EL SURREALISMO DE «ESPADAS COMO LABIOS»

1. A PROPOSITO DE LOS TERMINOS «SURREALISMO» Y «VANGUARDIA»

No vamos a definir aquí los conceptos de vanguardia y surrealismo detalladamente (1), pero sí señalar algunos puntos discutidos entre los estudiosos de los movimientos vanguardistas en arte y literatura. El primer paso del crítico debería consistir precisamente en determinar el ámbito de aplicación de aquellos términos. Jason Wilson ha podido decir que «escribir sobre el surrealismo es, sobre todo, una cuestión de definiciones» (2): la polémica entre surrealismo «puro» y surrealismo con adjetivos —francés, español— es, en lo que atañe a nosotros, la más visible manifestación de ello, así como la que discute la legitimidad de calificar de surrealista a un autor o a su obra, considerando sólo aspectos parciales del problema. Lo más acertado, en este supuesto, sería vincularlos al concepto general de «vanguardia»; aunque no olvidemos que si los escritores vanguardistas en España sentían aversión a que la crítica les adscribiera a una escuela determinada —y especialmente al surrealismo—, también huyeron del concepto de vanguardia (3).

Por otro lado, como explica Poggioli (4), la mayor parte de la crítica de la época, al actuar con intención polémica, no facilita la tarea

---

(1) Bibliografía sucinta: Sobre el concepto de vanguardia, *vid.* Renato Poggioli: *Teoría del arte de vanguardia,* Ed. Revista de Occidente, Madrid, 1964. Sobre surrealismo en general, *vid.* Ferdinand Alquié: *Filosofía del surrealismo,* Barral Ed., Barcelona, 1974; André Breton: *El surrealismo. Puntos de vista y manifestaciones,* Barral Ed., Barcelona, 1972; Gérard Durozoi y Bernard Lecherbonnier: *Le surréalisme,* Librairie Larousse, Nancy, 1971; Maurice Nadeau: *Historia del surrealismo,* Ed. Ariel, Barcelona, 1972; Guillermo de Torre: *Qué es el superrealismo,* Ed. Columba, Buenos Aires, 1955. Para el surrealismo en España, *vid.* Vittorio Bodini: *Los poetas surrealistas españoles,* Tusquets Ed., Barcelona, 1971; Pablo Corbalán: *Poesía surrealista en España,* Ediciones del Centro, Madrid, 1974; Manuel Durán: *El superrealismo en la poesía española contemporánea,* Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, México, 1950; Paul Ilie: *Poetas surrealistas españoles,* Ed. Taurus, Madrid, 1973; C. B. Morris: *Surrealism and Spain (1920-1936),* Cambridge University Press, Cambridge, 1972; Joaquín Marco: «Muerte o resurrección del surrealismo en España», en varios, *Convergencias/Divergencias/Incidencias,* Tusquets Ed., Barcelona, 1973.

(2) Jason Wilson: «Octavio Paz y el surrealismo: actitud contra actividad», en varios, *Convergencias..., op. cit.,* p. 229.

(3) Guillermo de Torre: *Historia de las literaturas de vanguardia,* I, Ed. Guadarrama, Madrid, 1971, p. 23.

(4) Renato Poggioli: *Op. cit.,* pp. 159-160.

de precisar el verdadero significado del término «vanguardia». Pero éste ha hecho fortuna en las historias del arte y la literatura por su utilidad como término integrador de los diversos «ismos».

Por supuesto, no todas las influencias que Aleixandre recibe de la vanguardia provienen del surrealismo; no obstante, sería grotesco irlas clasificando tajantemente como futuristas, creacionistas, dadaístas, etc. No se trata de andar a remolque de las palabras. En todos estos movimientos hay contradicciones, y entre ellos existen semejanzas, diferencias, límites imprecisos; pero les une su pertenencia a la vanguardia. El surrealismo, sin embargo, es el más coherente y el que más se preocupó por mantener una ortodoxia.

Ello explica su prestigio y que sea utilizado en ocasiones casi como sinónimo de vanguardia, para calificar cosas muy alejadas del verdadero surrealismo. Al fin y al cabo forma una unidad con las tendencias que, a partir de Marinetti, se proponen la subversión artística y el escándalo como teoría y como praxis, tanto en el plano estético como moral. No es ninguna paradoja, pues, que un movimiento que se vincula a Hegel, que se pretende paralelo al pensamiento científico (Freud, Marx) y que tan estricto es en sus programas y objetivos, haya llegado a abarcar, de modo tan impreciso, todo lo que se mueve a un nivel irracional y alógico. Son razones prácticas, para comodidad de exposición, las que han conducido a ello.

Ya hemos apuntado que los vanguardistas españoles evitan hablar del surrealismo y niegan su vinculación con él. Cano Ballesta y Bodini han analizado ya este problema (5). Veamos ahora algunos ejemplos representativos de esta actitud: Gerardo Diego, que se refiere a sus libros de vanguardia llamándolos simplemente los «de intención más creadora» (6), afirma en una ocasión que era fiel «no precisamente al surrealismo a la francesa, sino al sobrerrealismo o irracionalismo de la poesía» (7); de modo parecido Aleixandre, después de afirmar que no fue nunca un poeta «superrealista», habla vagamente del «"irracionalismo" de su poesía» (8). Y Alberti dice: «Yo nunca me he considerado un superrealista consciente» (9). Es

---

(5) Juan Cano Ballesta: «El superrealismo: renovación formal y "engagement"», en *La poesía española entre pureza y revolución*, Ed. Gredos, Madrid, 1972, pp. 129-141; Vittorio Bodini: *Op. cit.*, pp. 7-13.

(6) Gerardo Diego: Prólogo a *Primera antología de sus versos*, Espasa-Calpe Ed., Madrid, 1941, p. 13.

(7) Antonio D. Olano: «Gerardo Diego, entre el candor y la gloria» (entrevista), en *Sábado Gráfico* núm. 817, Madrid, 27 de enero de 1973, p. 32.

(8) Vicente Aleixandre: Nota preliminar a *Poesía surrealista*, Barral Ed., Barcelona, 1970, página 7, y prólogo a *Mis poemas mejores*, Ed. Gredos, 3.ª ed., 1968, p. 11.

(9) Carta a Bodini, publicada en Vittorio Bodini: *Op. cit.*, p. 115. En este mismo libro (p. 116) podemos leer una carta de Cernuda en la que éste se limita a fijar su «simpatía con el surrealismo» durante un lapso determinado.

curioso, finalmente, ver cómo Larrea evita la palabra surrealismo en su prólogo a *Versión celeste,* lo que le obliga a dar largos y confusos rodeos (10).

En España existe, además, un problema de nomenclatura todavía no del todo resuelto: la procedencia o improcedencia del uso de las palabras surrealismo / superrealismo / suprarrealismo / sobrerrealismo. Algunos autores de vanguardia reservan el primer término para el movimiento francés, y utilizan los demás —seguramente más adecuados lingüísticamente— para la poesía española: así lo hacía Diego, como ya hemos visto; aunque la mayoría de los protagonistas del vanguardismo usaban sistemáticamente «superrealismo» (11). Pero actualmente la crítica utiliza el término surrealismo, que tiene la ventaja de ser una palabra internacionalmente admitida.

Por otra parte, independientemente de la consideración que las obras puedan merecer a sus autores, el crítico debe elaborar su trabajo de un modo objetivo. En cuanto a la existencia de un surrealismo español, habría que hacer algunas precisiones: entre las posturas que niegan o que postulan la existencia de un surrealismo español independiente (12), caben una serie de posiciones eclécticas. Aunque, en rigor, hay una exigencia de coherencia obra/actitud/vivencia para poder ser considerado dentro de la ortodoxia surrealista (13), y no podría ser calificado de surrealista quien ha experimentado una simple influencia del movimiento, puede hablarse de un surrealismo español en sentido amplio, integrado por un grupo de individualidades que presentan características peculiares y cohesio-

---

(10) Juan Larrea: Prólogo a *Versión celeste,* Barral Ed., Barcelona, 1970. Anteriormente, Larrea había criticado despiadadamente al surrealismo: «Su refugio (el del surrealismo) en el alma primitiva, con sus tabús y hechicerías cavernosas, con sus operaciones mágicas, participa de aquella misma ingenuidad de Rousseau con su regreso a la inocencia del buen salvaje. De este modo, el superrealismo no se reduce a conectarnos con el romanticismo, sino que nos remonta a la época prerromántica... En vez de tomar el camino de la superación emprende el retorno... Comete así la infantilidad de oponer a las experiencias religiosas de Occidente y de Oriente ciertos pequeños juegos sin trascendencia ni significación, que no constituyen superación alguna, y que sólo encuentran cabida donde existan grandes secciones de ignorancia» *(Superrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo,* Cuadernos Americanos, México, 1944. Cit. por Guillermo de Torre: *Qué es el superrealismo, op. cit.,* página 61).

(11) *Vid.* Guillermo de Torre: *Historia de las literaturas de vanguardia,* II, *op. cit.,* páginas 15-16, en nota.

(12) A favor de un surrealismo están, por ejemplo, Bodini *(op. cit.,* esp. pp. 29 y ss.), Ilie *(op. cit.,* pp. 15 y ss.), etc. Carlos Bousoño *(La poesía de Vicente Aleixandre,* Ed. Gredos, Madrid, 1956, pp. 166-167) dice: «La escuela suprarrealista española, de alguna manera hemos de llamarla para entendernos (...) nació con independencia de la escuela francesa de análoga tendencia, y sólo después, en marcha ya el movimiento hispano, puede hablarse de contactos entre una y otra.» En contra está, por ejemplo, Octavio Paz («El surrealismo es uno», en varios: *Convergencias..., op. cit.,* p. 179). Vale la pena aclarar que al hablar de surrealismo francés nos referimos al surrealismo ortodoxo, y en él incluimos los grupos surrealistas extranjeros aceptados por el movimiento.

(13) Jason Wilson: *Octavio Paz..., op. cit.,* p. 229.

nadas en torno a una serie de conquistas que su homónimo francés representa (14).

¿Por qué no hubo, pues, en España un surrealismo fuerte y enérgico? Muchos factores mezclados dieron este resultado (de índole sociológica, histórica, cultural). En cualquier caso, lo que une a la generación del 27 no es, por supuesto, el surrealismo; no todos lo practicaron y, por otro lado, hay surrealistas importantes que no forman parte de ella: Hinojosa, por ejemplo. Simplificando las cosas, podríamos decir que el surrealismo español es, paradójicamente, «académico», y no aparece la actitud de rebeldía que el movimiento supone —aparte de algunos intentos aislados, como el frustrado manifiesto surrealista de Prados, Cernuda y Aleixandre, en que se intentaba asumir un compromiso político (15).

Como dice Cano Ballesta, «el surrealismo se abrió paso en España con gran dificultad porque representaba actitudes que chocaban más directamente con los principios más caros de la "poesía pura": control en la creación, depuración, cierto intelectualismo, horror a la efusión sentimental, precisión y exactitud. El mismo desinterés o fobia por la Belleza, proclamados por algunos surrealistas, no hizo sino provocar desagrado» (16). Y Marco caracteriza al surrealismo español concluyendo que «los poetas "hacían" surrealismo, pero "no eran" surrealistas» (17), aunque algunos representantes ortodoxos elogiaron iniciativas españolas (Paul Eluard consideraba el «Almanaque» de «Cruz y Raya» como una de las obras cumbres del surrealismo) (18).

2. CONSIDERACIONES GENERALES SOBRE ALEIXANDRE Y «ESPADAS COMO LABIOS» EN FUNCION DEL SURREALISMO

Ya hemos dicho que Aleixandre nunca se ha considerado surrealista. Rodríguez Alcalde (19) recoge unas manifestaciones suyas especialmente reveladoras: «No he creído nunca en lo estrictamente onírico, en la escritura automática, en la abolición de la creencia crea-

---

(14) Aunque hay que convenir, con Gonzalo Sobejano *(El epíteto en la lírica española,* Ed. Gredos, Madrid, 1956, p. 476), que «el surrealismo en España no alcanza la consistencia y perdurabilidad que, por ejemplo, ha alcanzado en Francia, país difusor de esta corriente. En el desarrollo de la lírica española el surrealismo es un acontecimiento episódico que empieza a declinar inmediatamente».

(15) *Vid.* Juan Cano Ballesta: *Op. cit.*, p. 123.

(16) *Idem, id.*, p. 134.

(17) *Vid.* Joaquín Marco: *Muerte o resurrección...*, *op. cit.*, p. 225.

(18) Testimonio de M. Arroyo: «El surrealismo y España», en *Triunfo* núm. 543, Madrid, 24 de febrero de 1973, p. 46.

(19) Leopoldo Rodríguez Alcalde: *Vida y sentido de la poesía actual,* Madrid, 1956, páginas 202-203.

dora.» Y, no obstante, ha sido considerado muchas veces como un poeta básicamente surrealista (20). Bodini, por ejemplo, define a Aleixandre «como el creador de un surrealismo hispánico, telúrico y radical» (21). Sin embargo, un compañero de generación como Salinas niega que Aleixandre sea un poeta surrealista: «Ha pasado junto a esta escuela, y en su lengua poética adopta decididamente y con una brillantez y acierto no superados en español, ni acaso en otros idiomas, todas las libertades ofrecidas por esta escuela. Pero hay en su poesía una lógica interna que se soterra a veces, dando la impresión de incoherencia absoluta, aunque no puede engañar» (22).

Aleixandre no puede ser considerado, pues, un poeta surrealista. Por otro lado, en un texto surrealista no se trata, como dice Breton, de «poner la libre asociación de las ideas al servicio de la elaboración de una obra "literaria" que pretenda superar en audacia a las precedentes, pero cuyo constante uso de los recursos polifónicos, polisemánticos y demás implica una incesante regresión a la arbitrariedad» (23), es decir, a la actuación de la conciencia. Aleixandre se propone controlar la intuición y no permitirle que le desborde; y eso que cuando escribía *Espadas como labios* ya había leído textos surrealistas (24). El título del libro puede ser incluso consecuencia de estas lecturas, como apunta Morris, quien cree ver en él una reminiscencia de Aragon, cuando escribe en *Les aventures de Télémaque* (1922): «Projectile du prodige, je pars poignard et j'arrive baiser» (25).

Es curioso notar, por cierto, el olvido que sufre *Espadas como labios* por parte de los críticos del surrealismo español. A pesar de que Sobejano lo considera uno de los tres libros que «resumen mejor el momento de auge del surrealismo en España» (26), Bodini ni si-

---

(20) Bodini *(op. cit.,* p. 83) dice que «Aleixandre es con Juan Larrea el único profesional del surrealismo, en el sentido de que, mientras para los demás poetas de la generación del veintisiete, el surrealismo fue una experiencia limitada a un período de pocos años o a un solo libro, para aquéllos fue sustancia y condición de su mensaje poético».

(21) Bodini: *Op. cit.,* p. 83.

(22) Pedro Salinas: *Literatura española siglo XX,* Alianza Editorial, Madrid, 1970, página 210.

(23) André Breton: «El surrealismo en sus obras vivas», en *Manifiestos del surrealismo,* Ed. Guadarrama, Madrid, 1969, p. 331. En otra ocasión, Breton escribe: «D'autres se sont satisfaits supontanément d'une demi-mesure qui consiste à favoriser l'irruption du langage automatique au sein de développements plus ou moins conscients» *(Point du jour,* N.R.F., París, 1934, p. 229).

(24) *Vid.* la carta de Aleixandre a C. B. Morris *(op. cit.,* p. 224). Algunos textos de Aleixandre reafirman sus concepciones poéticas, bastante alejadas del surrealismo: *Vid.* «Mundo poético», en *Verso y prosa* (Boletín de la nueva literatura) núm. 12, Murcia, octubre de 1928; «Peregrinación al margen», en *Alfar* núm. 57, La Coruña, abril de 1926, p. 16.

(25) C. B. Morris: *Op. cit.,* p. 59.

(26) Gonzalo Sobejano: *Op. cit.,* p. 460. Añade seguidamente que es una «obra exclusivamente surrealista de Aleixandre, quien más tarde (...) va abandonando el surrealismo puro a favor de una poesía más temática, menos hermética, más humana y romántica».

quiera lo cita en sus *I poeti surrealisti spagnoli;* Morris lo hace muy pocas veces. Bousoño, el más atento estudioso de Aleixandre —y que tampoco le considera un poeta surrealista (27)—, estudia la evolución de éste a lo largo de sus libros, afirmando que si su surrealismo «no fue nunca puro —ni aun en *Pasión de la tierra*—, cada vez lo habría de ser menos. Podemos considerar en ese sentido —añade—, sólo en ese sentido, a *Espadas como labios, La destrucción o el amor* y *Mundo a solas,* como las distintas etapas o cribas por donde fue filtrándose la expresión de nuestro poeta, que así llegó a la clásica limpieza de *Sombra del paraíso* (...). Unicamente en ciertos rasgos notaríamos restos de esta escuela, ya que Vicente Aleixandre conserva lo que llamaríamos máximas aportaciones de ella: cierta libertad de expresión y, aun en *Sombra del paraíso* (posteriormente se debilita), la utilización en gran escala de los procedimientos visionarios» (28). Debemos concluir, como señala Vivanco y de acuerdo con el propio poeta (29), que *Espadas como labios* constituye un eslabón más en la evolución de Aleixandre hacia una mayor y deseada claridad.

A propósito de la interpretación y lectura de *Espadas como labios,* quizá pudiera parecer que esta misma actividad de interpretación es ilegítima en una obra surrealista, y que el lector debe estar ante ella con una actitud totalmente pasiva, puramente receptiva, si creemos a Breton cuando dice que no es legítimo otorgar un doble sentido a las palabras en las que los elementos visuales del poema tienen su lugar (30). Pero ello no es así, y no sólo por la cohesión interna que conscientemente tienen los poemas: Durozoi y Lecherbonnier notan cómo «derrière l'absurdité du texte se dissimule un sens, qu'un travail d'élucidation doit être en mesure d'expliciter» (31), y recuerdan que Breton pedía una interpretación psicoanalítica de los textos surrealistas (32). No obstante, Bousoño ya advierte de que desmenuzar imágenes para hallar un sentido *real* en un texto surrealista equivaldría a desvirtuar «groseramente» (33) este texto.

---

(27) *Vid.* sus argumentos en Carlos Bousoño: *Op. cit.*, pp. 207-208.

(28) Bousoño: *Op. cit.*, pp. 167-168.

(29) *Vid.* Vicente Aleixandre: *Mis poemas mejores, op. cit.*, p. 11; Luis Felipe Vivanco: *Introducción a la poesía española contemporánea,* Ed. Guadarrama, Madrid, 1957, pp. 341 y siguientes. Más adelante (p. 355), Vivanco afirma que en *Espadas como labios* la imaginación de lo vital en Aleixandre «está oprimida todavía por una técnica surrealista insuficiente». No obstante, esta idea no está clara: ¿quiere decirse que el surrealismo limita esta imaginación, o que el libro debería contener una técnica «más» surrealista o de mayor calidad? Creemos, por el contrario, que estos elementos surrealistas potencian en Aleixandre experiencias y sentimientos que seguramente hubieran quedado sin explicar.

(30) André Breton: «Situación surrealista del objeto», en *Manifiestos..., op. cit.*, p. 286.

(31) Durozoi y Lecherbonnier: *Op. cit.*, p. 99. *Vid.* también Michel Carrouges: *André Breton et les données fondamentales du surréalisme,* N.R.F., Gallimard, Saint-Amand, París, 1950, p. 144.

(32) Cit. por Durozoi y Lecherbonnier: *Op. cit.*, p. 241.

(33) Carlos Bousoño: *Op. cit.*, p. 171.

Se trata, desde luego, de los problemas que plantea la lectura de obras surrealistas (34). Y la cuestión previa debería ser: ¿cómo saber si un texto es auténticamente surrealista o en qué medida lo es? Los criterios deberán ser su significación con respecto al movimiento y, sobre todo, su autenticidad (35). Por eso Aleixandre no es un poeta surrealista. Recordemos que Breton define el surrealismo (36) en función de la actividad, no del resultado. Y, sin embargo, se hace una pequeña traición inevitable a la teoría surrealista cuando se analiza un texto de este carácter, puesto que la función que se atribuye el surrealismo como medio de conocimiento del hombre sólo se cumple, en cierto modo, en el momento en que el poeta lee lo que ha escrito (es decir, lo que le ha sido dictado por el inconsciente). Desde el momento en que la obra se da a conocer públicamente, se añade al posible interés psicoanalítico o «científico» del texto un interés literario. El surrealismo creía que tenían los mismos intereses en un texto el autor que el lector desconocido, porque el texto siempre lo había escrito «otro». Son pinceladas de ingenuidad de las que ningún movimiento de vanguardia escapó del todo (37).

3. ELEMENTOS SURREALISTAS EN «ESPADAS COMO LABIOS»: PROCEDIMIENTOS FORMALES

La primera característica que sorprende en el libro de Aleixandre, y que define ya a la obra como vanguardista, es la carencia de signos de puntuación (aunque en la edición de las *Obras completas* (38) y en *Poesía superrealista* (39) los poemas aparecerían puntuados). Sin embargo, así como el cubismo literario usaba los espacios en blanco y los cambios de renglón como nuevos signos de puntuación, en este libro (en el cual este uso es muy restringido) la supresión sólo tiene como efecto hacer más ambiguas las imágenes y, por tanto, más sugerentes (40). Los únicos restos del sistema de los signos de

(34) Para el estudio de estos problemas, *vid.* Durozoi y Lecherbonnier: *Op. cit.*, páginas 239-263; y Joaquim Marco: «Cómo leer un texto surrealista», en *Tele/Exprés*, Barcelona, 3 de abril de 1974.

(35) Durozoi y Lecherbonnier *(op. cit.*, p. 243) llegan a afirmar del surrealismo que «l'authenticité d'un texte en devient le critère justificatif».

(36) André Breton: *Manifiestos..., op. cit.*, p. 44.

(37) A esta ingenuidad se refiere también Guillermo de Torre *(Qué es el superrealismo), op. cit.*, p. 63.

(38) Vicente Aleixandre: *Obras Completas*, Ed. Aguilar, Madrid, 1968.

(39) *Op. cit.*

(40) Esta ambigüedad desaparece —lamentablemente, en nuestra opinión— a veces con la puntuación. Veamos un ejemplo. «Llegar llegar El mar era un latido / el hueco de una mano una medalla tibia» *(Espadas*, 45, 7-8). La posibilidad de interpretar «el hueco... (era) una medalla», formando un paralelismo con el verso anterior, desaparece con la puntuación que le dio posteriormente Aleixandre: «... El mar era un latido, / el hueco de una mano,

puntuación son los paréntesis y guiones, los puntos suspensivos, los signos de exclamación e interrogación, y las mayúsculas, después de cada punto «lógico».

Un aspecto esencial a tener en cuenta de cara a este análisis es el que se refiere a los artificios métricos. Difícilmente un texto surrealista —que reprime la conciencia para dejar paso al inconsciente— puede presentar un conjunto de versos insosilábicos. Pues esto es lo que ocurre en la mayoría de los poemas que estudiamos, en donde predominan los endecasílabos con acento en la sexta. En otras ocasiones, es la presencia de ritmo la que podría hacer dudar del carácter automático del texto (41), pero no es constante a lo largo del poema; más bien parece que ese ritmo arranque imágenes inconscientes del poeta.

En algún caso, en efecto, estas apoyaturas métricas podrían ser procedimientos para forzar imágenes alógicas (del mismo modo que Desnos hacía poemas con rima para tener que aplicar determinantes o predicados impertinentes a los sustantivos, o relacionar proposiciones inconciliables). Hay que concluir, en todo caso, que en *Espadas como labios* no se da verdadera escritura automática (42), clásico procedimiento surrealista. Aunque ya sabemos que esta técnica no siempre fue empleada entre los surrealistas ni por todos ellos (43). En realidad, este «medio de conocimiento» del inconsciente fue abandonado e incluso Breton llegó a desaconsejarlo en 1937 (44).

Por otro lado, conociendo el modo cómo Aleixandre elaboraba sus poemas, no podemos equivocarnos al respecto: el poeta escribía versos hasta dar con el verso clave. Entonces, «tachados los anteriores, sólo a partir de éste la composición comienza, hinchándose como una vela dispuesta para el viaje» (45). Este método, si bien permite franquear el paso por completo a la imaginación, supone una vigilancia consciente del desarrollo del poema y la existencia de la autocensura.

Entre las prácticas métricas que están presentes en el libro en-

---

una medalla tibia» (*Poesía superrealista*, 53, 7-8). (Citamos en libro *Espadas como labios* en su edición de José Luis Cano: *Espadas como labios, La destrucción o el amor*, Ed. Castalia, Valencia, 1972. Añadimos el número de la página y los de los versos.)

(41) Por ejemplo: «Bajo el sollozo un jardín no mojado / Oh pájaros los cantos los plumajes» (*Espadas*, 53, 1-2).

(42) Aunque creemos que hay excepciones, en el texto siguiente el carácter automático parece evidente: «Pechos exuberantes en bandeja en los brazos / dulces tartas caídas sobre los hombros llorosos / una languidez que revierte / un beso sorpendido en el instante que se hacía "cabello de ángel"» (*Espadas*, 60, 25-28).

(43) Maurice Nadeau: *Historia del surrealismo, op. cit.*, p. 78.

(44) Cit. por Guillermo de Torre: *Qué es el superrealismo, op. cit.*, p. 37.

(45) Carlos Bousoño: *Op. cit.*, p. 379.

contramos, finalmente, la rima (46). Hay a veces rimas internas (47), así como aliteraciones abundantes (48). Deben de ser de carácter inconsciente y aparecen en asociaciones de imágenes. La rima externa sólo la practica una vez (en asonante y versos alternos) en el poema «Salón» (*Espadas*, Ed. Castalia, pp. 97-98). Existe, además, un curioso caso de rima interrumpida (49).

4. CONSIDERACION ESPECIAL DE LA IMAGEN. HUMOR OBJETIVO. AZAR OBJETIVO

Por su importancia, esta cuestión es la de análisis más complejo, aunque sea la más estudiada. Aragon dice que «el vicio llamado surrealismo es el empleo desordenado y pasional de la imagen estupefaciente, o más bien de la provocación sin control de la imagen por sí misma y por todo lo que ella integra en el dominio de la representación, de perturbaciones imprevisibles y de metamorfosis, puesto que cada imagen obliga en cada ocasión a revisar todo el universo. Destrozos maravillosos: el principio de utilidad llegará a ser algo ajeno a todos los que practiquen este vicio superior» (50). También Breton, menos polémicamente, afirma que «el poeta deberá andar resueltamente, siempre más y más, la zanja que separa la poesía de la prosa; para ello dispone de un instrumento, de un solo instrumento, capaz de alcanzar constantemente mayores profundidades, y este instrumento es la "imagen", y, entre todos los tipos de imagen, la "metáfora"» (51). Parafraseando a Reverdy, Breton explica

---

(46) La rima fue un artificio proscrito por los surrealistas, partidarios del verso libre, aunque Desnos experimentó con ella. *(Vid.* el artículo de Aragon «La rime en 1940», publicado en Georges Sadoul: *Aragon*, Ed. Pierre Seghers, Poitiers, París, 1971, pp. 69-72.

(47) Aunque siempre asonantes: «Mi beso de tu esfuerzo» *(Espadas*, 47, 42); «Porque hay curvas Muchas» *(Espadas*, 52, 6); «Hacia qué cielos o qué suelos...» *(Espadas*, 55, 17).

(48) «Quedan de noche cuando el mar se marcha» *(Espadas*, 50, 3); «Buscan esa frente esos ojos ese sueño» *(Espadas*, 56, 21).

(49) Se trata del poema «Partida» *(Espadas*, 48): Después de dos rimas en «uras» (alternas), el poeta destruye la cadena escribiendo «espesura» (en singular), cuando precisamente el sentido lógico preferiría espesuras. Es, desde luego, una manifestación de la voluntad consciente de destrucción de la rima. (Acerca del uso de la rima en la poesía española contemporánea, *vid.* Francisco López Estrada: *Métrica española del siglo XX*, Ed. Gredos, Madrid, 1969, pp. 72-75).

(50) Cit. por Yvonne Duplessis: *El surrealismo*, Oikus-tau, Ed., Barcelona, 1972, p. 58.

(51) André Breton: «Situación surrealista del objeto», en *Manifiestos...*, *op. cit.*, p. 293. En «El surrealismo en sus obras vivas» *(id.*, p. 335) explica: «La actitud del surrealismo con respecto a la naturaleza viene determinada ante todo por su concepto inicial de la "imagen" poética. Como sabemos, el surrealismo ha hallado el modo de obtener, antes bien en condiciones de extremada relajación del espíritu que de extremada concentración, ciertos fulgores ígneos que unen dos elementos de la realidad de categorías tan alejadas entre sí que la razón se negaría a ponerlas en relación, y que es necesario desprenderse momentáneamente de cuanto signifique espíritu crítico a fin de permitir que dichas realidades se reúnan.»

cómo debe ser la imagen ya en el primer manifiesto del surrealismo (52).

Algunos críticos han intentado aislar algunos tipos de imágenes surrealistas. Sobejano explica algunas de ellas como «calificaciones sensóreas irresponsables de su congruencia real con lo calificado» (53). Por ejemplo: «... que un párpado de espuma respira quietamente pero que nunca accederá a dormir en nuestro seno» (*Espadas,* 102 v. 40) (54). Se trata casi siempre, en estos casos, de un empleo de la sinestesia. Otras imágenes las explica como «atribución de una (...) cualidad humana (...) a seres o cosas que no pueden presentar dicha cualidad» (55); por ejemplo, «luz pisada» (*Espadas,* 45, 13), «zapatos tibios» (*Espadas,* 89, 17), «el frío sueña / con estampido-eternidad» (*Espadas*, 84, 7-8).

Bousoño, después de notar la ausencia de imágenes «tradicionales» (56), establece una clasificación más sistemática entre símbolos, imágenes visionarias y visiones, que se manifiestan de diversas maneras. Como imágenes superpuestas (57), a veces formando asociaciones (58), imágenes que se convierten en visiones (59), y otros casos más complicados, como permutación de las imágenes simples (60), dislocaciones de dos, tres miembros (61), etc. Ello le permite concluir que los poemas «se van desarrollando por puras asociaciones ideológicas que proliferan sin cesar, siendo de índole imaginaria alguna de tales arborescencias. A veces la cadena se rompe, iniciándose otra nueva, que puede igualmente ser quebrantada al llegar

---

(52) André Breton: *Manifiestos..., op. cit.,* p. 38.

(53) Gonzalo Sobejano: *Op. cit.,* pp. 467-468.

(54) Sobejano realiza un excelente comentario de este verso en *op. cit.,* pp. 468 y ss.

(55) Gonzalo Sobejano: *Op. cit.,* pp. 470-471.

(56) Carlos Bousoño: *Op. cit.,* p. 210. Afirma que «ni en *Pasión de la tierra,* ni en *Espadas como labios* son rastreables». Esto tal vez debería matizarse un poco *(Vid.* el capítulo 5 de este estudio, último párrafo).

(57) Bousoño: *Op. cit.,* pp. 218 y ss. Veamos un ejemplo sacado de *Espadas como labios:* «Quiero tu amor amor sirenas vírgenes / que ensartan en sus dedos las gargantas / que bordean el mundo con sus besos / secos al sol que borra labios húmedos» *(Espadas,* 50, 6-9).

(58) Bousoño: *Op. cit.,* p. 220. Ejemplo: «Tú eres un punto sólo una coma o pestaña» *(Espadas,* 69, 38).

(59) Bousoño: *Op. cit.,* p. 221. Ejemplo: «La verdad la verdad la verdad es ésta que digo / esa inmensa pistola que yace sobre el camino / ese silencio —el mismo— que finalmente queda / cuando con una escoba primera aparto los senderos» *(Espadas,* 70, 46-49).

(60) Bousoño: *Op. cit.,* pp. 244 y ss. Ejemplo: «La garganta que se derrumba sobre los ojos» *(Espadas,* 63, 45).

(61) Bousoño: *Op. cit.,* pp. 244 y ss. Aquí hace un espléndido análisis de un ejemplo de este caso, a propósito de *Cobra,* de *La destrucción o el amor.* En *Espadas como labios* podría interpretarse en este sentido el siguiente ejemplo: «... ese veneno / de una almohada en la boca que se ahoga» *(Espadas,* 63, 15-16).

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

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

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

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

---

(62) Bousoño: *Op. cit.,* p. 389.

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

ojos
peces

brazo
destellan

río
manos

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

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

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

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

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

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

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

5. LOS TEMAS. SIGNIFICACION

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

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

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

---

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

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

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

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

(79) Paul Ilie: *Op. cit.*, p. 74.

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

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

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

ALBERT ROSSICH

Plaza Pompeu Fabra, 10
GERONA

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

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