que permite, por un lado, liberación de fórmulas desgastadas y ampliación de los contenidos. Por el otro, comodidad, automatismo y, en los casos más flagrantes, verborrea irresponsable y ceremonia de la confusión²³.

Con relación al debatido asunto de las fuentes literarias de *Pasión de la Tierra* (y subrayando que por «fuente» entendía sólo los «estímulos desencadenantes de la forma propia de la expresión, como impulso de inspiración personal»), Vicente Aleixandre, en una entrevista concedida a Giancarlo Depretis (en 1974), señaló a Freud, a *Les chants de Maldoror* y a las *Illuminations* de Rimbaud; además habló de Robert Desnos y René Crevel, representantes de la escritura hipnótica, y de J. Joyce, de «su lenguaje abandonado al libre discurrir de la conciencia»²⁴.

parole ou l'amour» (pág. 197). Y para no alargar más estas referencias a los estudios críticos que dispensan el marbete «surrealista» a nuestra obra, recordemos finalmente la opinión de Hernán Galilea, quien en *La poesía surrealista de Vicente Aleixandre* (Editorial universitaria, Santiago de Chile, 1971) afirma que «si bien es verdad que faltan en Aleixandre las exigencias de Breton en su *Segundo Manifiesto* (1929) es evidente que tanto *Pasión de la Tierra* de Aleixandre (1929 [*sic*]) como *Sobre los ángeles* de Alberti (1929) y *Poeta en Nueva York* de Lorca (1929), revelan el impacto de Superrealismo general que se respiraba en los círculos literarios de toda Europa» (pág. 17).

²² A. G. de Lama, «Pasión de la Tierra», *España*, 25, 1947, 559-560, pág. 560, de la reproducción facsimilar (España Editorial, León, 1978).

²³ En «Problemas del hermetismo poético: el caso de Vicente Aleixandre», *Analecta Malacitana*, xix, 2, 1996, 365-382, pág. 382. En el mismo lugar deja claro que «sólo quien ha pasado por la experiencia surrealista, como Cernuda, sabe que los poemas o sus componentes, nunca responden con psicoanálisis ni con paráfrasis. De ahí que, paradójicamente, las pocas páginas de Cernuda sobre Aleixandre, carentes de método y de pretensiones, sean de lo mejor que se ha escrito sobre su obra, y no comentan nunca la torpeza de descender de su lenguaje poético general a los detalles» (pág. 381).

²⁴ Glosada por Duque Amusco en «Revisión de las fuentes de *Pasión de la Tierra* de V. Aleixandre», pág. 73. Sobre los influjos directos, Carlos Bousoño ya apuntó que eran muy escasos

A pesar de ello, la crítica ha insistido en acentuar otras huellas, otros recuerdos tan opuestos como pueden resultar los autores románticos europeos²⁵ y los místicos españoles²⁶. Sí se han estudiado de forma pormenorizada las coincidencias, más directas, con Lautrémont y, más difusas, con Breton. Así, se está hoy de acuerdo en que la influencia de Lautrémont en nuestra obra se puede ver en el empleo del tópico del «beau comme», en el uso del símbolo del tiburón, en la atmósfera general de satanismo, en la recurrencia a la serpiente del génesis, en la huida inútil hacia la luz, en la imagen de la belleza cercana al «humus maternal», en el sentimiento de terror y en el dominio del monocromatismo. Y con Breton, por su concepción idéntica del poeta como ser inocente capaz de lograr que las palabras trastornen su sentido consuetudinario, por el empleo de la imagen del hombre con cabellos de fuego, por el sentido de ruptura que transmiten algunos títulos («La liberté ou l'amour»/«La muerte o antesala de consulta»), y por la idea de que la poesía es la que crea al mundo²⁷.

Temáticamente, *Pasión de la Tierra* fue saludada como una obra que vino a romper con la poesía pura de *Ámbito* y a «dar explosiva salida a los impulsos elementales y primarios del hombre, que por tales implican un lazo de entrafamiento con todos los hombres»²⁸. Con el paso del tiempo se ha subrayado también cómo ya estaban en ella todos los que, luego, serían los grandes temas de toda la poesía aleixandrina: la ruptura de los límites corporales; la identificación del «yo» con el mundo y la naturaleza; el panteísmo erótico, y la expresión de

y que la mayoría de relaciones había que anotarlas en el débito del contexto literario general, como «consecuencia de su inmersión en el ámbito general de la poesía contemporánea, y en particular de su misma generación» (*La poesía de Vicente Aleixandre*, Gredos, Madrid, 1968, pág. 401).

²⁵ «Alla matrice romantica si possono ricondurre palesemente alcuni di quei poeti: Salinas Alberti, Cernuda, Prados, etc.; ma nessuno [como Aleixandre] con tanti «recordi» di Shelley o anche di Bécquer» [D. Puccini, «Introduzione» a V. Aleixandre, *Trionfo dell'amore (Antologia e Studio critico)*, Academia, Milán, 1972, pág. 11].

²⁶ «En *Pasión de la Tierra* el poeta ha asumido un mundo complejo y contradictorio [...]. Si el sistema expresivo adoptado por el poeta debe ponerse en relación con el monólogo joyceano y el discurso del Conde Lautrémont, no puede desdeñarse el entronque de este libro con la poesía de San Juan de la Cruz» (J. Marco, «Evasión, fondo, hombre, tierra y pasión: *Pasión de la Tierra*, de Vicente Aleixandre», *Ínsula*, 374-375, enero de 1978, pág. 14).

²⁷ Véase V. Granados, *op. cit.*, págs. 132-141. También el capítulo «Las fuentes literarias» de la edición de Gabriele Morelli a *Pasión de la Tierra*, págs. 29-45, donde se repasa además el contacto con *Sobre los ángeles* de Alberti, con las obras surrealistas de Larrea y García Lorca, y con *La flor de California* de Hinojosa. A. Duque Amusco («Revisión de la fuentes...», págs 77-80) también apunta cómo en los «Textos oníricos» de *La flor de California* se hallan símbolos que también usa Aleixandre en *Pasión de la Tierra*, más allá de la «naturaleza irracional y rabioso anticatolicismo» del malagueño, como la iconografía de Adán («paraíso») y Jesucristo («pasión»); «la serpiente que se adueña de la tierra», la flagelación, la corona de espinas, el tono irónico y blasfemo... Asimismo se pueden aislar símbolos comunes, como la ceguera, las heridas, la amputación o la sangre derramada.

²⁸ Son palabras de José Olivio Jiménez, *op. cit.*, pág. 3.

la magnitud de las fuerzas cósmicas²⁹. No faltan tampoco críticos que insisten en el sentido dialéctico de nuestra obra; el tema dominante sería el problema «de la relación entre la experiencia humana y su expresión literaria», que ofrece dos manifestaciones: «lo problemático para el escritor de su autorrealización mediante el uso de la palabra» y «la lucha becqueriana por expresar lo inefable dentro de las limitaciones del lenguaje»³⁰.

Pasión de la Tierra es una obra llena de símbolos recurrentes³¹ que, en conjunto, representan al mundo de la opresión, de la oscuridad. Sin procurar la exhaustividad, enumeremos algunos: el mar (con su flora y fauna), el agua, el río, la luz, el viento y las estrellas, el cielo y la tierra, los animales (agresivos, apertentes, frustrados, libres..., y en especial los pájaros y la serpiente), las flores, el cuerpo humano, el amor, las heridas, los objetos hirientes, las piedras y los metales, los objetos flácidos, lo caído, lo hueco, lo vacío... A estos símbolos, la profesora Novo añade todo un conjunto organizado de imágenes visionarias (formas de la metáfora surrealista), que clasifica en estos grupos: por emoción similar, «continuadas», «invertidas», «oníricas», «visiones» y sinestesias³².

Pero si *Pasión de la Tierra* aportó muchas novedades, quizá la más interesante sea su misma forma, el poema en prosa. Como confesó el propio autor a Juan Guerrero Ruiz (en la citada carta de abril del 29), en ella siempre latió la poesía: «[...] esta poesía me esta saliendo en prosa, pero es o quiere ser poesía,

²⁹ En estos elementos los resume Morelli, para contrastarlos, como constante, a la ruptura que esta obra supuso formalmente («La escritura surrealista de Vicente Aleixandre», pág. 11).

³⁰ Así lo expresa Terence McMullan, «Hacia una edición definitiva de *Pasión de la Tierra*: otro texto olvidado y un comentario», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 352-354 (octubre-diciembre de 1979), 516-523, pág. 522.

³¹ «Los símbolos recurrentes de *Pasión de la Tierra* apuntan con claridad al núcleo del significado del libro, implícito ya en su título: la pasión del hombre en la tierra. Sufrimiento y condena; expiación y muerte. Un título de transparente trasfondo religioso, a pesar del gesto de descreencia, de ángel caído, que adopta en él el poeta. Un libro que es, en suma, una historia: la del hombre y su tortuosa peregrinación entre la experiencia del destierro y la de la imposible redención, entre Adán y Cristo, el Edén y el Gólgota» (A. Duque Amusco, «*Pasión de la Tierra*, pasión del hombre», *Ínsula*, 576, diciembre de 1994, 7-8, pág. 8). Muy cercanas a éstas suenan las consideraciones de Vicente Granados, para quien «en la poesía española será difícil encontrar un libro tan terriblemente desolador como *Pasión de la Tierra*, porque en ese continuo desnudo que el libro representa, el poeta siente el caos de lo falso, lo ridículo, la mentira»; por eso es «un riquísimo ejemplo de denuncia, aunque esté inserto en la corriente onírica» (pág. 183).

³² Véase Y. Novo Villaverde, *op. cit.*, págs. 76-87 y 117-125. También efectúa pormenor Gabriele Morelli en «Imágenes y símbolos recurrentes», págs. 64-79 de su edición de *Pasión de la Tierra*, y en «La presencia del cuerpo humano en *Pasión de la Tierra*», recogido en J. L. Cano (ed.), *op. cit.*, págs. 172-180 [en origen: *Revista de Letras*, de la Universidad de Puerto Rico, 22, junio de 1974]. El profesor Bousoño sustenta en ello precisamente, en la sucesión de visiones, el nacimiento de una nueva poética: «Pero no es *Ámbito*, sino *Pasión de la Tierra* el comienzo de una nueva poética. Desaparece aquí toda zona puramente real, de tal modo que una interminable sucesión de visiones encadenadas, entrecortadas por lo general, forman el núcleo de la obra. No podemos esperar todavía imágenes continuadas con desarrollo visionario, ni visiones de ese tipo, porque la continuidad es, precisamente, resultado del tema concreto que todavía no existe allí» (*La poesía de Vicente Aleixandre*, pág. 258).

y si no, no es nada. Es decir que ni es prosa narrativa, ni está compuesta como prosa, sino con la intención, la tensión y hasta la técnica del verso». Y fue así que hubo críticos que incluso llegaron a dividir en «versos» algunos poemas del libro y que se permitieron, como Carlos Marcial de Onís³³, conjeturar acerca de su propia génesis. Estos intentos, sin embargo, están fuera de sitio. No se puede jugar a re-organizar un texto que siempre fue sólo como es, que siempre tuvo esta forma y no la del versículo:

[...] la particular experiencia de *Pasión de la Tierra*, sorprendentemente nueva y original, no soporta ninguna operación «a posteriori» de reajuste y organización definitiva. Al contrario, el elemento rítmico —de derivación clásica y tradicional— es uno de los rasgos fundamentales que alimenta el versículo alexandrino, por muchos aspectos abierto a las más atrevidas experimentaciones formales³⁴.

Por lo demás, no deja de ser otro rasgo que la relaciona con las formas de la vanguardia europea:

[...] nous pouvons dire que *Pasión de la Tierra* est une oeuvre où l'automatisme se manifeste de façon évidente. Il s'agit d'une oeuvre en prose, comme *Les champs magnétiques* de Breton et Soupault, dans laquelle le flot de langage jaillit et s'écoule sans être retenu par l'artifice de la versification³⁵.

No han faltado reflexiones sobre las características lingüísticas de *Pasión de la Tierra*. En la «Introducción» a su edición crítica (págs. 49-61), Gabriele Morelli resume las siguientes: «[...] tendencia a crear formas estilísticas que transforman la sustancia del ser en una rica y convulsiva explosión sentimental»; «amplia tipología léxica»; tendencia al impresionismo; «intensa participación sentimental, documentada por varios usos de tipo interjectivo»; «imágenes de origen grotesco, macabro, onírico»; «prosa sobrecargada de intuiciones pero pobre de ideas, de conceptos»; presencia de fijaciones adverbiales: aquí, ahora, allá...; uso abusivo de «estar»; abundantes posesivos y demostrativos de «cercanía»; dominio de las «imágenes visivas», sobre las auditivas o táctiles; «preferencia a

³³ C. Marcial de Onís, *op. cit.*, págs. 277-279, «versifica» «Ser de esperanza y lluvia», cuyo ritmo proclama sustentado sobre el endecasílabo y el heptasílabo, que luego serán constante en sus versículos. Además escribe: «Aleixandre escribió en verso los poemas de *Pasión de la Tierra*, y luego los dio en prosa por evitar la excesiva longitud de los mismos».

³⁴ Son palabras de Gabriele Morelli («La escritura surrealista...», pág. 12). Por lo demás, junto a esta obra en prosa se escribieron otras (*La flor de la California* de Hinojosa, *Versión Celeste* de Larrea, y *Las Degollaciones* y *Nadadora Sumergida* de García Lorca) que revitalizaron este género (modernista por excelencia), cuya génesis se encuentra en la libertad del escritor para integrar contrarios (rompiendo la ortodoxia del orden clásico) y donde éste hallará vía para expresar su radicalidad y heterodoxia (véanse las reflexiones de P. Aullón de Haro en «Teoría del poema en prosa», *Quimera*, 262, octubre de 2005).

³⁵ L. Personneaux, *op. cit.*, pág. 131.

negar, más que a afirmar»... En conjunto, una serie de notas que, casi referidas al léxico, ponderan la definición de obra muy apegada al esteticismo neogongorino, o que transparentan la actitud romántica y visionaria de su contenido.

Escasean, sin embargo, las reflexiones sobre la sintaxis, sobre la estructura y el ritmo de esta prosa poética. Es preciso espigar aquí y allá para efectuar listado y, en cualquier caso, forman un conjunto impreciso, genérico, que en absoluto da cuenta de la riqueza y el cuidado con que el autor trabajó la coherencia y cohesión textuales. No es descabellado afirmar que gran parte de la estética, de la literaturidad de nuestra obra se halla ahí: en la creación de estructuras cerradas, de arquitectura muy racional, que sustentan su estética en la repetición calculada, en la simetría, en la oposición contrastiva, en la correlación o en la acumulación. A ello hemos dedicado nuestra reflexión en este artículo. A explicar cómo el ritmo actúa como «ordenador de un contexto extremadamente inarmónico por la preponderante presencia de imágenes visionarias y fragmentarias».

La afirmación es de Gabriele Morelli, quien, además de interpretar el valor cohesivo del ritmo, también apunta como claves de la sintaxis el gusto por la repetición (que cumple la «función de soldar las continuas rupturas emotivas y sintácticas»), especialmente por la anáfora (a la que tilda de «figura recurrente», por ser «reflejo de un excitado estado de ánimo a punto de transformarse en materia»), y por los juegos de onomatopeyas, las paronomasias y los paralelismos (no sólo sintácticos)³⁶.

Por su parte, Personneaux añade estos otros rasgos (entre los que no faltan algunos que tienen poco de formales):

[...] monologues intérieurs entrecoupés de cris de douleur ou d'amertume, d'exclamations onnées, d'apostrophes assez mystérieuses, de visions merveilleuses ou fantastiques parfois fugitives, parfois élaborées en récits de rêve, de phantasmes érotiques³⁷.

Yolanda Novo habla de «sintaxis preferentemente intuitiva» (con abundancia de adjetivas y subordinadas sin principal explícita) y pone de relieve el uso de la «enumeración caótica», figura de extracción barroca; con ella Aleixandre cumple su «anhelo de descripción de lo irracional: del desorden mental del yo poético, de la confusión del mundo civilizado, del caos primigenio buscado por los surrealistas, de la desarticulación confusa de la realidad del yo y de las cosas»³⁸.

³⁶ Véanse las páginas 60-64 de la «Introducción» a su edición española de *Pasión de la Tierra*. En ellas, además, Morelli efectúa un comentario formal de «Fuga a caballo».

³⁷ L. Personneaux, *op. cit.*, pág. 131. De modo específico, la preocupación de Personneaux no se extiende a la sintaxis del texto, a la ordenación general de los materiales; se detiene sin embargo con profusión en las imágenes, y estudia en especial las formas de la metamorfosis y su papel unificativo en el conjunto.

³⁸ Y. Novo, *op. cit.*, pág. 137. El poema, así, efectúa acopio de cosas heterogéneas que, al unirse en el texto, ocasionan el contraste expresivo (también fueron empleadas por Lautrémont o Whitman). Ayuda esta figura a transmitir la idea de inestabilidad y continuo movimiento, de ausencia de seguridad en que se mueve el yo de esta obra, y «al hacernos sentir físicamente en su propio

Arcadio López-Casanova señala como «estilemas caracterizadores» de la primera época aleixandrina las series reiterativas, los «dormidos» o «serie de reiteración y articulación poemática opositiva», las series diseminativo-recolectivas, la correlación progresiva y las fórmulas complejas (entre ellas, las series caóticas). Para la segunda época (desde *Nacimiento último*): desaparición de la serie de planos sucesivos encadenados, simplificación de la sintaxis arborescente, dominio de la parataxis, condensación por elipsis, y vigorización del paralelismo³⁹.

Además de los rasgos señalados, de modo más genérico, en la poesía de Aleixandre se han apuntado estas otras características de su sintaxis: la superposición, el símil y la agrupación en serie⁴⁰. La presencia de un ritmo basado «en toda clase de repeticiones (menos rima e isosilabismo) en los diversos niveles del discurso fónico, sintáctico y semántico»⁴¹. La «sintaxis cortante» y «los enlaces rotos», que «suscitan la ambigüedad»⁴². El fuerte dominio de la yuxtaposición y la de inconexión lógica sobre la subordinación racional⁴³.

En fin, es cierto que estructuralmente en *Pasión de la Tierra*

[...] las formas poéticas tradicionales se abandonan a favor de una escritura más libre, que genere un discurso más verdadero, más personal. El poema en prosa permite la yuxtaposición de frases sin necesidad de organización sintáctica; de este modo se consigue evitar la intromisión de la lógica, del racionalismo, en la fluencia poética. Liberada la construcción estrófica y la pauta de la rima asonante, Aleixandre deja en libertad sus fantasmas personales y dialoga con ellos⁴⁴.

espesor la ausencia, la falta del mundo, el poema nos comunica el deseo de éste. Tal es, en medida particularmente extrema, una de las funciones del texto aleixandrino: por su materialidad, su incesante juego de formas que se engendran y se destruyen entre sí, el texto nos abre a la metamorfosis universal, nos comunica a la vez la visión del “devenir” y el “deseo” de incorporarse a él» [J. Ancet, «Materia sin tino (Notas de un traductor)», *Ínsula*, 374-375, enero de 1978, pág. 27].

³⁹ A. López-Casanova, *Lenguaje de la poesía y figuras gramaticales: sobre los conjuntos semejantes en el sistema estilístico de V. Aleixandre*, Universidad Jaime I, Valencia, 1992, págs. 12-77.

⁴⁰ De esta última, (que en Aleixandre toma muchas formas de negación), Jaime Siles nos dice que «tiene tanto en Aleixandre como en Homero una muy concreta funcionalidad: la de corporeizar, bajo especie lingüística, una afirmación de tipo gnómico, que es, precisamente, la que constituye una de las notas morfológicas más sobresalientes del último Aleixandre», en «Homero y Aleixandre: fórmulas similares de dicción», *Ínsula*, 374-375, enero de 1978, pág. 13.

⁴¹ Son palabras de Fernando Lázaro Carreter, quien, hablando del versículo, añade: «[...] es esa continua “vuelta atrás”, sumada a ciertos artificios de simetría gramatical, la que logra compensar la ausencia de los agentes tradicionales del ritmo», en «El versículo de V. Aleixandre», *Ínsula*, 374-375, enero de 1978, pág. 3.

⁴² C. García Posada, «En torno a los Poemas de la consumación», *Ínsula*, 458-459, enero-febrero de 1985, pág. 3.

⁴³ Las señala Carlos Bousoño (estudiando el poema «El amor no es relieve») en «Las técnicas irracionalistas de Aleixandre», *Ínsula*, 374-375, enero de 1978, págs. 5 y 30, quien comenta, además, cómo bajo esas dos figuras se halla la base formal del «superrealismo».

⁴⁴ A. Rodríguez López-Vázquez, «La poesía de V. Aleixandre», *Signos*, 41-42, 1997, 77-88, pág. 80. Muy cercana a ésta se halla la postura de Novo, que prefiere «monismo universal» (mejor que «panteísmo») para referirse a la poética aleixandrina; en ella los contrarios no se excluyen, porque

Sin embargo, nos abonamos a la idea antes glosada de que la irracionalidad en el sentido y la falta de lógica en las relaciones oracionales básicas se contrapesa en nuestra obra con la lucidez constructiva, con la sintaxis vertical del poema; esta racionalidad, que superficialmente puede pasar desapercibida, es la que, sin necesidad de que recurramos a nuestros referentes gramaticales básicos, garantiza la función estética, el reconocimiento de lo literario.

En las líneas que siguen, abandonando el abigarramiento de las notas, ofrecemos una lectura formal de la estructura compositiva de cada uno de los poemas en prosa que conforman el libro. Sólo pretenden ser un apoyo para quien pretenda reflexionar sobre *Pasión de la Tierra*; y, si hubiera que apuntar una pretensión, quizá bastaría con que ayudara a alejar de dichas obras (de las buenas) a críticos incautos, de hermenéutica sólo intuitiva, que justifican todo (y se justifican a sí) tras el escudo del marbete «surrealismo».

El primer poema de *Pasión de la Tierra*, «Vida» (págs. 171-172)⁴⁵, se divide nítidamente en tres partes. La primera, más amplia, es un texto descriptivo, una visión asfixiante en primera persona. La relación más clara con la segunda, una apelación continuada al «tú» ausente (constante en la obra), se halla en las exhortaciones («doledme»/«aguárdame») efectuadas en imperativo. Ambas adquieren función conativa, pues. Y ambas inciden en la enumeración. La segunda anticipa el paralelismo (que será la clave estilística de la última estrofa), aquí reducido a simple bimetración:

A— «Alienta entre lo negro, buscando el hormiguero...»

B— «Secciona la frente despejando la idea...»

La última parte se inicia con una *deliberatio* («¿Nada más?») y se cierra otorgando al poema un tono conclusivo y sintético, con cierre decididamente antclimático. Y todo, sobre la negación⁴⁶, figura tan recurrente en el estilo alejandrino. Supone una interiorización —reaparece la primera persona— que expresa el drama vital mediante la repetición paralelística de un mismo esquema sintáctico que refuerza la iteración, además, en la anáfora: «Yo no soy [...]. No soy

la sustancia es Una. Los límites, las fronteras, las exclusiones, sólo aparecen con la Civilización. De ahí, además, que el caos sea también la perfección, «en él se amalgaman a un tiempo lo distinto y lo igual». Esa lucha para romper las fronteras, cómo no, también las del verso y sus medidas de ajuste, se expresan formalmente mediante las disonancias y las tensiones; la exaltación exuberante de términos dispares (amor y muerte), por su función «deslimitadora», y la presencia latente de «lo ya ido» o de lo «no venido» (Y. Novo, *op. cit.*, págs. 61 y 62).

⁴⁵ Para no cortar nuestra exposición continuamente con referencias al número de página en que aparece cada cita, nos limitaremos a anotar las que ocupa el poema completo en la edición de Alejandro Duque Amusco (V. Alexandre, *Poesías Completas*, Visor, Madrid, 2001).

⁴⁶ «Para él, como ya lo fuera para Shakespeare o Keats, el poeta está dotado de la capacidad negativa por la que su “yo” es siempre lo demás, lo otro, lo que viniendo de fuera de él se interioriza en él y se hace poesía. Es todo y al mismo tiempo nada: una caña por la que sopla el viento, y cuyo sonido es expresión del mundo. Un yo trasladado a lo demás. Dos, que es uno, que es nadie. Un no-yo» (*loc. cit.*, págs. 18-19).

[...]. No soy...» Si se observa con cierta detención, el esquema formal se reproduce idéntico: Verbo copulativo («no soy») + Atributo nominal con adjetivación especificativa («ese tibio decapitado»/«el desnivel suavísimo»/«el color rojo») + Oración Adjetiva de relativo («que pregunta la hora...»/«por el que rueda el aire encerrado»/«que nace lentamente») + Oración en Gerundio («esperando su pozo»/«notando la falta de destino...»).

El cierre definitivo se construye, de modo radical, sobre la antítesis («Más bien...»): desgajada de la negación, la afirmación última aparece en anticlima, despojándose de sus ropajes formales, hasta quedar en puro concepto. Ha nacido la palabra. La construcción repetitiva compuesta inicial —Verbo copulativo («Soy...») + Atributo («...el columpio redivivo...») + Oración Adjetiva («...que matasteis ayer») —, y que vuelve a recoger (memoria formal) la estructura negativa, se reduce a Verbo Copulativo («Soy...») + Atributo («...lo que soy»), para quedar finalmente en mero Predicado Nominal: «Mi nombre escondido». Así pues, la simetría de esta parte final es de una racionalidad exquisita:

- A— Negación: a) «Yo no soy», b) «no soy», c) «no soy».
 ↓ Locución Adversativa: «Más bien».
 B— Afirmación: «Soy» a₁), «soy» b₁), «soy» c₁).

El segundo poema del libro, «El amor no es relieve» (págs. 173-174) se inicia con una afirmación («Hoy te quiero declarar mi amor») que se constituye en verso desencadenante. Todo el conjunto adquiere disposición analítico-expositiva. La primera estrofa, tras ese deseo inicial, es una invitación, casi una provocación, como prueban los dos imperativos: «Encántame»/«Cuéntame». La segunda se dispone en construcción fuertemente paratáctica por yuxtaposición de oraciones simples, cuyos sujetos van desgranando el rosario antropomórfico en que se descompone el tú: «tu compañía», «tu cabeza», «tus pechos», «tu cintura», «tu corazón», «tu frente», «tus besos», «tus dientes», «tu pecho», «esa flor caliente»... Se trata de un conjunto descriptivo que sustenta la quietud en la repetición de verbos estáticos o durativos: «ser», «haber», «estar», «indicar»... Debe anotarse cómo entre las expresiones en segunda persona aparecen tímidamente construcciones en primera, que parecieran querer ceñirse a ellas. Anudándose en esa tormenta de «tus» posesivos, algunas formas del «yo»: «Hay una asfixia que me sale de la boca [...]. Me ahogo [...]. Cuando yo me muera».

La perspectiva de la primera persona domina la estrofa de cierre. De nuevo, la antítesis. Lo que antes era estatismo, quietud..., ahora es cruel dinamismo («ahogar», «golpear», «derribar», «seccionar», «aplastar...»); frente al sustantivo, ahora, los adjetivos se precipitan («frías», «grandes», «heladas», «muda», «suave», «ronca», «oscuras...») y acaban ampliando su significación en comparaciones metafóricas («me arrastraré como una serpiente») o rompiendo su sentido en violentos oxímoros («una lluvia de pétalos me aplasta la columna vertebral»). El fuerte contraste léxico y categorial se aviene bien con la paradoja («te amo, te amo, no te amo») y deriva en un final climático y castrativo («Seccióname

con perfección») que cierra el círculo —cómo no, antitéticamente— abierto con aquellas delicadas solicitudes iniciales: «Encántame. Cuéntame el relato de ese lunar sin paisaje».

La nota común de las tres estrofas que componen «La muerte o antesala de consulta» (págs. 175-176) es la radical yuxtaposición (que ya hemos visto en el poema anterior). Como si con el desesperante empleo del punto y seguido se nos quisiera amplificar la idea de ruptura, de pura formalidad, de ausencia de sentimientos que comunica el sentido global de toda la composición. El punto es otra barrera más. «Fronteras». Por la puerta que se abre tan teatralmente en el inicio de la primera estrofa cuelan una sucesión interminable de seres: todo el universo pareciera hallarse allí. Son descritos anodinamente, con cortesía plana, con ausencia de sentimientos, con desgana y rutina: «[...] el amor es una razón de estado...». Pero entre término y término de ese universo glacial se cuelan palabras robustas, severos sintagmas: «estropajos», «tierra reseca», «naufragio», «brisas de abajo», «una lágrima», «moscas», «masticando luz», «muertes». La última palabra se impone, es el fin de la sucesión: «Fronteras». La puerta que se abrió al principio es, al cierre de la estrofa, un límite, un término, una barrera, la imposibilidad del ser. Esta noción de paso, de cambio de estado, late en la brevísima estrofa segunda, que se perfila como una premonición —«la hora grande se acercaba [...]. Se acercaba la hora»— de lo que será el cierre del poema («Puede pasar el primero»), y que, en realidad, cierra la puerta que se reabre en el inicio (otra vez) de la tercera estrofa («la puerta presta a abrirse...»). Los límites de espacio y tiempo se han roto («la puerta volaba»). Así pues, a nada que no sea ironía surrealista pueden sonar las últimas palabras, con las que, por lo demás, se reiniciaría todo, que no es nada, en realidad... «Puede pasar el primero».

«Fulguración del as» (págs. 177-179) ofrece un trabajo modélico de lo que llamamos disposición formal circular. Ejemplo racional de «obra cerrada». Perfecta. El inicio («Esta misma canción que vuela, ésta que estás tú cantando, hermosísimo as de oros...») tiene plena correspondencia con el final, se sitúa en el mismo plano significativo («por eso escucho aquí el sombrío rumor de los naipes barajándose, y comprendo...»). La identidad correlativa se sustenta en la deixis espacial («esta misma..., ésta»/«aquí») y en la referencia al campo auditivo («canción [...] cantando / «escucho [...] rumor»). Las correspondencias se refuerzan, además, en el título («Fulguración del as») que acrisola las dos notas de las metáforas con que presenta la carta de la baraja: «canción que vuela» (en el inicio) y «cabalístico centelleo» (en el cierre).

Se estructura en cuatro estrofas que mantienen íntima relación formal. La larguísima primera se escinde en dos frentes antitéticos. Uno primero, que viene connotado positivamente a partir de la imagen dorada del as de oros, y cuyos rasgos son el triunfo, la exaltación y la luz. En el centro del mismo se inicia la contrariedad de la otra cara, expresada de forma adversativa («Pero si [...]. Entonces»); ese lado se connota con claves de oscuridad, es la «magia cárdena de la segunda hora», de la pasión y el desenfreno. De la «baraja de lunas». Cada

cara de esta bimetración antitética origina, a su vez, una estrofa amplificativa. La segunda es contraposición a la primera afirmación, a la positiva («*Pero* el oro de la baraja...») y la tercera, a la segunda de ellas («*Pero* no sé si podré...»). Finalmente, la cuarta resulta ser la conclusión que cierra todo el esquema, con lo que se refuerza la cohesión léxica a que nos hemos referido antes:

1ª Estrofa:

A) «...», «*Pero* [A₁]» → 2ª Estrofa.

↓ «*Pero*...»

B) «...», «*Pero* [B₁]» → 3ª Estrofa.

↓ «*Por tanto*...»

4ª Estrofa.

Si en los poemas anteriores hemos hallado textos con tendencia paratáctica, donde la yuxtaposición llega a ser un estilema, ahora, en «*Ser de esperanza y lluvia*» (págs. 180-181), nos enfrentamos a un texto fuertemente hipotáctico, propio de textos cultos, muy elaborados. Basta analizar la sintaxis de la primera estrofa, donde hasta tres oraciones de infinitivo (con sus correspondientes subordinadas propias) se adelantan al verbo principal, que además se alarga con proposiciones finales, originando una construcción fuertemente latinizante: Sujeto [«*Alentar*..., *alargar*... (hasta *tocar*... en que *están*...); *sentir*... (que *llegan*..., *prescindiendo*...)»] + Verbo principal («*no basta*»).

Pero nos serviremos de esta composición para ponderar la tendencia de la poesía de Aleixandre a la bimetración sintáctica. La segunda y tercera estrofas se levantan sobre series paralelísticas de dos pares. Observemos la primera de ellas. El núcleo «*vestido de hojalata*...» genera dos construcciones sintácticas idénticas: «...para impedir el arroyo clandestino»/«...para no ver las hojas verdes», y cuyos complementos directos se van a ampliar en sendas oraciones de relativo con pronombre «*que*»: «*arroyo clandestino que va a surtir*...»/«*hojas verdes que flotarán*...». Lo mismo sucede al verbo («*no se notan*»), que queda condicionado por dos estructuras simétricas iniciadas con el mismo enlace: «*no se notan con tal que las pongáis* [...]». *Con tal que* no sintáis...». El cierre de esta estrofa, también dual, vuelve a repetir idéntica construcción optativa: «*quiero dormir* [...]. *Quiero encontrar*...».

Todo lo observado vale para la tercera estrofa, que, sintácticamente, no es más que la unión de dos bimetraciones:

—«[*Ser*] [*de esperanza y lluvia*] [*que descende*...]».

—«[*Piedra*] [*de cal y sangre*] [*que rompe*...]».

Y donde la segunda, además, se multiplica de nuevo por el dos a partir de un mismo núcleo generador:

«*Muero*...

... [A] porque no sé si [A₁] o si [A₂]

... [B] porque tengo [B₁] y [B₂]».

La brillantez constructiva del poema anterior se sobreexcede en «Víspera de mí» (págs. 185-186), cuya arquitectura esconde todo un dechado estilístico. Su primera estrofa se levanta sobre la reiteración de una estructura condicional, potencial, fuertemente hipotáctica. El punto y seguido (como también en la tercera estrofa) se emplea convencionalmente: la aparente yuxtaposición es sólo recurso formal. Como decimos, son tres núcleos condicionales los que se amplifican y yuxtaponen:

- 1º «Si te ríes... [A] no me sentiré...
[B] fracasaré...»
- 2º «Si yo quiero, la vida no es...
[A] para repartirla...
[B] para malgastarla...
[C] para tener en orden los labios...
[D] para no mirarme las manos...
[E] para dormirme».
- 3º «Si me llamas...
[A] no buscaré un agua...
[B] afrontaré la limpieza del brillo...
[C] no me ahorraré ni una sola palabra...
[D] sabré vestirme».

Cuando no con verbo personal, la prótasis se expresa en gerundio, variándose la forma, pero manteniéndose el significado supratextual:

- 4º «Ocultándome [...], puedo extender mi brazo».
- 5º «Despojándome las sienes [...], lograré explicarte mi inocencia».

La parte final de esta primera estrofa no posee finalidad condicional; sin embargo, su incidencia en la fórmula paralelística se prueba en su disposición bimembre, en este caso con sentido positivo («vestirme»/«desnudo»):

- 1º «Sabré *vestirme* rindiendo tributo...
[A] a la materia fingida...
[B] a la carnosa bóveda de la espera...
[C] a todo lo que no amanece».
- 2º «*Desnudo* irrumpiré en los azules caídos para parecer...
[A] de nieve...
[B] de cobre...
[C] de río enturbiado».

Y en suma, la conclusión de esta primera parte, cómo no, vuelve a reiterar la misma figura:

- «Todo...
[A] menos no nacer...
[B] menos no tener que...
[C] menos saber...».

La estructura vertical desciende hasta una segunda estrofa, conclusiva, que viene a contraponer, en presente de indicativo durativo, el estado actual (ahora, «aquí») al deseo, expresado (recuérdese la potencialidad) en la primera. Es también una triple construcción simétrica:

«Por eso estoy aquí...»
 «Por eso me nace una risa...»
 «Por ti».

La estrofa tercera repite el esquema condicional (optativo en lugar de potencial, en este caso) de la primera, ahora con negación implícita; o sea, con asunción de la realidad, tamizada en la segunda:

«Si me vuelvo loco...
 [A] que no me encierren...
 [B] que me permitan soñar con las nubes...
 [C] levantaré vagos techos...
 [D] los alzaré...
 [E] mis ojos traerán...
 [F] os gobernaré...
 [G] sabréis adorar...».

Sólo en el cierre del poema aparece la segunda persona para efectuar una sencilla solicitud. Se constituye en un cierre climático, conativo, que re-cae en la re-creación del universo por la magia del signo: «Dejadme que nazca a la pura insumisa creación de mi nombre».

Entre los poemas más delicados de toda la colección debe contarse «El silencio» (págs. 187-188). En su cierre anticlimático se funden los dos planos del texto (Yo/Naturaleza): «Te beso, oh, pretérita, mientras miro el río en que te vas copiando». La primera estrofa se construye sobre la *deliberatio*, por acumulación de cuatro interrogaciones causales que sustentan la coherencia sintáctica y rítmica del conjunto:

A— «¿Por qué me tocas...?»
 B— «¿Por qué insistes...?»
 C— «¿Por qué abres tu boca...?»
 D— «¿Por qué el negror de los brazos quiere tocarme...?»

La segunda persona apelada abre la siguiente estrofa, pero negativamente («no quieres conocer...»). No hay respuesta a tanta cuestión. Sólo queda el *Yo*, que llena con su lamento el resto del texto. Por eso esta segunda parte se marca con nítida relación adversativa desde su mismo inicio: «pero tú, hermosísima...». Además, lo que aquí es constatación real, lamentable realidad del ahora, en la tercera estrofa es proyección hacia el futuro: «de nada me servirá [...] Acabaré [...] Acabaré...», donde ya no estará el yo. Sólo quedará la «marmórea memoria» en la fría soledad.

Si «Ropa y serpiente» (págs. 189-190) se construye sobre la enumeración caótica, ajustando así la forma a la exaltación anímica de su sentido, «La forma y el infinito» (págs. 191-192) retorna a la geometría expresiva, a la precisión. Se elabora sobre la *enumeratio* paralelística, y la apreciadísima figura de la repetición adquiere dos matices novedosos en relación a todos los poemas anteriores. Por un lado, semánticamente, la reiteración esconde lo que podríamos llamar sinonimia amplificativa; la necesidad de lograr la precisión obliga a la acumulación de matices, y en ocasiones, a la búsqueda del contraste. Por otro, de modo explícito, el acusado gusto de Vicente Aleixandre por la geminación formal va a dejar paso a la trimembración: un grado más de dificultad que incide en el interés de nuestro poeta por el ritmo de la prosa. Toda una lección:

- «[Las rosas blancas], [las de metal pasado], [las que oscurecen los ojos]».
- «[Perfume de frente], [de grato escorzo de memoria], [de aquello que pasó]».
- «[...que pasó], [que ya está ido], [que era lo mismo]».
- «Para sentir nacer [el cristalino fulgor], [la paciencia premiada], [los bellos ojos del fondo]».
- «[Soy la noche] [...] [Soy la quietud] [...] [Soy la forma y no el infinito]».
- «[Más allá, nada]. [Más allá, sí, esto y aquello]. Y [en medio, cercando los ojos...]».
- «[Resbalando], [expirando], [deshaciéndose]».
- «Se sabe [que el hielo no es fiel], [que la frontera de todo no cede ni hiere], [que la seguridad es patente]».
- «[Se mira], [se ve], [se presencia]».
- «Transición [de sus rectas], [de su constancia aplomada], [de su traslación íntegra]».
- «[Conmuévete]. [Vacila] [...] [Tíñete]».
- «[Es de uno], [de mí], [de mí]».

Y es que ya la estrofa inicial, completa, no es más que un anuncio de la filigrana formal que atesora toda la composición. Dicha estrofa responde a una disposición paralelística tetramembre donde, a un mismo sujeto (trimembre: «las rosas blancas, las de metal pasado, las que oscurecen los ojos») se atribuyen cuatro predicados que calcan idéntica construcción, pues, a todos, se les añade una atenuación, ya sea a través de un adverbio, de una construcción modal, o mediante la socorrida proposición adversativa:

- «encantan tardíamente»
- «están entre los labios [...], pero no se notan»
- «oscurecen [...] sin que se sospeche»
- «tienen un perfume [...], pero no se mide»

Por lo demás, ese arriesgar en la forma no se ciñe sólo al inicio del poema. Hasta dos veces más, al menos, vuelve a acumular cuatro elementos en una misma serie:

«[es una alegría]. [Acaso una pena]. [Una cabeza inclinada]. [Una sospecha de piel interina]» y «besos, labios, cadencias, soledades».

De dos estrofas se compone «La ira cuando no existe» (págs. 193-194). Ambas se inician con la misma construcción anafórica negativa, que viene a subrayar el tono completamente conativo del texto:

—«No busquéis...»
—«No me olvidéis...»

Consideramos esta composición modélica para estudiar la varia tipología que adopta la bimembración en *Pasión de la Tierra*. A la primera de ellas, muy usual en nuestra obra, la llamamos *bimembración amplificativa*: «No busquéis [...] [A] la sinrazón de la luna, [B] el color de su brillo». El paralelismo sólo es sintáctico, y las estructuras pertenecen a planos de jerarquía significativa diferente. La segunda aporta un matiz específico de la primera. La *bimembración metafórica* logra poner en paralelo dos planos significativos que escapan al mero concepto y se ensanchan en la totalidad de la frase. Es una expansión de la metáfora yuxtapositiva A, B: «El relámpago que como ensalmo venga [A] a despejar la atmósfera, [B] a poner claros vuestros ojos». La *bimembración anafórica* básica se complica en la obra de Vicente Aleixandre hasta convertirse en estilema de una prosa que soporta todos los valores rítmicos del versículo: «[A] No pretendáis verlo convertido en madera, [B] no pretendáis siquiera verlo separado de vuestro cuerpo». Al cuarto tipo lo denominamos *bimembración explicativa*: el segundo elemento no aumenta la significación del primero, pero, repitiendo sus semas básicos, carga su sentido de lirismo; otra nota para la poética en prosa aleixandrina: «Habéis oído [A] el cerrar de una puerta, [B] ese latido súbito que se ha quedado sobrecogido en vuestros cabellos». Finalmente, hablaremos de *bimembración generativa* para referirnos a otra constante de la sintaxis aleixandrina. Una imagen se gemina en otras dos, y la última de ellas vuelve a repetir el proceso. En ocasiones todo queda en una repetición rítmica que debe valerse para soportar la estructura del texto. Tarea que en la prosa racional hacemos recaer en la coherencia significativa y que, aquí, por el fluir asociativo libre no resulta habitual. Obsérvese el siguiente ejemplo olvidando el juego irónico (y surreal) de la etimología:

«La consistencia del espíritu consiste sólo en
[A] olvidarse de los límites y
[B] buscar a destiempo
[B₁] la forma de las núbiles,
[B₂] el nacimiento de la luz».

«Superficie del cansancio» (págs. 197-198) es una composición de corte muy impresionista. La varia sucesión de imágenes, que en conjunto acepta la clasificación de acumulación caótica, logra unidad (y hasta coherencia) por las siguientes constantes:

— La reiteración de una sintaxis plenamente paratáctica, sobre la yuxtaposición del punto y seguido.

— El acusado empleo de la ironía: «eres hermosa como la hoja del almanaque».

— La recurrencia a la aonomatopeya: «Tan, tan. Tan, tan...». «Clin».

— La elevación estética de lo cotidiano y vulgar (*paradoxa encomiae*): «sombrero», «almanaque», «pandereta», «servilleta», «perinola», «cuarto de baño»...

— La acumulación calculada de palabras cuyo significado delinea el sentido de «redondez», con las que se connota la idea de «cansancio» de todo el conjunto (como revela el título): «el día de hoy tiene forma de perol», «caja del pecho», «pamela italiana», «vueltas», «forma centrífuga», «perinola», «gota de estaño» o «bujía».

Además, la cohesión entre las dos estrofas que forman el conjunto es nítida (como si mantuvieran dialéctica). La primera se inicia con este reconocimiento: «El que un hombre esté triste como yo...», mientras que la segunda se abre con lo que podríamos tomar como reafirmación global: «Sí, porque estoy triste» (entrada que, por lo demás, forma anadiplosis con el cierre de la estrofa anterior).

«Reconocimiento» (págs. 199-200) se constituye en poema ideal para probar la afirmación del propio Aleixandre sobre la presencia de la escritura automática en su obra. A primera vista estamos ante una sucesión irracional...; pero, en cuanto sosegamos nuestra lectura, descubrimos («Reconocemos») una evidente relación de sentido que ensarta cada elemento en su posición, y no en otra: como cuentas de un collar cuyo conjunto adquiriera, además, una forma predeterminada. Leamos un fragmento.

Nombres en do sobreagudo. Con voz de falsete, no puedo. La garganta gargariza gargarizando gárgaramente, y no son clavos. Quisiera yo que tu nombre fuera de pluma pero no me hagas cosquillas. Inútil que no riamos los dos, porque no conseguiremos que llueva. Lágrimas en los ojos, la luz se irisa pura mentira y me das un beso redondo. Bah, cariño, permíteme que me distraiga con el vuelo de una mosca: tú siempre tienes razón, aunque el aire esté emparedado. Tu pecho sube, tu pecho baja y hay un excedente de ácido carbónico. La pesantez de los cuerpos es tan torpe que cabecean los pensamientos. Si tuvieras un guante de Suecia quedaría todo arreglado con tacto. Pero la boca se te arruga y el poniente es de lija usada.

Diferentes relaciones connotativas permiten que un concepto genere otro, pero nuestra mente es capaz de hallar resortes que los justifiquen. Veámoslo. La sucesión parte de un sonido [«do sobreagudo»] que se agudiza [en «falsete»] y que se imita con onomatopeya aliterativa y etimológica [«garganta gargariza gargarizando gárgaramente»]; por antítesis [«clavo»], surge la nota de delicadeza [«pluma»] que se expresa en «cosquilla» y finaliza en «risa»; hasta el punto de que se puede llorar de alegría [«llover»] y, por metonimia, las «lágrimas» llegar a formar rimero hasta hacernos perder la visión [«la luz se irisa»]. Entonces, el «beso redondo» puede llegar a parecer reparador cuando, en realidad, no lo es:

como, por asociación, le sucede a la rutina [«permíteme que me distraiga»] que en ocasiones esconden los besos; surge así, por sinécdoque, la «opresión» [«el aire está emparedado»], el ahogo [«exceso de ácido carbónico»], casi el desmayo [«pesantez de los cuerpos»]. Todo, pues, lleva a rehuir lo áspero [«guante»], aunque el propio cuerpo, su presencia contumaz, nos lo impedirá permanentemente [«arrugas en la boca»].

«Lino en el soplo» (págs. 201-202) reitera constantes sintácticas que ya nos son muy conocidas. Las dos primeras estrofas repiten un mismo esquema adversativo. En la primera, a su vez nítidamente dual, la voz emisora se dirige al alma («Tú») para contraponer sus dones a los del propio «Yo»:

—«[A] Tú tienes...»
 ↓
 —«En cambio, yo. ¿Qué soy?...»
 ↓
 —«[B] Yo no soy más que [...]
 Yo no soy [...]
 Soy [...] soy...»

La segunda estrofa, por su parte, opone la alegría de la primera parte («¡Qué bella sangre...!») a la fealdad de la segunda, de nuevo centrada en la expresión represiva del «yo». En este caso, el nexos adversativo se carga, además, negativamente por su referencia proléptica: «*Pero esta amorfa tranquilidad...*».

El rasgo más destacado en «Del color de la nada» (págs. 205-206) es sin duda la tendencia continua a la sintaxis concatenante, de desarrollo generativo, como vimos atrás para una de las formas de la bimetración. Obsérvese por ejemplo en este pasaje:

La nada es un cuento de infancia que se pone blanco [A] *cuando le falta el respiro*. [→A₁] *Cuando ha llegado el instante* de comprender [→B] *que la sangre no existe*. [→B₁] *Que si me abro una vena* puedo escribir....

«Fuga a caballo» (págs. 207-209) desarrolla, en sus seis estrofas, un esquema rítmico sustentado en construcciones analíticas. Cada una de ellas se inicia con una afirmación rotunda que no sólo será explicada a lo largo de la estrofa, sino que, además, se constituirá en núcleo formal generador de la sintaxis de toda ella. La estructura de la primera es muy simple. La afirmación inicial se refuerza por reduplicación para, luego, ser comprendida en el tiempo mediante una sucesión repetitiva, paralelística y anafórica de cuatro oraciones adverbiales separadas por punto y seguido. Léxicamente es el temporal «siempre» (con que se cierra la afirmación taxativa) el que se constituye en núcleo generador de la sintaxis total:

«Hemos mentido. Hemos una y otra vez mentido *siempre*.
 Cuando hemos caído de espalda [...]
 Cuando hemos abierto los ojos [...]

Cuando hemos estrechado la cintura [...]
 Cuando por primera vez hemos desconocido el rojo de los labios».

La segunda estrofa cambia la tendencia hipotáctica por la parataxis. Además la construcción nominal sustituye a la verbal. La cohesión con la primera parte viene subrayada léxicamente ya desde la afirmación motriz: «Todo es mentira» (frente a «hemos mentido»). De nuevo, la demostración se sustenta en el principio clásico de que la verdad de las partes, empezando en el «yo mismo», prueba la verdad del todo:

«Todo es mentira.
 Soy mentira yo mismo, que [...]
 Es mentira que yo [...]
 Es mentira que yo [...]
 Es mentira que yo...».

En la tercera estrofa el (sólo aparente) tono referencial deja paso al expresivo. De pronto se impone la exclamación exaltada. Cuatro oraciones interjectivas (opuestas dos a dos por su disposición sintagmática) constituyen la primera parte. Como si se tratara de una interiorización y reconocimiento de lo hasta ahora expuesto:

[A] «¡Qué hambre de poder!
 ¡Qué hambre de locuacidad...!
 [B] ¡No quiero!
 ¡No *tengo* sueño!».

La última exclamación es la que se constituye en núcleo sintáctico generador, en este caso por antítesis explicativa. De nuevo, como en la primera estrofa, serán cuatro miembros los que amplifiquen y confirmen la afirmación de partida:

«¡No tengo sueño!
 Tengo hartura de sorderas [...]
 Tengo miedo de quedarme [...]
 Tengo miedo de evaporarme [...]
 Tengo pánico a no ser...».

La construcción anafórica, en realidad, no se cierra con la estrofa, sino que se constituye en lexema inicial de la cuarta que, así, puede analizarse como desgajada de la anterior. Por lo demás, en la entonación, disposición y funcionalidad se opone completamente a las anteriores. La aparición del «tú», testigo necesario, cambia la interjección expresiva en apelación (llamada vehemente, a veces, que exige de la repetición: «escucha, escucha»/«te nombro, te nombro»), y hasta la sintaxis misma deja su ordenación racional y geométrica para volverse atropello, caos, hipotaxis «Esa bisbiseante [...] *que* ha horadado [...] *para que* quede expuesta [...] *que* no saben *que*...».

Esta misma tendencia a la hipotaxis es la clave formal de «El crimen o imposible» (págs. 210-211). Su final, climático y muy desalentador, parece venir anunciado por la sintaxis apretada, casi asfixiante, que apenas deja asomar la luz del punto y seguido en la maraña de conjunciones, adverbios conjuntivos y formas no personales que forman su abigarrada trama:

*Porque no tengo [...] porque no me acuerdo si el día es antes que la noche
o si la luz me sale [...] queriendo ser perdonada, queriendo deslizarse [...] a que he dado salida sin necesidad de llamarlos [...] sin más que comprender que [...] no puede propagarse y que hay que dejar perderlo...*

A primera vista, pudiera parecer que el siguiente poema, «El mar no es una hoja de papel» (págs. 212-213) también se aviene a la descripción que acabamos de efectuar: por su disposición, en un sola larga estrofa, y por su desarrollo, sobre la técnica de la escritura desatada, la que mejor refleja la única norma del poeta surrealista: la libertad. Pero veamos cómo no es así. Sí es cierto que Alexandre (como vamos comprobando, excepcionalmente) «abandona» aquí su interés por sustentar todo el ritmo del poema en la disposición sintáctica; pero no lo es menos, que sigue existiendo preocupación por la coherencia, aquí cimentada en el sentido, en la referencia a un mismo campo semántico y en las relaciones verticales de isotopías. Ambas, entrelazadas, originan una coherencia doblemente consistente. Como dos sierpes que se trenzan sobre un mismo ramo de vid. Veámoslo.

La primera parte del texto se elabora por acumulación de oraciones cortas separadas por punto y seguido, a veces sencillos enunciados nominales. El cambio de persona es continuo («lo que yo siento [...]. No te duermas [...]. Esas bocas redondas buscan [...]. Sí, esperad...»), y a su heterogeneidad colabora el extrañamiento («esas bocas redondas buscan anillos en que teñirse») y la radical sinestesia («arpegios naranjas»). Sin embargo, esta aparente desconexión, esta radical diversidad se difumina cuando reparamos en que todas sus proposiciones se construyen sobre conceptos que, juntos, recomponen la materia significativa básica de «mar». La relación a este campo semántico obliga a una lectura vertical enriquecedora que no limita su valor a la mera denotación, sino que, por acumulación, facilita la lectura metafórica continuada. De alguna manera, la interpretación del conjunto se acerca a la parábola (los enunciados pertenecen a proposiciones sucesivas):

«Lo que yo siento no es el mar» → «...no es esta lanza sin sangre que escribe sobre la arena» → «Humedeciendo los labios» → «Las mareas escuchan...» → «Una caracola, una luminaria marina...» → «No te duermas sobre el cristal...» → «Los ojos de los peces son sordos y...».

La segunda relación a que nos referimos no efectúa referencia a un campo significativo común. Relaciones varias (no sólo de sentido, necesariamente) nos llevan de un concepto a otro, generando un texto individual cuya significación

última no encuentra respuesta en las normas semánticas universales de la lengua, sino en el sistema que se va creando con la propia obra. Habitualmente son múltiples y dispersas las relaciones isotópicas que admite un texto que posea cohesión, y raramente, como aquí pasa, se concentran tanto sobre la expresión sensitiva y pasional:

«Yo siento» → «lanza sin sangre» → «humedeciendo los labios» → «su reinado es un beso» → «vencer tu castidad» → «danzaría» → «las arpas te bajarán al abismo» → «no te duermas» → «los peces golpean» → «arpegios naranjas» → «si yo me acostara sobre el mar» → «pero una mano es un alivio» → «esas bocas redondas buscan» → «el cabello de las sirenas en los tobillos me cosquillea» → «estoy esperando un chasquido» → «la verdad de todos los tactos» → «acaricio una melodía»...

Aunque en el sentido puede considerarse muy cercana a la anterior, en ambas late la pasión desatada, la celebrada composición «Sobre tu pecho unas letras» (págs. 214-215) se sustenta sobre una relación semántica mucho más evidente, donde los términos reales conviven con las imágenes: «hermoso cuerpo, látigo descansado», o «se habían olvidado de sí mismos, hasta perder su forma, hasta quedar como una sábana...». Se dispone en cuatro estrofas, agrupadas de dos en dos por la persona gramatical; la insistencia conativa sirve de marca formal reiterativa en las dos últimas, donde la exhortación se desgaja como un grito para abrir el enunciado («Escúchame, corazón despertado...» y «Amadme»). Por lo demás, la coherencia del todo se subraya mediante la deixis del demostrativo, capaz de referir silenciando: «esta reserva del espíritu», «aquella sed de sequedades», «este pedal oculto».

El poema más extenso de *Pasión de la Tierra* es «El Solitario (juego de naipes)» (págs. 219-222), que se compone de diez estrofas. Para subrayar, como venimos probando, el interés de Aleixandre por la disposición geométrica y repetitiva, bastará con aludir a dos de ellas. La sexta constituye un texto cerrado (de los que hemos llamado circulares): el inicio y el final mantienen plena relación, bien porque se cierra una sucesión; bien, como es el caso aquí, porque se vuelve al mismo instante, después de haber desarrollado todo el texto de la estrofa que, por tanto, no es más que una introspección, un instante, un tiempo mental simultáneo al real. Así se inicia el fragmento: «En vista de todo (¡la hora es tan propicia!), haré un solitario...». Y así se cierra: «Empezaré mi solitario». Pero esta expresión incoativa del final no es la única que refiere la realidad real del «yo»: en el centro de la estrofa, en disposición equidistante, la intención inicial ha reaparecido una vez más para fortalecer la cohesión de todo el texto: «haré mi solitario».

En la estrofa séptima se inicia una estructura recolectivo-diseminativa (muy gongorina) que sólo se cierra con el final de la composición. Cada uno de los elementos de la enumeración inicial (aunados en un solo predicado), generará una estrofa propia, de la que será centro, y donde se probará la verdad del predicado:

- Estrofa Séptima: «Cuatro *reyes* [A], cuatro *ases* [B], cuatro *sotas* [C] hacen la felicidad de una mano».
- Estrofa Octava: «Si los *reyes* [A] soltasen ahora mismo la carcajada...»
- Estrofa novena: «Pero aduzco mi *as* [B], que antes de caer a tierra brilla...»
- Estrofa décima: «Entre todos, finalmente, la *señorita* [C], la trémula...»

El tono de felicidad se rompe bruscamente en el cierre, anticlimático, cuando el «yo» comprende su identificación con los naipes («Acaso yo terminaré echándome sobre la tierra y cerrando los ojos, al lado de mi baraja extendida»). Entonces el ritmo se acrecienta por repetición de exhortaciones interjectivas: «¡Oh viento, viento...! ¡Oh viento...! ¡Bárreme!».

De las seis estrofas que forman «Hacia el amor sin destino» (págs. 225-226), un poema de tono enteramente apelativo, volvemos a hallarnos en «Fábula que no duele» (págs. 227-228) con un poema de una sola estrofa. Composición plenamente anticlimática, que se inicia con un verso recolectivo («Al encontrarse el pájaro con la flor se saludaron...») donde aparecen los dos elementos que generarán la continuidad textual. Se trata de sucesivas apelaciones alternativas que se construyen sobre el paralelismo sintáctico. Tras dirigirse a cada uno en vocativo («flor, recórreme con tu escala de sonrisa...» y «canta, pájaro sin fuego...»), se inicia [A] una construcción condicional que aglutina a su vez varios sintagmas en función de [B] objeto directo, y modificando al último de ellos, hasta tres [C] oraciones adjetivas de relativo introducidas por el pronombre «que»:

[A] Si cantas te prometo que la noche se hará de repente [B₁] pecho, [B₂] suspiro, [B₃] cadencia de los dientes [C₁] que recuerden en la sonrisa la luz [C₂] que no dañaba, pero [C₃] que iluminaba la frente, sospechando el desvestido ardiente.

[A] Si cantas te prometo [B₁] la castidad final, [B₂] una imagen del monte último donde se quema la cruz de la memoria contra el cielo, [C₁] que aprieta en sus convulsiones el perdón de las culpas [C₂] que no se pronunciaron, [C₃] que latían bajo la tierra».

El cierre descendente no sólo sustenta su pesimismo en la aparición de un léxico connotado por la destrucción («tronco mutilado» o «decapitado por el hacha»), también en la presencia de la muerte que sustituye en «pájaro» y «flor» (los dos símbolos naturales omnipresentes en el poema) a la luz y el color del inicio («cadencia fina» y «caramelo agreste»): «ya es tarde para salvar la vida a ese ruiseñor que agoniza» y «el perfume te ha rondado sin que las yemas de los dedos acariciasen su altura». Pero además, la disposición sintáctica encadena anafóricamente cuatro repeticiones de un mismo esquema que acaba en la nada:

«Al fin comprendes,

- Cuando ya es tarde para salvar la vida a ese ruiseñor que agoniza.
- Cuando la flor te ha dicho adiós [...]
- Cuando el perfume te ha rondado [...]
- Cuando tú sólo eres un tronco mutilado [...], decapitado por el hacha de aquel suspiro tenue que te rozó sin que tú lo supieras».

«Del engaño y la renuncia» (págs. 229-231) se estructura en tres estrofas. Las dos primeras, expositivas, poseen la misma disposición repetitiva desarrollada sobre la anáfora. La primera, acentuando así el apóstrofe y su tono apelativo, sobre la atracción del pronombre de segunda persona al inicio de la oración: «No eres tú [...]. No eres tampoco [...]. No pretendas [...]. Tú eres...». La segunda, por oposición contrastiva, acentuando el protagonismo del «yo» en idéntica posición: «Yo comprendo [...]. Yo tengo [...]. Yo tengo [...]. Yo soy [...]. Soy, sí, soy...». Como pide la razón, estos inicios idénticos van a generar construcciones paralelísticas que vacían un mismo molde sintáctico. La geometría formal aleixandrina.

Yo tengo un brazo muy largo, precisamente redondo, que me llega hasta el cuello, me da siete vueltas y surte luego ignorando de dónde viene, recién nacido, presto a cazar pájaros incogibles.

Su estructura (verbo principal + sintagma nominal + adjetivo adyacente + oraciones de relativo + construcción adverbial en gerundio) vuelve a repetirse idéntica a renglón seguido:

Yo tengo [verbo principal] una pierna [sintagma nominal] muy larga [adjetivo adyacente], que arranca del tronco llena de viveza, y que, después de darle, como una cinta, siete vueltas a la tierra, se me entra por los ojos [oraciones de relativo], destruyéndome todas las memorias [construcción adverbial en gerundio].

La tercera estrofa se constituye en consecuencia de las dos anteriores y, además subraya su oposición desarrollando, frente a la anafórica y paralelística de aquéllas, una disposición hipotáctica y generativa: cada proposición de la única frase que la constituye nace para ampliar el sintagma de cierre de la anterior:

Acabará *besando* [→] las rodillas como un *papel* [→] para cartas con luto en que [←] *escribir* [→] mi renuncia, [←] *mi despedida última* [→], que no *flamee* [→] como bandera, sino que [←] *permanezca acostada* [→] hasta que se seque bajo la [←] *brisa* templada que estoy sintiendo *crecer* [→] en las [←] *raíces* de mis miradas sin punta.

De tres estrofas también se compone «Ansiedad para el día» (págs. 232-233). Las dos primeras poseen claro valor desiderativo: «Quién pudiera encontrar aquella dulce arena, aquella sola pepita de oro...». La nota esencial de la sintaxis, de acuerdo a la enunciación, es la atracción del verbo «poder» a comienzo de oración: «Poderse repasar sin saludo. Poder decir no soy aunque me empeñe. Poder decir al timonel [...]. Puedo tener un lujo...». La estrofa de cierre opone el momento presente, y triste del «yo» («lloro», «río con las uñas»), a aquel otro tiempo mental del deseo. De modo semejante, las dos primeras estrofas de «El mundo está bien hecho» (págs. 237-238) mantienen entre sí una dialéctica opositiva que no se limita al contenido, a la solicitud esperanzada y vehemente

de la primera, frente al pesimismo casi castrativo de la segunda; sino que contraponen también formalmente una sucesión de enunciados exhortativos en primera persona del plural («¡Vamos pronto! ¡Avivemos el paso!». «¡Corramos, antes que los telones se desplieguen! [...]. Corramos»), contra la brevedad lacónica del aserto rígidamente aseverativo: «Pero no puedes. Te sientas. Vacilas [...]. Por eso tú llevas una cruz violeta en el pecho...».

En tres partes, sin embargo, puede dividirse «El alma bajo el agua» (págs. 239-240). La primera, de nuevo el bienestar deseado, se forma sobre la exclamación («¡Qué hermosa, ¿no es cierto?, una verdad entre las manos! ¡Qué hermoso...!»); la segunda, tras la brusca ruptura del enfrentamiento con la realidad, se desborda en tres larguísimas series deliberativas que se originan de una misma premisa: «Si Dios no me acusa, ¿por qué [...]? ¿Por qué [...]? ¿Por qué...?». La parte final se inicia con fórmula adversativa, con corrección esperanzada aún, porque se sustenta en el valor más universal: «Pero el amor me salva». El final no es otro que el disolverse en fórmula panteísta: «Me soy, os soy. Os soy yo...». Igualmente esperanzado es el cierre de «Hacia el azul» (págs. 241-242): «Acaso el amor no puede quemarse. Como un acero carnal se salvará su conciencia. Labios de Dios, besadme, *salvadme*...». Además del contraste que esta solicitud marca con la del inicio, donde la apelación va dirigida a las sombras («Sombras del sur, sombras aquí. Venid todas [...] y *salvadme*»), también sabemos cerrado el círculo de la antítesis sobre la que gira todo el poema, pues ese «sur» y esas «sombras» dejan paso al fin al «dulce viento de la estrella, oh azul envió retrasado, oh dulce corazón».

El poema que cierra el libro, «El amor padecido» (243-244), vuelve a rescatar en su primera estrofa una fórmula sintáctica de complicación que ya hemos estudiado atrás. Varias proposiciones completivas de sujeto se adelantan a su verbo copulativo que, a la vez, completa su atribución cerrándose en oración de relativo: «Esperar en [...], adormecer la criatura [...], es una postura sí esperada, no cansada, no fatigosa, que no impide...». Pero —como si el poeta pretendiera mostrar todas sus cartas—, junto a esta construcción de fuerte hipotaxis, en el cierre, hallamos los estilemas rítmico-sintácticos más frecuentes de toda la obra; así, mientras la segunda estrofa sustenta su estructura en la repetición paralelística de un mismo sintagma («no los creáis») que (cómo no) es fórmula negativa, la tercera constituye un fiel ejemplo de la disposición paratáctica yuxtapositiva de Aleixandre, en la que el punto y seguido, más que separar, oxigena la frase.

Concluamos. El apretado análisis formal que hemos efectuado sobre el conjunto de poemas en prosa que constituye *Pasión de la Tierra* prueba (otra más) el interés desmedido, la preocupación minuciosa de Aleixandre por la disposición estructural de sus poemas. En la obra se sucede una serie hermosa de textos delicados, sabiamente erigidos sobre bocetos casi geométricos, muy racionales, que contrastan vivamente con el sentido de los mismos. En esa antítesis continuada, en esa ruptura que no es destrucción, se sustenta su estética, su ser literario. En fin, resumimos dichas notas en las siguientes:

- Estructuras adversativo-conclusivas.
 - Gusto por la disposición analítico-expositiva.
 - Tendencia a la parataxis por yuxtaposición de enunciados simples.
 - Búsqueda de la coherencia por referencia a un mismo campo semántico.
- Esta unidad se puede reforzar (doble vínculo a un tiempo) con relaciones de isotopía.
- Frecuente empleo de estructuras antitéticas: la oposición se sustenta en relaciones significativas y léxicas, y se acentúa por el empleo de la simetría sintáctica.
 - Creación de estructuras cerradas por referencia a ritmos idénticos o alternos: deliberación/exhortación.
 - Disposición circular con vuelta al plano de expresión real.
 - Correspondencias léxicas y sintácticas.
 - Complicaciones hipotácticas por acumulación repetitiva de estructuras subordinadas que anteceden a la principal.
 - Enumeración y acumulación caótica.
 - Frente a ella, con más vigor, enumeración paralelística por sinonimia amplificativa y por geminación.
 - Bimembración, sobre series sintácticas paralelas, que adopta hasta cinco formas: amplificativa, metafórica, explicativa, anafórica y generativa.
 - Fluir asociativo libre.
 - Desarrollos sintácticos paralelísticos encadenados anafóricamente.
 - Estructuras diseminativo-recolectivas.