

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
SISTEMA UNIVERSIDAD ABIERTA**

**Pasión de la Tierra: una aproximación retórica de algunos
poemas representativos del primer poemario surrealista escrito
por Vicente Aleixandre y publicado en México por primera vez en
1935**

**TESINA QUE PRESENTA
Fernando Salinas Sánchez**

**DIRECCIÓN DEL PROYECTO:
Profesora Gloria Estela Báez Pinal**



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE

ÍNDICE	1
INTRODUCCIÓN	4
CAPÍTULO 1: ANÁLISIS RETÓRICO DE LA POESÍA	13
1. Definición de Retórica para Aristóteles	13
2. Retórica y Lógica	15
3. Poesía y Retórica	18
4. Las herramientas retóricas	18
5. El uso del entimema como un silogismo retórico y el arte del discurso poético.	20
6. El significado de algunos recursos retóricos	23
7. La metáfora	23
8. La sinécdoque	25
9. La metonimia	25
CAPÍTULO 2: LA POSTURA DEL SURREALISMO	27
1. ANDRE BRETON	27
2. LAS CONOCIDAS ENTREVISTAS DE BRETON Y EL AFIANZAMIENTO DEL SURREALISMO	29

CAPÍTULO 3: CONSIDERACIONES GENERALES SOBRE “PASIÓN DE LA TIERRA”

1. INTRODUCCIÓN	33
2. LA PROPUESTA FILOSÓFICA Y EL SENTIDO DE LA ESTÉTICA EN ALEIXANDRE	38
3. ALEIXANDRE, EL POETA SURREALISTA POR ANTONOMASIA DE TODA LA GENERACIÓN DEL 27	41
4. PRIMERAS CONCLUSIONES	43
5. LA PROBABLE RUPTURA DE ALEIXANDRE CON EL ACADEMISISMO ESPAÑOL Y LA PUBLICACIÓN DE <i>PASIÓN DE LA TIERRA</i> EN HISPANOAMÉRICA	45
A) LAS PUBLICACIONES EN EL EXILIO: EL CASO DEL ATENEO DE LA JUVENTUD Y ALGUNOS PUNTOS DE VISTA SOBRE <i>PASIÓN DE LA TIERRA</i>	45
6. EL “AMERICANISMO” DE <i>PASIÓN DE LA TIERRA</i>	54
7. <i>PASIÓN DE LA TIERRA</i>, EL GRAN LIBRO DE PROSA POÉTICA EN ESPAÑOL COMO LA ASIMILACIÓN ABSOLUTA DEL SURREALISMO, PUBLICADO EN MÉXICO: EL PUNTO DE VISTA DE GABRIELLE MORELLI	62
8. CARACTERÍSTICAS DE LA POESÍA DE ALEIXANDRE	64
9. ALGUNOS RECURSOS RETÓRICOS USADOS EN EL POEMA “VIDA”	64
10. LA DIÉGESIS	66
11. ALGUNOS RECURSOS RETÓRICOS USADOS EN EL POEMA “SER DE ESPERANZA Y LLUVIA”	69
12. EL USO DE LA ELIPSIS Y DOS RECURSOS AMPLIAMENTE UTILIZADOS: EL OXÍMORON (O PARADOJA) Y LA PERÍFRASIS (O CIRCUNLOCUCIÓN)	72
A) LA ELIPSIS	72

13. DOS RECURSOS AMPLIAMENTE UTILIZADOS: EL OXÍMORON (O PARADOJA) Y LA PERÍFRASIS (O CIRCUNLOCUCIÓN)	73
14. EL RECURSO DEL OXÍMORON Y LA IDEA DE LA PARADOJA	75
15. EL USO DE LA PERÍFRASIS Y EL CONCEPTO DE LA CIRCUNLOCUCIÓN	77
16. CONCLUSIONES FINALES	78
BIBLIOGRAFIA	82
DIRECTA	82
INDIRECTA	83

Introducción

Recuerdo que mi primer contacto con Aleixandre se dio en una librería de la colonia Condesa, donde había un gran estante con innumerables libros de poesía. Iba yo en segundo año de la carrera y en aquellos momentos no imaginaba que iba a tardar todavía un año para conocer a la Generación del 27. Al abrir *Espadas como labios* y *Pasión de la Tierra* y al empezar a leerlo sentí una gran emoción, pues presentía, de algún modo, que estaba leyendo a uno de los grandes poetas en lengua castellana, y no me equivoqué. No me imaginé quién era Vicente Aleixandre y tampoco quise averiguarlo. El libro simplemente me entusiasmó. Desde el principio fue uno de mis poetas favoritos. De inmediato también me identifiqué con el movimiento surrealista y con Breton. Estaba más cerca de Dalí, de Remedios Varo, de Leonora Carrington o de Diego Rivera sin saberlo. Recuerdo que por aquella época asistí a la colección de cuadros de Remedios Varo en el Museo de Arte Moderno, en el bosque de Chapultepec. Me detenía yo en cualquier café de la colonia Roma o de Coyoacán a leer a Aleixandre, y se me pasaban las horas leyéndolo. Su poesía era maravillosa. Me cautivó la belleza del libro. Fue también una de mis primeros acercamientos hacia aquello que era definido como el poema en prosa.

Quizá fuera este estilo lo que me llamó más la atención pero lo que bien recuerdo es la gran belleza de *Pasión de la Tierra*. Lo leí de cabo a rabo por el simple gusto de leerlo. Estaba frente a un gran libro y frente a una gran obra aunque en aquél momento no sabía quién era Aleixandre, ni sabía que había ganado el Premio Nobel, y mucho menos conocía lo que era la Generación del 27. Había algo en él que me llamaba más la atención que cualquier otro poeta de esa Generación. Me gustaba más leer a Aleixandre que a García Lorca, por ejemplo. De sus coetáneos también prefería a Pedro Salinas y a Guillén ya que

me admiraba sobre todo la economía del lenguaje. Algo que por lo demás Aleixandre no buscaba, pues su intención profunda y escondida quizá fue siempre semejarse a Góngora y a Juan Ramón Jiménez, por ejemplo en los versos de *La destrucción o el amor*. Existe algo de grandilocuencia en *La destrucción o el Amor*, probablemente con la intención de llegar a ser incluso gongorista, y en parte lo consigue, pero en *Pasión de la Tierra* el sentido estético es otro, y más bien la grandeza del libro en cuanto a innovación se refiere al tema surrealista, situación que quizá el mismo Aleixandre no esperaba. De sus coetáneos considero a Guillén como un poeta un poco más parco aunque bastante profundo pues tenía el don de hacer un verso con tan sólo una palabra, por ejemplo. En el caso de Aleixandre yo sabía que estaba leyendo a un gran poeta y en particular sobre *Pasión de la Tierra* estaba convencido de que era uno de los más bellos libros de poesía que jamás había leído, aunque complejo para su tiempo, y como veremos también un libro que al mismo tiempo fue cuestionado por la crítica y por su innovación surrealista, algo que durante mucho tiempo lo ha dejado un poco mal acomodado, y donde sin embargo, yo insisto que hay que rescatar, dado que como veremos a lo largo de la tesis, desde mi punto de vista, nos encontramos frente a uno de los más grandes libros de poesía surrealista jamás escrito en nuestro idioma.

Al estar frente a *Pasión de la Tierra* nos encontramos con un libro cuya estructura es la del poema en prosa. Por tanto, es un libro que tiene ciertas características especiales. No mucha gente toca o ha tocado el tema sobre este tipo de poesía. El mismo Aleixandre consideraba esta situación como una especie de ejercicio inacabado.¹ De los

¹ “La ruptura que este libro significaba tomó las más libre de las formas: la del poema en prosa. Es poesía “en estado naciente “, con un mínimo de elaboración. (...) “Pasión de la Tierra”, por la técnica empleada, es el libro mío de lección más difícil. He creído siempre ver en sus zonas abisales el arranque de la evolución de

pocos autores que practican el género está Juan Ramón Jiménez en España, y López Velarde con *El Minutero* o con *Don de febrero y otros poemas en prosa* en México. Rubén Darío en algunos cuentos y narraciones, tiene varios ejercicios sumamente interesantes donde aparece un estilo que juega con el lenguaje con la intención de llegar a ser prosa poética. Ante esta situación, pienso que se deben subrayar las reglas que tal estilo tiene para poder tener más claridad en los conceptos. Lo primero a considerar es que nos encontramos con una enorme libertad de las formas y con el dominio de lo que conocemos como el verso libre. Visto de esta manera, el poema en prosa pudiera parecerse como una tarea donde se soslayan las reglas estrictamente poéticas. Sin embargo no es así. Tal labor requiere del dominio total y absoluto de las formas métricas así como del conocimiento de las reglas más puras en poesía. En primera instancia pareciera ser que el poema en prosa es más sencillo que la elaboración de la poesía circunscrita a leyes rígidas. Sin embargo la misma libertad que se tiene al elaborar el ejercicio poético hace que incluso la realización de tal tarea conlleve una idea y un dominio aún más vasto que la simple poesía determinada por ciertas estructuras y/o formas.

Aleixandre comenta y se refiere a este trabajo como una especie de ejercicio inacabado, “poesía en estado naciente”, “con un mínimo de elaboración”. Estos comentarios por sí mismos carecen de sentido. No es que se trate de ejercicios inconclusos, son por sí mismos colecciones de poemas profundos y reflexivos. Tampoco considero justo la denominación de “poesía en estado naciente” como si el ejercicio poético fuera evolutivo o como si para llegar al surrealismo tuviéramos que haber adquirido previamente una especie de evolución sistemática. Tal situación es a mi juicio inaceptable. Lo mismo

mi poesía, que desde su origen ha sido –lo he dicho– una aspiración a la luz.” Aleixandre, Vicente, *Mis poemas mejores*, p. 31.

cuando menciona más adelante que la lectura de Freud prodiga de ciertas características al libro, pues si pensamos en la escuela surrealista de Breton deberemos tomar estos comentarios con mucho cuidado. Que la poesía en prosa no era practicada ni considerada es algo totalmente comprensible por los puristas de aquella época. Realmente pocos autores la asumen y la consideran. De todos estos comentarios sigo considerando justa la postura de Darío Puccini al respecto, como veremos más adelante en relación a la singularidad que este libro, *Pasión de la Tierra*, tiene, y sobre todo cuando afirma que se trató de un libro “escondido” y que Aleixandre, muy sospechosamente, no quiso a dar a conocer de inmediato. Lo mismo pasa más tarde, cuando el poeta afirma: “he creído ver en sus zonas abisales el arranque de la evolución de mi poesía”, donde aparece una contradicción al respecto. Por fin: ¿es poesía en estado naciente o es el arranque de su evolución poética? Por todo lo cual debemos tener muchísimo cuidado al abordar un análisis serio y profesional respecto a *Pasión de la Tierra*, y donde, a mi juicio, no se ha hecho un estudio profundo al respecto. Sigo coincidiendo en muchas de las posturas que Puccini toma en relación a la edición del libro, y al redactar estas líneas, he hecho cambios así mismo a mi trabajo original, tomando en cuenta las observaciones de mis asesores, por ejemplo cuando me han señalado que en la misma edición de Morelli, la última que acaba de sacar Editorial Cátedra, aparecen los versos numerados cuando en su edición original en México nunca estuvieron así ni tampoco en las subsecuentes reediciones que se hicieron de la edición original. Ello conlleva, en efecto, a que se malinterpreten las características de la poesía de *Pasión de la Tierra* y debemos de tener en cuenta que estaremos siempre frente a esa poesía en prosa de la que originalmente nos hablaba el mismo Aleixandre al referirse personalmente al libro.

Al mencionar el autor explícitamente que este libro conlleva una ruptura

que toma la más libre de las formas se le está dotando de ciertas características especiales al libro. La primera de ellas aparentemente es la libertad absoluta. Sin embargo, yo me atrevo a afirmar que tal libertad en realidad es aparente. Y lo sostengo porque dentro del libro podemos percibir que en la estructura de la prosa existen “ciertas” características que tienen que ver con un conocimiento previo de la estructura métrica de un poema, que tienen que ver con una armonía interna que forzosamente nos lleva a una idea del dominio de ciertos versos y de su estructura como son los alejandrinos y los heptasílabos. Así pues, la libertad no es absoluta ni caprichosa tampoco. Conlleva el conocimiento y uso de ciertas herramientas métricas internas que el autor domina ampliamente. El texto está plagado de armonía. Y esta armonía tiene sentido conforme bajamos y subimos, acomodamos el texto y lo releemos de distintas formas. Tal postura dota de una gran musicalidad al texto. Así pues el autor tiene una idea absoluta del ritmo y lo dota de un gran sentido musical. Por todo lo anterior esta libertad absoluta de la que el autor nos habla es sólo aparente y en realidad el texto cobra una gran fuerza rítmica, métrica y armónica. ¿Qué podemos concluir ante los comentarios aparentemente irresponsables del autor? Simplemente que no se tiene una conciencia inmediata de la grandeza del texto como pasa muchas veces, y como veremos posteriormente que el juicio objetivo de la obra toma otras dimensiones una vez analizado detenidamente.

Como he mencionado, algo que intuí en la poesía aleixandriana fue que las formas son aparentes y que el escritor las impone, que el ritmo lo lleva dentro, y que ante la aparente anarquía y rebeldía de las formas, subyace en realidad un ritmo y un sentido estético que solamente el autor domina. Este es otro de los grandes hallazgos del libro. Por cierto aquí cabe hacer una reflexión sobre la obra aleixandriana, y es lo que había considerado arriba: la innovación en Aleixandre tiene que ver más con el surrealismo, no

con lo que él probablemente consideraba “poético” como es el caso del dominio de las “formas puras” en un soneto gongorino o en uno de Juan Ramón Jiménez. Así, criticaría en Aleixandre lo intencionalmente verborreico y admiraría en cambio la revolución lingüística que su verbo prodiga al dominar el sentido estético surrealista. A esto hay que añadir que Aleixandre es un gran dominador de las formas puras, ya que es un gran conocedor tanto de los versos alejandrinos como de los endecasílabos, y en general de todas las demás formas métricas. Es decir que es un gran maestro del ritmo. Al encontrarnos con el verso libre, aparentemente libre y desnudo de la rigidez de las formas, sin embargo, notamos que le dota de una gran sentido rítmico y armónico a toda la obra sin que el lector se dé cuenta explícitamente de ello. Aleixandre es un gran conocedor de las formas antiguas, y un gran innovador en el manejo del verso libre.

Al saber algo acerca de la historia del libro, supe que éste se había publicado por vez primera en México. Supe que había salido de España “escondido”, y que las imprentas mexicanas lo habían “acogido como a un hijo suyo”. Es decir que en el año que se publicó apareció un señor de apellido Aleixandre en México antes que en ningún otro lado, y que fue la intelectualidad mexicana quien vio la luz de esa obra. Supongo que debió de haber sido un hallazgo, pero no indiferente para un público que ya había absorbido a Darío (el poeta preferido de Aleixandre). Y sobre todo para un público que no desconocía lo que era el surrealismo, debido a las grandes influencias del movimiento en nuestro arte, y sobre todo en la literatura. Quizá lo que más admiraba Aleixandre de Darío fuera el extraordinario manejo del español en temas modernistas, al grado tal de poder prescindir del idioma francés, y volverlo algo tangible y propio en nuestra propia lengua.

Los objetivos propios de mi investigación son los siguientes:

- 1) Dar un acercamiento a la retórica y su relación con la poesía, ya que me parece indispensable el análisis retórico en un poeta como Vicente Aleixandre, y no sólo eso, sino que además conociendo la retórica entenderemos un poco más acerca del proceso poético propiamente dicho. Actualmente los últimos estudios en nuestra lengua están tratando de acercarnos a la retórica, hacerla más tangible y accesible. No siento que ésta sea la única forma de interpretación poética, pero si considero que es la más importante, ya que sienta las bases creativas y las herramientas útiles para gran parte de los procesos poéticos.
- 2) El segundo tema es una mirada al surrealismo, pero considerándolo brevemente, y sólo para los propósitos de dilucidar la obra de Aleixandre, y desde luego analizando la postura de Breton como su principal impulsor. Se debe hacer hincapié que se dejan de lado otros temas relativos al surrealismo y que me concentro exclusivamente en lo referente a *Pasión de la Tierra*, particularmente en lo que tiene que ver con la influencia de la lógica surrealista. Al respecto debo hacer hincapié en que el surrealismo es visto y tocado solamente en relación al tema que *Pasión de la Tierra* tiene. Y ante esta postura considero imprescindible subrayar algunas cosas. La primera de ellas es que se parte del análisis del surrealismo porque lo considero indispensable e imprescindible. Cuando el mismo Aleixandre menciona que este libro parte de la lectura de Freud, y cuando menciona que “existen terrenos abisales de difícil comprensión”, y así mismo cuando considera este libro como “una poesía en estado evolutivo” se cae a mi juicio en diversas

contradicciones que considero importante tratar de aclarar. En efecto, como luego lo menciona Puccini, al parecer la intención explícita es la de “esconder” (y no asumir del todo, por tanto) a la postura surrealista. Existen diversas razones de peso para que Vicente Aleixandre tome determinada decisión. Las analizaremos detenidamente. Pero son precisamente estas razones las que probablemente llevan a “esconder” el libro (al menos por un tiempo). Es importante aclarar y tocar el tema de la lógica surrealista ya que considero determinante el arte que se tiene en *Pasión de la Tierra* considerándolo en relación a los recursos retóricos que se emplean y concluyendo que es precisamente por estos mismos recursos que se puede considerar como un libro totalmente surrealista. Y añado un tema aún más determinante: la postura lingüística que el libro propone, como subraya también Morelli, lo hace ser revolucionario para su tiempo y lo instala aún más en esa postura de crítica social, cultural, ideológica y estética tan propugnada por Andre Breton. Ante esta circunstancia debo subrayar que inclusive ni el mismo Aleixandre parece percatarse de ello.

- 3) El tercer objetivo del presente análisis lo constituye el estudio aproximado de un libro llamado *Pasión de la Tierra*. Este análisis conlleva otros estudios como son el surrealismo, y el estilo personal de Aleixandre que choca con los de grandes críticos nacionalistas españoles como Antonio Machado. Además de esto se analiza parte de la historia del libro, y la exégesis del mismo, es decir, el estilo que predomina, los grandes temas, la retórica usada y algunos recursos retóricos a través del análisis de algunos poemas. Debo advertir que analizaré sólo “ciertos” recursos retóricos recurrentes en la poesía de Aleixandre, ya que me parecen los más importantes, además de que un estudio minucioso, por otra parte, sería demasiado extenso y nos

desviaría de los objetivos originales de estudio. Así pues parto del estudio de la perífrasis (o la circunlocución) y del oxímoron (o paradoja) como los recursos retóricos más importantes y recurrentes en *Pasión de la Tierra* y también como las características más importantes, retóricamente hablando, del libro.

Capítulo 1: Análisis retórico de la poesía

DEFINICIÓN DE RETÓRICA PARA ARISTÓTELES

El análisis de un texto literario tendrá que tomar en cuenta la Retórica, sobre todo cuando hablamos de poesía. Aristóteles la define como el arte de persuadir a través del discurso. El arte de la persuasión nos lleva al dominio de la sugerencia. Así pues, para ser más precisos, para Aristóteles la Retórica consiste en saber persuadir a través del sutil arte de la sugerencia.²

Para Aristóteles el poeta es un sugerente. Y él mismo señala que a través de la Retórica la sugerencia es la mejor forma de persuasión y de convencimiento certero. Así, la retórica, a través de la historia, tiene toda una estructura desde tiempos antiguos, cuando el orador comunicaba, daba persuasiones convincentes. En efecto, el poeta nunca nos podrá decir la verdad exacta. Jamás podrá aventurarse en la definición precisa, porque nadie puede dar una definición exacta, de la vida o las vivencias. Nadie posee la fórmula para descubrirnos ese misterio. La labor poética solamente sugiere, se aproxima, y mediante esta aproximación nos persuade y convence.³

² “Sea Retórica la facultad de considerar en cada caso lo que cabe para persuadir. Pues esto no es la obra de ningún otro arte, ya que cada una de las demás es de enseñanza y de persuasión sobre su objeto (...) mas la retórica sobre cualquier cosa dada, por así decirlo, parece que es capaz de considerar los medios persuasivos, y por eso decimos que no tiene su artificio acerca de ningún género específico.” Aristóteles, *Retórica*, p. 10.

³ Tomás Albadalejo da la siguiente definición: “La Retórica es a la vez un arte y una ciencia. Como arte o técnica consiste en la sistematización y explicitación del conjunto de instrucciones o reglas que permiten la construcción de una clase de discursos que son codificados para influir persuasivamente en el receptor”, y más adelante: “La finalidad de la Retórica es persuadir por medio del lenguaje, para lo cual han de ser

Quedando pues establecido que Retórica es para Aristóteles el arte de la persuasión y de la sugerencia y que interactúa con la Poética para cumplir su objetivo, que es el del convencimiento, lo que nos debe quedar claro es que se trata ante todo de un arte. Y que ese arte de la sugerencia nos proporciona una visión certera de la vida que trata de aproximarse lo más posible a la vivencia misma. Lo que también debe quedarnos claro es que debemos conocer sus reglas, ya que el receptor nunca debe ser un ente pasivo.

La retórica implica así, la interacción, el diálogo, la interpretación, la conclusión llevada a cabo por todo aquél sometido a este arte persuasivo del convencimiento. Sin los elementales conocimientos retóricos no tendremos acceso a la codificación que se usa y el mensaje comunicativo pasará inadvertido. Por eso es que Aristóteles también se refiere a que este arte tiene sus reglas establecidas y que deben ser conocidas y estudiadas para la total comprensión y la total comunicación e interacción al respecto. Se tiene un estudio cabal y solamente los versados en el arte de retórica podrán participar del mejor modo en la persuasión del discurso. Al conocer las reglas el arte de la persuasión llega al convencimiento de lo sugerido con lo que se rescata a plenitud la actividad poética en sus máximas dimensiones.

construidos discursos que, por sus características, puedan cumplir ese objetivo”, en Albaladejo Mayordomo, Tomás, *Retórica*, p.11.

RETÓRICA Y LÓGICA

Según Aristóteles el objetivo de la retórica es la demostración, pues esa es una de sus grandes finalidades. Según él, al realizarla, se nos conduce a una demostración dialéctica, que es una demostración lógica que utiliza los recursos del lenguaje. La persuasión a través del silogismo dialéctico nos lleva al convencimiento. Este aprendizaje necesita, forzosamente, de la interlocución, de la interacción dialéctica entre orador y receptor. La retórica se realiza a través de este medio, ya que este es su forma de comunicación. El rescate del convencimiento es pleno, en la medida en que utilizamos los silogismos dialécticos para entenderla. La creencia casi absoluta que tenían los antiguos griegos en la oratoria y el discurso los llevan a límites insospechados de grandeza que culminan en la actividad poética. El poeta se vuelve, de este modo, en el comunicador por naturaleza. Sus herramientas son el gran uso de la retórica como medio del convencimiento. Por eso Platón consideraba esta actividad como vacía, verborreica, plagada de hermosuras innecesarias, con ninguna aportación a la filosofía, ciencia que él consideraba primaria. Sin embargo, su discípulo, Aristóteles, resulta el creador de la retórica. Después de Aristóteles los filósofos no dejarán esta útil herramienta de razones y persuasiones, como mejor medio para llegar y conocer la verdad filosófica, aunque el maestro sostenía que la persuasión misma era la verdad.

La retórica es un medio de persuasión dialéctico cuyo objetivo fundamental es el convencimiento. Un concepto que es muy importante en el proceso retórico es la invención, la cual es un instrumento de la lógica. En efecto, el poeta se vale de la invención con las que irá construyendo su discurso. Esta tiene fundamentos lógicos en la introducción del pensamiento del tipo premisas confrontadas con premisas para llegar a conclusiones, que forman el esqueleto de la dialéctica retórica. Así, el sutil arte de persuadir y convencer toma características particulares en su proceso de elaboración y comprensión cuyas leyes resultan indispensables conocer.

Como se mencionó, los recursos retóricos siempre serán al mismo tiempo lógicos, medios que la lógica utiliza al mismo tiempo. Es muy probable que la idea poética propiamente dicha haya nacido como un sutil acto de persuasión en la escuela griega y a partir de que Aristóteles mantuvo a la retórica como el arte del convencimiento se difundió ampliamente. Este mismo arte y ciencia, la retórica, es la fuente de un sinnúmero de conocimientos científicos importantes: el nacimiento de la ciencia del derecho que después será la base con los romanos en su legislación, el mejoramiento en cuanto a la organización de las ideas narrativas, de oratoria y de comunicación, la difusión de las obras.

Para Tomás Albaladejo la dialéctica es una disciplina filosófica y específicamente lógica, dedicada a la argumentación como método de construcción del razonamiento, favoreciendo la oposición activa de las ideas.

Este acto constituye por sí mismo un acto retórico, Albaladejo lo denomina “inventio” o invención, y puede definirse como la operación a la que atañe el hallazgo de las ideas que van a ser incluidas en el discurso retórico, especialmente en su sección argumentativa.⁴ La retórica utiliza leyes o códigos lógicos, pero los utiliza solamente en relación con la lengua y específicamente, a la hora de ir construyendo los argumentos dialécticos favorables para hacer retórica. Al utilizar estas leyes lógicas que interactúan con la lengua, se está interactuando dialécticamente. Así se puede concluir que la retórica y la lógica guardan relación a través de la dialéctica y de sus leyes.⁵ Como se verá más adelante, existen ciertos “silogismos retóricos” que al interactuar dialécticamente, producen el proceso retórico, o el acto retórico, propiamente dicho. Al decir que interactuamos dialécticamente nos referimos a que hacemos uso de la lógica a través de los medios que tiene el lenguaje.

⁴ Tomás Albaladejo, *Op. Cit.* P.13.

⁵ Aristóteles fue el primero en comparar la retórica con el arte de la lógica, con la dialéctica. En efecto, el hecho de hacer retórica tiene mucho que ver con la dialéctica. “La retórica es correlativa de la dialéctica, pues ambas tratan de cosas que en cierto modo son de conocimiento común a todos y no corresponden a ninguna ciencia determinada. Por eso todos en cierto modo participan de una y otra, ya que todos hasta cierto punto intentan inventar o resistir una razón y defenderse y acusar. Y la gente, unos lo hacen al descuido y otros mediante la costumbre que resulta del hábito.” (Aristóteles, en *Retórica*, p.4)

POESÍA Y RETÓRICA

LAS HERRAMIENTAS RETÓRICAS

Decir que la influencia de la retórica es determinante al referirnos a la poesía puede tener connotaciones de cuestionamiento si no advertimos algo muy importante. Al parecer toda actividad poética debería ser sometida al estudio y al análisis retórico independientemente del tema que trate. Podemos afirmar que las herramientas retóricas han sido usadas siempre al referirnos a las actividades poéticas, sin embargo han existido periodos en donde se han utilizado con mayor amplitud. Pienso que este es el caso de los denominados siglos de oro en castellano. En aquellos tiempos la actividad retórica estaba en auge y prácticamente todos los poetas la utilizaban. Al igual que se utilizaban estos recursos así mismo se tenía un mayor cuidado en el manejo de las formas y de las reglas métricas.

Sin embargo, podremos preguntarnos ¿pero qué pasa con la poesía que no se encasilla con las formas clásicas? De todas formas concluiremos que seguiremos usando a la retórica ya que ésta se encuentra presente en el mismo proceso de elaboración poética. Y aún en nuestro tiempo me atrevo a afirmar que la retórica sigue siendo la gran herramienta poética que utilizamos aunque no nos demos cuenta explícitamente de ello.

Un claro ejemplo donde podemos percibir esta afirmación, se encuentra en el uso continuo de los recursos retóricos al construir un poema. Pensemos en uno de los recursos retóricos más ampliamente usados en poesía: la metáfora. Nadie se pondría a cuestionar el uso de la metáfora en un poema. Al leerlo, simplemente notamos su existencia y damos por hecho que se trata de una “labor poética”. Sin embargo, en sentido estricto, la metáfora es una herramienta retórica más que poética. Así, al leer un poema actual, nadie se atrevería a cuestionar sobre cuál es el uso exacto de la metáfora, tan difundida actualmente como un recurso poético. Al igual que se usa la metáfora, ¿por qué no explotar también el uso de otras figuras retóricas como el oxímoron, el hipérbaton, la elipsis o la hipérbole?

Es necesario aclarar que en este trabajo me concentraré únicamente en el estudio de ciertos recursos retóricos y que dejo de lado el estudio de otros tantos que pudieran intervenir en la poesía de Aleixandre. La razón es de espacio y de tiempo, por un lado. Tomaría demasiado espacio el análisis de otros recursos retóricos por lo que solamente se analizarán los que menciono a continuación que son el oxímoron y la perífrasis principalmente. La otra razón para el estudio prácticamente exclusivo de estos recursos es que de un modo general e importante, considero a estos recursos como los más sugestivos a lo largo de todo el poemario que es *Pasión de la Tierra*. Otra razón es por las características de la escritura de Aleixandre en el mencionado libro que son a mi juicio las más importantes y que serían: por un lado el recurso de la circunlocución (que es la definición propia de la perífrasis), y por otro lado el recurso de la paradoja (que es la definición propia del

oxímoron). De este modo podemos afirmar que la poesía de Aleixandre en *Pasión de la Tierra* es circunlocutiva por un lado, y paradójica por el otro, lo cual nos lleva a un análisis sumamente interesante de esta obra e incluso de sus libros subsecuentes. Estos principios estéticos no los abandonará jamás, es decir, son el inicio de lo que él consideraba su “poesía evolutiva”, por un lado. Y por el otro, esta estética también lo lleva a asumir plenamente al surrealismo. Partiendo de este análisis retórico, podremos sacar también otras conclusiones en cuanto a la poesía de Vicente Aleixandre.

EL USO DEL ENTIMEMA COMO UN SILOGISMO RETÓRICO Y EL ARTE DEL DISCURSO POÉTICO.

Aristóteles afirma:

Los que han compuesto las artes de retórica no han dado ni una parte de ella; pues lo único que es propio del arte (la retórica) son los argumentos retóricos, y lo demás sólo aditamentos (adornos); y nada dicen ellos acerca de los entimemas, que son el cuerpo de la argumentación. (Aristóteles, *Retórica*, pp. 4-5). (Los paréntesis son míos).

Del arte de la Retórica se desprende el oficio de legislar, la facultad de legislar, de dictar leyes y exponerlas ante el juez. Sin embargo, el acto retórico en sí mismo es un arte:

Y si esto es así, es evidente que tratan en el arte algo exterior al asunto quienes definen todo lo demás, como qué es lo que ha de contener el exordio o la narración, y cada una de las demás partes (porque no se ocupan de otra cosa en ello sino de cómo dispondrán al juez de manera determinada), mas no muestran nada acerca de los argumentos conforme a arte, es decir, de aquello de donde puede uno hacerse hábil en entimemas. (Aristóteles, *Op. Cit.*, p. 6).

Aristóteles subraya que la retórica es un arte. La retórica, nos

dice, tiene que ver con “los argumentos conforme a arte, es decir, de aquello de donde puede uno hacerse hábil en entimemas”. (*Idem.* pág .6). Y más adelante explicita la importancia del entimema y la relación de la actividad de la retórica con la lógica:

Puesto que es evidente que el método artístico se refiere a los argumentos retóricos, y los argumentos retóricos son una especie de demostración, la demostración retórica es un entimema (el cual es el más fuerte de los argumentos). El entimema es un silogismo (y acerca del silogismo de todas las clases es propio que trate la dialéctica, de forma entera o en alguna parte). Es evidente que el que mejor puede considerar de qué premisas, y cómo resulta el silogismo, ese podrá ser el más hábil en el entimema, pues comprende a qué se aplica el entimema y qué diferencias tiene de los silogismos lógicos”. (*Ibidem*, pág.7).

Así pues, vemos la relación estrecha que guarda la lógica con la retórica, y además Aristóteles nos aclara la diferencia, cuando afirma que el silogismo retórico, que él denomina entimema, tiene mucho que ver con la dialéctica, que no es otra cosa que la demostración, o mejor dicho, la capacidad demostrativa de persuasión lógica. Así, la actividad retórica es un arte, puesto que trata de los métodos artísticos lógicos. El uso adecuado de las premisas y de la interacción lógica del silogismo retórico depende de la capacidad artística y de la habilidad del orador. De este modo queda expresado lo que es la actividad poética. El mismo Aristóteles dice que se trata de una actividad lógica cuyos entimemas (o silogismos retóricos) interactúan con la habilidad artística del poeta, en este caso la actividad poética irá enriqueciendo la retórica, la estará elaborando constantemente a través de su uso. A su vez, la retórica se irá nutriendo de la actividad poética al ser utilizada y difundida.

Algo que debemos tener muy en cuenta en cuanto al proceso retórico, propiamente dicho, es que en él intervienen varios factores a considerar. Lo primero que he señalado es la existencia de estos “entimemas” que no son otra cosa que “silogismos retóricos”. Si pensamos en la estructura de un silogismo en lógica comprenderemos que se trata de una estructura que consta de tres premisas: la mayor, la menor y la conclusión. Estas premisas interactúan de acuerdo a ciertas leyes lógicas que hacen que seamos capaces de inducir o deducir razonamientos. Los mismos principios se aplican en retórica, pero en lugar de emplear la lógica debemos emplear la dialéctica, que es la ciencia lógica que está al alcance de la lengua, para poder inferir los silogismos retóricos. Las premisas en lógica funcionan con el fin de demostrar, o con el fin de inducir un razonamiento lógico. En el caso del uso del lenguaje, es la dialéctica quien establece las leyes o los códigos lógicos en el uso del mismo, y el fin inmediato es la persuasión o demostración retórica. Y las premisas dialécticas quedarían establecidas en retórica por el uso de estos “silogismos dialécticos” o entimemas que utilizan implícitamente las mismas leyes que la lógica. Así pues la actividad retórica es también una actividad lógica pero sería más preciso afirmar que se trata de una actividad dialéctica que emplea los recursos lógicos aplicados al lenguaje.

EL SIGNIFICADO DE ALGUNOS RECURSOS RETÓRICOS: EL USO DE LA METÁFORA, LA METONIMIA Y LA SINÉCDOQUE

La metáfora

Así pues, la metáfora es una figura retórica que a partir del barroco se difundió muy ampliamente en castellano. Es una figura retórica, no poética, y en términos lingüísticos, consiste en la comparación e identidad de significados mientras que los significantes no guardan relación de identidad, sino más bien de diferencia. Esta comparación de semejanza entre los significados nos conduce a una tercera interpretación autónoma que el efecto de comparación produce y que no aparece a ojos vista. Esta nueva interpretación posee autonomía propia, aunque no pueda leerse explícitamente. Al ejecutarse la labor lógica-dialéctica que implica su razonamiento implícito, se conduce a una nueva premisa autónoma que a manera de conclusión se presenta en el silogismo dialéctico. Así pues, aunque se piense lo contrario, la metáfora es una figura retórica y no una construcción poética como generalmente se cree. Es tan usada y tan difundida actualmente quizá por la gran influencia del período barroco en la lengua, una de las épocas que marcaron los Siglos de Oro. Constituye la metáfora uno de los mejores ejemplos cuando se trata de comprender el silogismo retórico o entimema, explicado por Aristóteles, ya que todas las leyes de la lógica y de la dialéctica son usadas en este tropo. Al contrario de lo que se piensa, y como ya se ha comentado, la metáfora es uno más de los recursos retóricos y no es poético. Algo que es importante tener en cuenta, como subraya Albadalejo, es que los tropos (metáfora, sinécdoque o metonimia), pueden ser usados en distintos contextos, como el habla común, como el aspecto creativo poético-literario, o como en otros tantos campos semánticos. Al utilizarlo dentro del contexto del arte escrito, es como la poética se nutre y

asimismo nutre al recurso retórico. Para Albaladejo, los tropos “se caracterizan por una relación *in absentia* que procede de la organización de elementos lingüísticos (...) Es propiamente, la relación entre dos ideas por transposición de una a otra”⁶. Para Helena Beristáin los tropos afectan al nivel semántico de la lengua porque son por sí mismos metasemas, es decir, figuras que producen un cambio de significado en los términos porque siempre producen un cambio semántico. En este caso la sintaxis nunca se altera, y como dice Albaladejo se produce una relación “ausente”, es decir, una relación que no existe sintácticamente hablando aunque semánticamente toma un sentido. Tal es el caso de la metáfora explícitamente hablando, ya que al referirnos propiamente a ella notamos estas características. Así, en *Las perlas de su boca* existe un elemento “ausente” que une semánticamente dos conceptos: “joyas” y “dientes” nunca son mencionados pero son resueltos y equiparados con la palabra “perlas”. La resolución se da a nivel semántico y el nivel sintáctico no es alterado. Lo que se conoce como “tropos”, propiamente hablando son la metáfora, la metonimia y la sinécdoque. Es necesario subrayar que tales recursos son propiamente hablando, retóricos, y no poéticos.

La sinécdoque

Otro de los “tropos” que es importante tener en cuenta es la sinécdoque.

⁶ Albaladejo, Tomás, *Op. Cit.* p. 148.

Lo que se conoce propiamente como sinécdoque es la antonomasia. Es decir, todo lo que por antonomasia se conoce por género o por especie, por número, etc. Un ejemplo que puede servir para ilustrarla es: *Las letras se aprenden en la escuela*, otorgándole a lo que conocemos por educación el significado de saber leer y escribir, que se corresponde con una materia escolar, pero que por antonomasia lo trasladamos a todo el ámbito educativo. Debemos tener bien presente la diferencia entre metáfora y sinécdoque, ya que aunque ambas son tropos, se refieren a cosas distintas.

La metonimia

Así pues, la metonimia es la denominación propiamente dicha, la referencia de un concepto. A diferencia de la metáfora o la sinécdoque, en donde existe la traslación entre la dialéctica de los conceptos, la metonimia es la referencia directa, la denominación del concepto. Señalaré como ejemplos algunos de los que ofrece Beristáin:

“las ‘locuras’ de don Quijote...” (las acciones alocadas)

“tocado por Baco” (por el vino)

“perdió ‘la cabeza’” (la capacidad de raciocinio que supuestamente tiene su asiento en la cabeza).

En todas ellas vemos una denominación en los conceptos, una referencia, una sustitución del concepto, una “relación real”, una relación con significados verdaderos en cuanto a los conceptos, mientras que en la metáfora se utiliza una transposición de los conceptos. En términos semánticos podríamos decir

que los significantes no varían, son referencias, sustituciones de igualdad, en relación con los significados.

CAPÍTULO 2: LA POSTURA DEL SURREALISMO

ANDRE BRETON

En 1924 apareció publicado por primera vez *Manifiestos del surrealismo* de Andre Breton que explicitaba el sentido estético del movimiento surrealista y que constituiría a la postre, uno de los tratados que mayormente influyeron en la cultura moderna.

En este primer manifiesto Breton nos dice:

Todavía vivimos bajo el imperio de la lógica, y precisamente a eso quería llegar. Sin embargo, en nuestros días, los procedimientos lógicos tan sólo se aplican a la resolución de problemas de interés secundario. La parte del surrealismo absoluto que todavía sigue en boga solamente puede aplicarse a hechos estrechamente ligados a nuestra experiencia. Contrariamente, las finalidades de orden puramente lógico quedan fuera de su alcance. Huelga decir que la propia experiencia se ha visto sometida a ciertas limitaciones. La experiencia está confinada en una jaula, en cuyo interior da vueltas y vueltas sobre sí misma, y de la que cada vez es más difícil salir. La lógica también se basa en la utilidad inmediata, y queda protegida por el sentido común. So pretexto de civilización, con la excusa del progreso, se ha llegado a desterrar del reino del espíritu cuanto pueda calificarse, con razón o sin ella, de superstición o quimera; se ha llegado a proscribir todos aquellos modos de investigación que no se conformen con los usos imperantes. Al parecer, tan sólo al azar se debe que recientemente se haya descubierto una parte del mundo intelectual, que, a mi juicio, es, con mucho, la más importante y que se pretendía relegar al olvido. (Breton, Andre, *Manifiestos del surrealismo*, p.25).

La postura de Bretón es clara: el surrealismo trata de rescatar a la lógica, dado que se trata de una disciplina que se encuentra enclaustrada. Nos subraya Breton el hecho indiscutible de que la lógica solamente es usada para circunstancias no importantes, o al menos no para lo más importante. Uno de los grandes fines del surrealismo es el rescate de la lógica como un medio que rescata la experiencia. Parte de la crítica social, se basa en el hecho de que los esquemas sociales no permiten, debido a su estrechez, el pleno rescate de una

ideología primitiva que puede explotar la naturaleza humana con mayores dimensiones. Así, Breton se refiere al rescate de una lógica más plena. Así también, claramente percibimos que los surrealistas son los grandes rescatadores de la retórica, y de sus métodos lógicos a través de la dialéctica, o lo que Aristóteles llama el silogismo retórico que no es otra cosa que el entimema. Detrás de la actividad surrealista subyace la idea de un progreso que está latente. De un progreso humano que la realidad social no puede explotar porque se halla limitada en sus dogmas sociales y/o culturales. La idea de los surrealistas es el rescate pleno de las formas que deberían estar interactuando socialmente. Así el rescate de la lógica, como algo activo, un sujeto en acto, y no pasivo, debería de ser lo más importante. Y añade:

Quizá haya llegado el momento en que la imaginación esté próxima a volver a ejercer los derechos que le corresponden. Si las profundidades de nuestro espíritu ocultan extrañas fuerzas capaces de aumentar aquellas que se advierten en la superficie, o de luchar victoriosamente contra ellas, es del mayor interés captar estas fuerzas, captarlas ante todo para, a continuación, someterlas al dominio de nuestra razón, si es que resulta procedente. Con ello, incluso los propios analistas no obtendrán sino ventajas. Pero es conveniente observar que no se ha ideado a priori ningún método para llevar a cabo la anterior empresa, la cual, mientras no se demuestre lo contrario, puede ser competencia de los poetas al igual que de los sabios, y que el éxito no depende de los caminos más o menos caprichosos que se sigan. (Breton, Andre, *Op. Cit.*, p. 26)

Así, Breton apuesta al rescate pleno de la imaginación y de la dialéctica poética como el medio más audaz para explotar a cabalidad la lógica y todo aquello que impida el crecimiento humano. También podemos percibir que su postura no difiere mucho de la postura de Aristóteles, en cuanto a la

preocupación y la importancia del rescate de las formas más puras de la lengua, como es dotarla de imaginación utilizando los medios lógicos que nos permitan explotar con mayor cabalidad el conocimiento.

LAS CONOCIDAS *ENTREVISTAS* DE BRETON Y EL AFIANZAMIENTO DEL SURREALISMO

De 1913 a 1952 se llevaron a cabo una serie de entrevistas radiofónicas en Francia, las *Entretiens*, donde André Parinaud fue el encargado de entrevistar continuamente a André Bretón. Estos *Puntos de vista y manifestaciones (El surrealismo)*, como después quedaron publicadas y fueron conocidas en español, despejaron todas las dudas posibles que se tuvieran sobre el movimiento surrealista. Son muchas las cosas que dijo Breton a lo largo de esos años, entre otras subraya:

Otra limitación, no menos rigurosa y que nosotros deseábamos eliminar irresistiblemente, es la que hace intervenir *el espíritu crítico* en el lenguaje y, de un modo general, en las más diversas formas de expresión. Nosotros estimábamos –y por mi parte aún lo estimo- que si se quería sustraer estas formas de expresión de esa esclerosis cada vez más amenazadora, devolver al verbo humano su inocencia y su virtud creadora originales, era indispensable eliminar las trabas que le hacían incapaz de tomar un nuevo impulso. (Andre Parinaud): *Sin embargo su ambición no era de orden poético, como sabemos. ¿Cuáles son esas trabas que quería eliminar, esos límites que paralizaban su acción?* (Andre Breton): Esas trabas eran del orden de *la lógica* (el más estrecho racionalismo velaba para no dejar pasar nada que no hubiera sido sellado por él), del orden de *la moral* (bajo la forma de tabúes sexuales y sociales), y, finalmente, del orden *del gusto*, regido por las convenciones sofisticadas del “buen tono”, tal vez las peores de todas. Ese presunto sentido crítico que, de buen o mal grado, nosotros habíamos heredado, al igual que los demás, tenía como misión, tal como constatábamos, frenar las especulaciones intelectuales de todo tipo y envergadura. Nosotros nos negábamos a considerarle como la voz del “buen sentido”, así como la del “sentido común”. En ese “sentido crítico” que se nos había enseñado a cultivar en la escuela, nosotros veíamos el enemigo público número uno. (Andre Parinaud): *Y qué oponían a ese sentido crítico que deseaban destruir?*

(Andre Breton): La apetencia de lo maravilloso, tal como resulta posible reavivarla al recordar la infancia. Totalmente contra la corriente, con una violenta reacción contra el empobrecimiento y la esterilidad de las formas de pensar que eran el resultado de varios siglos de racionalismo, nos encaminamos hacia lo maravilloso y lo preconizamos de modo incondicional. Una frase de *Manifeste* de 1924 es bastante perentoria a este respecto: “Resaltémoslo: lo maravilloso es siempre bello, todo lo maravilloso, del tipo que sea, es bello, no hay nada maravilloso que no sea bello. (Andre Piranaud): *Su apetencia de lo maravilloso no era, sin embargo, la del vulgo, y con ello se establecía una discriminación...* (Breton, Andre, *El surrealismo: puntos de vista y manifestaciones*, pp.83-84).

Una de las grandes preocupaciones del surrealismo y por su importancia resulta obvia, dado que el movimiento es una fuerte crítica de orden humanista, radica en el lenguaje. La crítica, en todos los aspectos, pero sobre todo en la poesía, en la literatura, resultaba particularmente desastrosa. Para poder emanciparse de semejante atadura, los surrealistas buscan no caer en sus trampas. Y en efecto, los surrealistas no tienen el objetivo inmediato de destruir críticamente, sino más bien su postura es de rescate, de innovación, de no censura a las nuevas expresiones. La crítica representaba una postura que impedía al ser humano darse cuenta, debido a su estrechez de esquemas, de que se estaba haciendo crítica con posturas inadecuadas. Y tal concepción resultaba desastrosa para el progreso. Tres son las cosas importantes que subraya Breton en este anquilosamiento humano. La primera de ellas radicaba en el estado de la lógica “racional”. Al señalar el enfrentamiento de estos dos términos aparentemente contradictorios, dado que la lógica, en sentido estricto no siempre es racional, y la mayor parte de las veces sus leyes son irracionales y paradójicas, Breton señala justamente lo irracional de lo racional, y el surrealismo se centrará en una dura crítica en contra de los esquemas sociales, para demostrar que en realidad son

irracionales y que se debe buscar el rescate puro de las formas para no participar de una sociedad enferma. Así también hay una postura de crítica hacia la ciencia o hacia todo aquello que se creía científico y se tomaba como verdadero e incambiable. La otra gran preocupación de los surrealistas es la moral, donde se tenía un esquema estrecho relativo a la sociedad y a la sexualidad humana. Es necesario mencionar que detrás de esta postura, el surrealismo ve con suspicacia casi todas las posturas dogmáticas religiosas. Por último, la otra gran preocupación, radica en la estética, en el gusto. Esto incluye la idea de que debe haber un cambio estético y un cambio en la idea de “lo bello” para el surrealismo. De acuerdo a Breton, también los cánones estéticos impuestos de un modo dogmático son aparentes. La verdadera belleza está oculta, enclaustrada, se encuentra en un estado pasivo mientras no sea descubierta y explotada, expuesta y exhibida. De este modo las formas son aparentes y nuestros propios ojos nos engañan. El descubrir la verdadera belleza es como un reencuentro erótico y de esta forma la transgresión estética nos demuestra que lo verdaderamente bello no es lo evidente, no es aquello tan simple y tan cierto que nuestra propia lógica inauténtica descubre, se trata de algo más sublime que se encuentra escondido en el proceso de la creación misma o del autodescubrimiento humano. El rescate de esta estética es lo que tiene el surrealista como la idea de lo bello. La idea de lo bello se concentra de este modo en exhibirnos de una manera auténtica, tocando quizá nuestros abismos más incomprensibles, trastocando nuestras pasiones, desmoronando nuestros dolores, violentando nuestras sensaciones, para que en este rescate puro del ser humano se quede mostrada y plasmada la

verdadera esencia oculta. Se trata de transgredir nuestra idea estética, trastocarla, violentarla, para llegar a descubrir esa belleza escondida, ese sentimiento o ese afecto que es lo verdaderamente auténtico en nosotros mismos. A todo esto es preciso añadir el rescate de lo “maravilloso” como la noción precisa de belleza que tiene el surrealismo. En efecto, lo maravilloso se presente como un descubrimiento como algo que se encuentra oculto y que por lo menos no es evidente. Cada vez que se rescata, se produce un estado de tensión muy parecido al hallazgo, pues es lo verdadero, lo real. Este rescate de lo maravilloso es al mismo tiempo paradójico. La paradoja se rescata como aquello grandioso que no es evidente. Es el rescate de lo escondido y de lo que no percibimos explícitamente. Y cuando surge el hallazgo estalla lo maravilloso. A través del rescate de la maravilla se encuentra una dura crítica a la lógica, ya que esto también tiene que ver con el rescate de la imaginación humana, y por tanto, de la creación misma. En efecto, la lógica tradicional mantiene una postura de enclaustramiento al proceso creativo porque también mantiene encerrada a la imaginación. En la medida en que el rescate de la imaginación es pleno, se rescata al mismo tiempo, lo maravilloso y lo que no es evidente. Esta estética podría ser considerada como real, en contraposición de la otra estética que no es real para el surrealismo.

CAPÍTULO 3.

CONSIDERACIONES GENERALES SOBRE *PASIÓN DE LA TIERRA*

INTRODUCCIÓN.

El análisis de un texto literario debe tomar en cuenta todas las posibles acepciones que pudieran existir en su estructura. Estas comprenden desde el entorno social, cultural y político de la época en que fue escrito, las influencias que los autores leídos o vividos han plasmado en el escritor, la pasión y entrega a la vez que la preocupación estética individual que el mismo creador inflinga, el grado de influencia e impacto que su obra dejará para los demás, etc.

En el caso de la poesía de Aleixandre y en particular refiriéndome al gran libro que es *Pasión de la Tierra*, un análisis objetivo debe considerar a mi juicio varios aspectos:

- 1) La estimación de que estamos analizando el primer libro de poemas de corte surrealista escrito por Vicente Aleixandre.
- 2) El hecho ineluctable de que este libro dará a conocer a un gran poeta con un estilo personal propio y único, y muy difícil de semejar con cualquier otro escritor en lengua castellana.
- 3) El conocimiento de que a partir de este libro, la poesía de Vicente Aleixandre representa el anhelo de encontrar una voz personal inigualable, propia y única, que resume parte del dadaísmo y del simbolismo usado por los franceses como Mallarme o Rimbaud, y que constituye un hito en el surrealismo en español. Este hecho, evidente para la crítica con el paso de los años, no parece ser, sin embargo, muy notorio

para el poeta cuando acaba de publicar su obra, quien se encuentra más bien preocupado entonces por salvaguardar las formas y las apariencias sobre el estado evolutivo de su poesía. Ante esta situación, el poeta opta por dar un sinnúmero de explicaciones ambiguas en relación a *Pasión de la Tierra*, por un lado. Por otra parte, Aleixandre parece estar preocupado al mismo tiempo por esconder otra circunstancia no menos angustiosa y es el hecho de que con la publicación del libro toca temas referentes a la poesía española que representan críticas abiertas a los poetas nacionalistas como Machado, y en general a la poesía tradicionalista española.

- 4) El hecho innegable de que este libro de poemas es publicado en México, de que en esa edición se respetó su estilo y la libertad inflingida por el poeta que a partir de entonces, caracterizará su posterior obra, plasmando un texto de riqueza inigualable para el habla castellana, y sobre todo enarbolando desde este momento, la bandera del surrealismo.⁷ Insisto en que no es casualidad de que México sea para Vicente Aleixandre su punto de partida, su carabela anclada y lista para partir hacia la conquista de mayores empresas, el regreso simbólico hacia su patria con el firme mando del timón que representará la reconquista del idioma, su búsqueda

⁷ Sobre el hecho de que esta obra, *Pasión de la tierra*, representa la primera y verdadera expresión del surrealismo español, véase Morelli, Gabrielle, *Pasión de la Tierra*, pp.45-79, donde hace mención también a la representación sinecdótica de los pájaros y de las aves en los poemas de *Pasión de la Tierra*.”Y continúa en las páginas 45-46: “Aventura humana en el inconsciente, descenso abismal a los infiernos, ascetismo místico-telúrica, *Pasión de la Tierra* muestra los signos de una violenta tensión en el registro de la lengua, de la escritura, vehículo fundamental de representación del mensaje poético. Pero si la obra representa la primera y verdadera expresión del superrealismo español, ¿qué elementos de novedad aporta respecto a los intentos precedentes o coetáneos del grupo generacional? (Por ejemplo, aquellos representados por los libros *Sobre los ángeles* de Rafael Alberti, *Un río, un amor* de Luis Cernuda, *Poeta en Nueva York* de García Lorca: todos compuestos en los años 1928-29, los mismos de la colección de poemas en prosa de Aleixandre)”.

interna así como la de sus raíces, la total exploración y asimilación del surrealismo francés ayudado en parte por la influencia de Darío (“le debo a Darío más de lo que parece” como diría alguna vez).

- 5) El descubrimiento de un gran libro de escrito en prosa poética y que podríamos considerar de una libertad prácticamente absoluta, pero que servirá como punto de partida para reestructurar los versos posteriores de sus futuras obras, sin que esto signifique un detrimento en el aspecto de la creación e innovación literaria, dado que es quizá precisamente por esto que *Pasión de la Tierra* es un libro único. Deberíamos agregar toda la riqueza de la simbología en el idioma castellano que este poemario inyecta y logra plasmar, con una belleza inigualable, una exploración de formas casi única, rescatando toda la belleza del castellano y logrando plasmar simbólicamente (y surrealísticamente) paisajes de creación únicas. Esta vendrá a ser, a la postre, la principal huella de Vicente Aleixandre, lo que podríamos considerar como su legado e innovación personal, la impronta que deja en cualquier poema escrito, independientemente del tema que trate. El poeta es capaz de alzar esta voz y de hacer del castellano la voz propia de esta ideología, el legado francés cabalmente asimilado en nuestra propia forma de expresión, en nuestro propio idioma. Sin la necesidad de saber francés o de entenderlo, a través de él somos capaces de explotar todas las formas del movimiento, toda la riqueza del dadaísmo o del simbolismo mismo.
- 6) Para muchos, *Pasión de la Tierra* representa una libertad de formas excesiva. Yo me atrevería a afirmar que *Pasión de la Tierra* es para

conocedores. Esta libertad hallada es explícita. El autor tiene la total intención de plasmarlo así. Los cauces que el galope mismo de los versos, después más controlados en un futuro no lejano para el poeta, dotan a *Pasión de la Tierra* de un sentido: la libertad aparente de las formas. Y digo aparente porque si lo analizamos con detenimiento, veremos que los versos tienen una estructura propia y guardan un ritmo. Un ritmo silábico que al contacto de la voz está colmado de armonía. La plena libertad es aparente y el gran talento de Alexandre nos hace creer que no existen las formas. Pero la estructura está ahí, dotada de sentido y de riqueza. Los versos cobran entonces, un sentido métrico, dotado de armonía interna que escuchado puede ser representado de múltiples formas. Un ejemplo de esto es cómo abre el libro en su primer poema titulado VIDA:

“Esa sombra o tristeza masticada que pasa doliendo no
oculta las palabras, por más que los ojos no miren
lastimados.
Doledme.
No puedo perdonarte, no, por más que un lento
vals levante esas olas de polvo fino, esos puntos
dorados que son propiamente una invitación al sueño
de la cabellera, a ese abandono largo que flamea
luego débilmente ante el aliento de las lenguas cansadas.
Pero el mar está lejos. (...)”

Podemos percibir de inmediato la gran riqueza que tiene el poema, la gran innovación que su autor busca. Podríamos afirmar que es prosa poética pero también podríamos afirmar que no lo es. Al escucharlo, la estructura desaparece. Cobra múltiples sentidos. Se podría haber presentado de diversas formas. Dentro de la forma, cobran sentido incluso los

endecasílabos o los alejandrinos. La intención del autor, en todo caso, sería la de la presentación libre, a la manera de lectura y de escucha del lector. Sin embargo dentro, el poema tiene un ritmo propio. Lo curioso es que la estructura nunca se rompe. Está dotada de sentido.

7) Por último debo subrayar la necesidad de asimilar la Retórica cuando nos aproximamos a un poeta como Vicente Aleixandre. Como podremos comprobar más adelante, los surrealistas son aquellos seres que rescatan la Retórica, la utilizan, porque es el medio que los conduce. La fuerza de la palabra se encuentra plagada como un rescate estilístico, en el surrealismo. El mágico manejo de las formas hace que la lengua sea explotada con toda su intensidad e intención al usar a la Retórica como vehículo y como arte. El poeta vuelve a ser, al modo griego, un ser que se apodera del pódium, del estrato y del púlpito. Vuelve a ser el gran orador, el rescatador de las formas puras del lenguaje. La intención del surrealismo es el rescate puro de las formas escondidas. Es el hallazgo de lo que está oculto pero que es lo real y lo verdadero, en contraposición a lo falso, a lo que resulta ser evidente, pero que en realidad es impuro, aquello que representa lo tangible y lo palpable, pero debido precisamente a su inmediatez resulta inauténtico. La apariencia para el surrealismo es el origen de las confusiones. Hay que rescatar lo que se oculta a nuestros ojos, hay que penetrar más allá en la intención misma de las formas. El gran hallazgo está representado por el rescate de lo que es verdaderamente real pero que se encuentra subrepticamente escondido. Es por esto que

los surrealistas utilizan mucho a la retórica como su gran vehículo, su conducción. Es probable que los retóricos griegos fueran al mismo tiempo surrealistas. El modo de convencimiento de Aristóteles es al mismo tiempo su gran prueba filosófica, el rescate de la verdad pura a través del sabio manejo del lenguaje. No es casualidad que *Pasión de la Tierra* se publique por primera vez en un país plagado de surrealismo: México. No es casualidad que encuentre la vía, la comprensión de la crítica misma, su punto de partida, en un país que tiene desde su nacimiento mismo la esencia surrealista. Los grandes temas retóricos salen a relucir en este poemario, y vislumbramos una gran diversidad de recursos: metáforas, sinécdoques, oxímorons, que he señalado y analizado para la mejor comprensión de la obra.

La propuesta filosófica y el sentido de la estética en Aleixandre

Todo poeta tiene, necesariamente implícita en su obra, una propuesta filosófica. El poeta es aquél ser que nos habla de muchas cosas, su temática puede ser múltiple y diversa. Sin embargo, el poeta es un ser que se circunscribe a una forma particular de pensamiento y su trabajo resulta un medio idóneo para dar a conocer su postura de la vida. Para hablar objetivamente, podré afirmar que cierto poemario o cierto libro de poesía tendrán determinadas propuestas filosóficas, o una determinada postura

filosófica en cierto tiempo y espacio. El poeta externa esta propuesta a través de una obra en particular. Así, para poder determinar su filosofía necesariamente nos tendremos que referir a cierto libro de determinado autor en cierto espacio y tiempo. En el caso que me ocupa, deberemos referirnos a *Pasión de la Tierra* como el libro, y a su autor, Vicente Aleixandre; el tiempo, el año 1935, los países, España y México.

¿Cuál es la propuesta filosófica de *Pasión de la Tierra*? Como hemos logrado percibir a través de los poemas representativos del libro, este nos presenta, antes que nada, un tema singular que estará presente a lo largo de toda la obra, que es el tema del surrealismo. Así, podemos afirmar que Aleixandre se proclama como un poeta surrealista desde sus inicios. Y lo que es más, a lo largo de todas sus obras posteriores, nunca abandonará este principio. El poeta mantendrá, a través de esta postura, un punto de vista acerca de diversos temas como el amor o la muerte, pero el tema surrealista será siempre el eje de toda su propuesta filosófica. Ante este punto debo hacer mención que el surrealismo merece un tema aparte y más adelante se tratará con amplitud. Por el momento lo importante es considerar el sentido estético del libro, y subrayar que el tema principal es la filosofía surrealista en la obra de Vicente Aleixandre. Por supuesto que podría parecer que pecamos de simples al afirmar que él sólo toca el tema surrealista, dado que el poeta tiene grandes aspiraciones al alzar sus exordios sobre la vida o la muerte, o sobre otros tantos temas abordados a lo largo del libro donde no podemos dejar de mencionar el erotismo y otros temas relevantes como los paisajes, por ejemplo. Sin

embargo debemos señalar que el gran tema del libro, aquél que le hace tomar al poeta una propuesta filosófica, aquél que representa el eje ontológico en donde confía plenamente su arte es el surrealismo. A través de esta propuesta, el escritor se aventura a hablarnos de muchas cosas. No podríamos afirmar si tal disquisición es la mejor o no. Simplemente sabemos que es el eje, el principio donde nace todo. No tiene caso cuestionarse nada, repito, dado que, a través de esta actitud él mismo se encuentra en búsqueda de la verdad. Esta verdad se acerca a su postura de vida, qué es lo que busca, o la clave de ella, y eso es lo que transmite a lo largo de su exordio. Podríamos afirmar, en todo caso, que tal postura le dota de una especial singularidad al escritor, ya que ninguno de sus coetáneos asumirá del todo su propia propuesta surrealista ⁸. Se puede encontrar una aproximación entre varios de los poetas de este grupo, y pienso en García Lorca como uno de sus coetáneos que toca este mismo tema. Tal vez podría decir que Aleixandre y García Lorca son los escritores más representativos de la Generación del 27, y que con más ímpetu recurren al surrealismo como postura. Sin embargo también afirmo que asumen el surrealismo de distinta forma. Pienso en el *Romancero gitano* de García Lorca con toda la musicalidad inherente en su manera de escribir. Aquí el tema surrealista subyace incluso hasta de

⁸ “Vicente Aleixandre -ha escrito Vittorio Bodini- es, con Juan Larrea, el único profesional del surrealismo, en el sentido de que, mientras para los demás poetas de la Generación del 27 el surrealismo fue una experiencia limitada al espacio de pocos años o a un solo libro, para ellos fue fundamento y condición de su mensaje poético” (Y aquí hay que precisar: el surrealismo de Aleixandre a menudo se desvía hacia el expresionismo: no sólo por la adopción de la *Langzeile*, del verso largo, sino también (...) por una cierta tendencia a lo abstracto paradigmático”. Puccini, Darío, *La palabra poética de Vicente Aleixandre*, p. 10).

un modo visual, pictórico, cinematográfico. En el caso de Aleixandre, aunque existen grandes elementos visuales, la intención estética es otra. Es más de reflexión e introspección. Aleixandre explota, de un modo conceptual y dogmático toda la riqueza surrealista, logrando penetrar desde este punto de vista, un poco más acerca de esta propuesta filosófica. Lorca no es tan explícito, ni tan espiritual, dado que es un maestro de la sugerencia.

Aleixandre, el poeta surrealista por antonomasia de la Generación del 27

Por todo esto me atrevo a afirmar que Aleixandre puede ser considerado el poeta surrealista por excelencia de la Generación del 27. Desde este punto de vista pareciera ser que asume en su totalidad esta propuesta filosófica, y hace de este esquema el eje central de su obra. Sus mismos compañeros así lo consideraban. Alberti, Gerardo Diego, Salinas o García Lorca, veían en lo que él hacía el ejemplo explícito de lo que era un poeta surrealista. De entre las características que definen a este grupo de escritores bien podemos incluir el tema del surrealismo. Y yo me atrevo a afirmar que muchos de sus compañeros siguen el tema del surrealismo y lo asumen, en mayor o menor grado. Es por esta razón que lo que quería la Generación del 27 era salvaguardar su obra, tanto la obra del surrealismo como la obra de todos los escritores de la Generación del 27.

Con la Guerra Civil acabarán librando y asumiendo la batalla del exilio. Tal vez preconizan, de algún modo esta situación. Así, el mismo Gerardo Diego, en un intento de “salvar” la poesía surrealista de Aleixandre quizá pudo haber tendido una extraña alianza con Hispanoamérica, vislumbrando ya lo que era inevitable: el encuentro y el choque de dos posturas antagónicas, por un lado el “purismo” de los peninsulares y su idea de desechar todo aquello que fuera contrario a sus formas, y por el otro, el auge y el encumbramiento de la nueva escuela propuesta por los de la Generación del 27; una escuela francesa, hispanoamericana, neoyorquina, con aire cosmopolita y universal.

Como se ha señalado antes, se puede afirmar que es probable que pudiera existir una influencia de los escritores parnasianos y dadaístas franceses como Mallarme o Rimbaud. Al tocar este tema necesariamente tendremos que referirnos a uno de los movimientos que en poesía asimiló más que ningún otro la influencia de los escritores franceses y que causó una gran revolución en su tiempo, tanto por la novedad, como por los temas presentados en el sentido estético que marcó al movimiento, y me estoy refiriendo al Modernismo en lengua castellana, y a sus grandes figuras, entre ellas, por supuesto la de Rubén Darío. Sobre este último, Aleixandre ha reconocido su presencia y el ser considerado el poeta que más lo ha influenciado.⁹

⁹ Como bien señala José Luis Cano al respecto de esto y en propias palabras del poeta: Rubén

Primera conclusiones

Desde el inicio, la idea estética de Aleixandre y su postura filosófica queda marcada con *Pasión de la Tierra*. Nunca abandonará el tema surrealista a lo largo de toda su extensa obra, y su búsqueda de la perfección de las formas en esencia será la misma. Sin embargo, me atrevo a afirmar que este su primer poemario surrealista, fue un libro al que se quiso dotar de una enorme libertad y tuvo grandes pretensiones. El mismo Aleixandre podría haberlo considerado como un libro demasiado libertario para su tiempo, y en sus obras posteriores buscó la perfección estética de las formas métricas, y buscó economizar más el lenguaje para poder plasmar un sentido estético más firme y profundo. Es por eso que después, tanto en *Espadas como labios* como en *La destrucción o el amor* el sentido estético se volvió incluso una obsesión por la búsqueda de la perfección de las formas. Esto no desmerece en nada, a mi juicio, sobre la riqueza de *Pasión de la Tierra*, dado que, como he mencionado anteriormente, pareciera ser que estamos frente a un libro que aparentemente no tiene formas pero analizando su estructura la encontramos dotada de toda una intención estética y de armonía. La publicación de *Pasión de la Tierra* pudo haberse dado, pues, debido a ese

Darío fue el primer gran poeta que tuve entre las manos, y aunque no me influyó en mis primeros poemas, le debo más de lo que parece. La familiaridad, en el verso, con su materia verbal, el número y el ritmo, ese fluidísimo conocimiento que ha de estar en la sangre del poeta, creo que a él se lo debo más que a nadie. Cano, José Luis "Prólogo a la segunda edición", en Aleixandre, Vicente, *Espadas como labios. La destrucción o el amor* p. 13.

entusiasmo modernista en los inicios juveniles de Aleixandre, y a que su sentido estético e innovador de prosa poética le llevó a tocar el surrealismo y a asimilarlo plenamente. La obra no se editó en España, sin embargo, por las razones expuestas, sino en México en el año de 1935 por la Editorial Fábula. Así pues, se puede afirmar que Aleixandre tiene la facilidad de dar a conocer su obra, su primer libro de poesía surrealista, en América, y sobre todo en México. Tal novedad tiene que ver, también, por el contacto surrealista y por la probable innovación del libro, dado que representa una obra en prosa poética (quizá única por su carácter surrealista). Aparte de la influencia francesa, se debe mencionar este hecho como relevante, dado que las formas clásicas quedan circunscritas a estilos ya establecidos y en el caso de *Pasión de la Tierra* se trataba de un estilo innovador al tocar el estilo de la prosa poética y usando como telón de fondo al surrealismo. Una vez asimilado el poeta como surrealista, Aleixandre se ajusta a la perfección estética de las formas métricas en sus obras posteriores. Y no tarda mucho en sacar su gran libro *La destrucción o el amor*, obra que demuestra su gran dominio en versos. Es por esto que me atrevo a afirmar que la prosa poética de *Pasión de la Tierra* buscó innovar y de alguna manera lo consiguió, dado que se percibe la gran propuesta filosófica que representa el surrealismo en aquel tiempo en que se publica. Otra de las razones que debemos tener presente es que algunos de los escritores de la llamada Generación del 27, a las que pertenecen tanto Lorca como Aleixandre, Alberti, Guillén, etc., publican sus obras fuera de su patria.

La probable ruptura de Aleixandre con el academicismo español, y la publicación de *Pasión de la Tierra* en Hispanoamérica

Las publicaciones en el exilio: el caso del Ateneo de la Juventud y algunos puntos de vista sobre *Pasión de la Tierra*

Visto así lo comentado arriba, se tienen varias consideraciones dignas de ser analizadas. Lo primero es el tratar de establecer ese nexo entre Hispanoamérica, particularmente México, y España. En un momento de álgidas vicisitudes políticas e incluso padeciendo muchas veces la persecución, los escritores han encontrado el alivio de la publicación de su obra allende sus fronteras, en un sitio pacífico y tranquilo que les permita explayarse y que les permita ser escuchados. Ya sea en México, en el resto de Hispanoamérica o en España, esta situación se ha presentado. En México, esto le pasa a muchos jóvenes ateneístas, los conocidos como los miembros del Ateneo de la Juventud, donde figuras como Alfonso Reyes o Martín Luis Guzmán publicarán sus obras en España. La situación especial de los jóvenes ateneístas de publicar muchas veces en el exilio y de estar plasmando la ontología de los mexicanos fuera de su patria, hace que sean conocidos y leídos como mexicanos en el exilio. Tal situación desesperada no les hace perder la noción de lo que está ocurriendo en su patria, y muchas veces su trabajo les hace tener más conciencia y en general tienen un más profundo conocimiento de la realidad mexicana. Esta labor de los ateneístas les hace adquirir raíces profundas en los lugares del exilio, ya que se dan a

conocer como escritores y pensadores mexicanos (y en los temas que abordan siempre tomarán como una profunda reflexión la era trágica que vive su patria). Tal es el caso del ya citado Martín Luis Guzmán con *La Sombra del Caudillo*, o de Alfonso Reyes o de José Vasconcelos. En España, Reyes logra crear lazos de hermandad tan fuertes, y a difundir tanto la identidad mexicana, que esta situación lo lleva a mantener vínculos de identificación con la intelectualidad española, y a llevar a cabo proyectos culturales que después se transformarán en casas editoriales (como el Fondo de Cultura Económica o El Colegio de México) donde se albergarán y publicarán muchas de las creaciones y de las ideas de los escritores y filósofos españoles que vivirán exiliados en México. La presencia de los ateneístas en España es tan fuerte y tan sólida, que permite la publicación en España de obras mexicanas y como ya se ha señalado, el futuro cobijo del gobierno mexicano con los escritores e ideólogos españoles que después saldrán huyendo perseguidos por la Guerra Civil.

Como podemos percibir, tanto el exilio mexicano en España como el exilio español en México tendrán como consecuencia el mutuo enriquecimiento intelectual e ideológico. En México la riqueza cultural y educativa provoca el nacimiento de instituciones que dotarán al país de un enorme bagaje cultural, por un lado El Fondo de Cultura Económica y por el otro la transformación de la Casa de España en México en El Colegio de México. Así, el movimiento del Ateneo de la Juventud que

es propiamente el exilio mexicano, inicia un contacto con España que será a la postre, sumamente enriquecedor tanto en el ámbito intelectual como en el educativo. En este primer contacto los intelectuales mexicanos afirman los valores de su patria en guerra, pero llegan inclusive más lejos, ya que este movimiento por su naturaleza, implícitamente se abre a la intelectualidad y a la sabiduría humanísticas, propiciando así un enriquecimiento inigualable. Cuando ocurre lo opuesto, y los intelectuales españoles huyen de la guerra civil, México es ya un campo fértil para recibirlos y acogerlos. Con esta situación México se nutrió como ningún otro lado, ya que absorbió en gran medida la riqueza que aportaron los transterrados y la asimiló con grandes proyectos culturales.

En el caso de Vicente Aleixandre, éste nunca llegó a ser un escritor perseguido, además que adolecía de una enfermedad que prácticamente lo obligaba al enclaustramiento: debido a una tuberculosis renal diagnosticada en 1925, le tuvo que ser extirpado un riñón siete años más tarde, en 1932. Sin embargo, dado la fuerte crítica que tenía implícita en su literatura para con la poesía española, dada su (aparente) rebeldía contra las denominadas formas puras (y sin embargo la búsqueda constante de la perfección de Góngora) y su obstinada búsqueda del surrealismo y de su voz personal que sintetiza en *Pasión de la Tierra*, y de la particular postura contra la escritura de poetas como Juan Ramón Jiménez o Antonio Machado, su primer libro surrealista, en efecto, representaba una franca osadía para ser publicado en España. Quizá

fuera esta una de las razones más fuertes para que la Editorial Fábula en México guareciera su obra, y la razón de que como señala Aleixandre: “en 1934, *Pasión de la Tierra* cruzó en cuartillas el Atlántico, a petición de amigos inolvidables, y en bella edición limitada apareció en México en 1935”. Por todo ello concuerdo con Darío Puccini sobre esta situación particular. Añado además lo expuesto arriba, en el sentido de que existía un gran contacto y una gran hermandad entre intelectuales mexicanos (los ateneístas) y los españoles, y en la relativa facilidad que un escritor de la Generación del 27 tenía en publicar su obra en México, si pensamos en los grandes lazos que existían por la influencia del Ateneo de la Juventud. Ahora bien, es menester subrayar algunas características de los Ateneístas, como el ser impulsores y amantes de todo tipo de conocimiento “científico”, el impulsar y promover en lengua castellana todo aquello que tuviera que ver con el saber humano. De este modo dieron a conocer grandes obras de pensamiento y de filosofía. Lo realizado por Aleixandre preconiza, de algún modo, lo que después harán en grande estos señores del Ateneo de la Juventud, que es la gran promoción de las obras humanísticas en lengua castellana. Por tal razón, considero la aproximación de Aleixandre como el primer poemario surrealista escrito en lengua castellana, y dignamente presentado en México. También, aún sin saberlo, pero quizá presintiendo de algún modo extraño el horror después, Aleixandre se adelanta de un modo individual y particular a lo que después harán sus coetáneos en el exilio y del modo más natural, que era el estar publicando lejos de su patria, y el

estar padeciendo las catastróficas consecuencias de la Guerra Civil. De hecho, en *Pasión de la Tierra* se huele ese aire de desesperación y de miedo. El poeta trata de abordar en muchos pasajes del libro lo que es la esperanza (y de hecho, en un singular poema “Ser de esperanza y lluvia” anuncia e incluso preconiza el fin de la primavera en su patria). Muchos escritores de la denominada Generación del 27 también serán catastrofistas, pues padecen lo ocurrido. García Lorca, por ejemplo, en su *Romancero gitano*, muchas veces toca el tema de la partida y de la muerte en el canto de los gitanos, así como también el tema de la desolación y de la frustración. Otros escritores como Rafael Alberti en su obra *Sobre los Ángeles* o Luis Cernuda con *Un río, un amor* también se refieren a esa manera aislada y desolada que vive en esos momentos la intelectualidad española, y toman al surrealismo como el eje central de su trabajo. El mismo Pedro Salinas quien a mi juicio podría ser llamado el sabio del grupo no es ajeno a la ideología de Breton y en su vasta obra poética el tema de la desolación intelectual padecida en su patria entonces, aparece. En general en todos estos escritores encontraremos reflejada esa mano dura que el nacionalismo peninsular pretendía imponer entonces, y que ya señalaba una inminente lucha civil. Quizá Vicente Aleixandre tome al surrealismo como propuesta de salvación, y también de crítica. Pero si había que abrirse y salvarse a través de la propuesta francesa, ésta también era limitada y “sólo para conocedores”, como alguna vez reconoció el mismo Aleixandre. La salvación, en efecto, parecía imposible, y sólo llevado a una reflexión muy profunda,

se podrían hacer frente a los problemas confrontados entonces en España. Si el surrealismo y Breton hubieran podido salvar a España de esta gran psicosis colectiva, o al menos el arte que al parecer se representaba como anquilosado y ostracista, se hubiera revolucionado, Aleixandre quedaría más que conforme con su obra. En parte lo consigue. Pero la publicación original será llevada a cabo lejos de su hogar. En sus dos libros siguientes, la dialéctica originada por *Pasión de la Tierra* continuará de manera excelsa. Pocos intelectuales serán capaces de comprender el profundo significado de las obras. Tanto en *Espadas como labios* como en *La destrucción o el amor* la labor poética es magnífica. Paradójicamente como toda la poesía aleixandriana, tal labor vio su luz en México, con *Pasión de la Tierra*. De este modo, me atrevo a afirmar que Aleixandre le debe más de lo que parece a este singular libro. No solamente encontró su voz y su estilo únicos. Encontró incluso la propuesta que no abandonará jamás. Pero este primer ensayo, tan dubitativo incluso para él, será el origen de una gran riqueza literaria y poética. Al asumir el surrealismo como postura filosófica y eje y guía de su obra el poeta en efecto, toma un camino divergente respecto del tradicionalismo. Su propuesta es incluso de desafío y él está consciente de ello. Sin embargo como ya se ha señalado, los poetas de este grupo no actúan de manera aislada. Son un grupo compacto de artistas que han encontrado una manera de expresarse, un modo de ser escuchados. La Generación del 27 es un equipo compacto que defenderá a capa y espada sus ideales. Entre sus principios está incluido, de algún modo, el

surrealismo. Lo han aprendido y asumido en el mismo acto del oficio, lo han escuchado en la voz de sus coetáneos, allende sus fronteras y dentro de las mismas. Saben que este arte es importante y que son los únicos peninsulares que toman conciencia de ello. Critican a sus colegas peninsulares que no los comprenden. Dentro de España en ese momento, en efecto, históricamente, existe en general una reticencia al cambio o a lo extranjero. Están a punto de convulsionarse. Una Guerra Civil se aproxima. Pocos escritores toman conciencia de ello. Dentro de las pocas voces, una se alza desesperada pero su canto es sano. Es un canto de reflexión profunda, de análisis extremo. A través de este canto, *Pasión de la Tierra* nos ofrece una reflexión sobre la terrible realidad española de ese momento. Su aparente oscuridad surrealista trata de ser un médium, un exorcismo, un oasis escondido que refleja y sintetiza la terrible realidad de la península. Al parecer el poeta trata de encontrar una psicoterapia colectiva con su canto, un medio que cure y sane al total desquiciamiento social, a la total enajenación colectiva. (Por cierto, esto hace que su obra sea considerada, a mi juicio, aún más surrealista. Bretón hizo lo mismo señalando los terribles males de su tiempo, la necesidad de hacerle más caso al mundo onírico, a lo que él consideraba verdadero, no lo aparente de una sociedad enferma). Sin embargo su voz se alza a miles de millas de distancia. Solamente desde este punto de vista Aleixandre podría ser visto o considerado freudiano. Quizá pueda considerarse una especie de terapeuta que señala los conflictos sociales. El miedo a la no comprensión o al ataque de la crítica de su tiempo, permiten que su obra

se publique fuera, allende las fronteras. La Generación del 27 no está dispuesta tampoco, a exponer al máximo exponente del surrealismo dentro de ellos mismos. Pero el canto de *Pasión de la Tierra* es un canto de paz y de una profunda reflexión humana. Ahora queda bien entendido y en toda la dimensión del término el título del libro. En efecto, nada más pasional que esa pasión escondida del poeta. Es como un amor oculto: celoso, visceral, reflexivo, audaz, intrépido. Esta es la paciencia del poeta, quien espera una justicia del tiempo; una reivindicación con su arte en gran parte incomprendido. Como he señalado anteriormente, poca gente podría haber comprendido esto. Pocos podrían haber entrevisto en este libro o en los dos subsecuentes la gran propuesta del poeta. Al contrario de la introspección, de la paz de las ideas, del análisis profundo, en aquellos terribles momentos la sociedad peninsular se concentraba, paradójica y viciosamente, a la fuerza de las armas, a la sujeción de la violencia, al dominio de la irracionalidad y de la furia, a la aniquilación de lo diferente.

En parte entiendo y justifico esta postura individual, este planteamiento del arte “sólo para conocedores”. Visto de este modo la poesía aleixandriana podría ser tachada de exclusiva. Me pregunto: ¿cuál no lo es? En general el aedo es un ser que al margen de la sociedad analiza y tiene una propia idea de su mundo. Es casi siempre un ser incomprendido. La sociedad entera sabe que toca temas importantes pero en general nadie lo escucha, nadie lo entiende, o por lo menos se encuentra viviendo al margen de ella. Así, se podría argumentar que la

poesía surrealista es difícil o que es oscura. Que solamente gente versada y preparada en la materia podría entender a cabalidad lo que se trata de decir. Esto en parte es cierto. Sin embargo no se trata de la idea de exclusividad como propósito al entender la poesía. Es labor de los intelectuales y de los escritores el dilucidarla y darla a conocer. Así, el análisis profundo escapa también a la dudosa crítica, a la incompreensión y a las dudas. Podríamos decir en tal caso que si la sociedad en general se preocupara más por oír el exordio de los poetas en lugar de prestar tanta atención al canto afilado de las espadas, el mundo probablemente sería distinto. La intención del poeta no es el de resumir la historia ni tampoco asumirla, es el de la reflexión en un determinado momento en el tiempo, es quizá el de la salvación aunque ésta sea incomprendida. Es un canto paciente en un determinado momento y espacio, una botella al mar (creo que fue Poe quien alguna vez dijo esto), para ser abierta años más tarde, buscando también sincronizarse en un determinado tiempo y espacio con el fin de permitir la reflexión, el análisis objetivo una vez que los ingratos acontecimientos no han devastado del todo al ser humano.

Las consideraciones acerca de la rebeldía en Vicente Aleixandre no son del todo claras si no tratamos de analizarlas detenidamente. He mencionado que Aleixandre pudo haber tenido una probable postura de choque en contra de ciertos purismos como el de Juan Ramón Jiménez, o el de Antonio Machado por ejemplo (y en general en mucha de la postura nacionalista española). Un claro ejemplo acerca de esto lo encontramos

explícitamente en los poemas “Ropa y Serpiente” y “La Forma y no el Infinito” de *Pasión de la Tierra* donde existen ciertas alusiones a la poesía de Antonio Machado. Se lee en “Ropa y Serpiente”:

“Pero no me preguntes más. Una pompa de jabón,
dos, tres, diez, veinte, rompen azules, suben, vuelan,
qué lentas, qué crecientes. Estallan las preguntas, y
bengalas muy frías resbalan sin respuesta.”

Con una muy probable alusión y crítica a la poesía de Antonio Machado. La postura de Aleixandre resulta sumamente irónica. De resultar verdadera esta aseveración, explicaría en parte la ausencia del libro y el hecho de no ser presentado. Analizándolo más detenidamente, coincido con los comentarios que Darío Puccini da al respecto, y sobre todo con los del crítico español Ricardo Gullón cuando se refiere a que la poesía de Aleixandre resulta incluso denostativa hacia el purismo peninsular. En otro poema llamado “El Silencio” Aleixandre sugiere el eterno mutismo de los intelectuales de entonces, enclaustrados y amenazados ante cualquier postura crítica que pudieran haber emitido entonces. En el mismo poema de “Ropa y Serpiente” la ironía de Aleixandre parece volcarse incluso contra el purismo ancestral español, contra la misma esencia de la poesía tradicionalista y nacionalista. Esta situación pudo haber sido muy comprometedora. Darío Puccini comenta algo acerca de esto pero nunca nos refiere ninguna conclusión. Por mi parte considero necesario el hacer un análisis más detenido de “Ropa y Serpiente” en

cuanto al tema del nacionalismo español y al respecto de la poesía española. Igualmente pareciera ser que “La forma y no el Infinito” toma una postura parecida. Todos los análisis al respecto de esto son vagos, y el único que pareciera tener una postura objetiva es el mismo Ricardo Gullón cuando afirma que tales posturas son incluso denigrantes para la poesía peninsular. Incluso pareciera haber una crítica en contra del mismo romanticismo y/o del realismo. Por mi parte sigo concluyendo que tal postura de choque es una especie de crítica férrea, que sin dejar de ser dura, señala lo que al poeta parece molestarle estéticamente hablando. Desde este punto de vista, la poesía de Aleixandre sigue considerándose más que surrealista, ya que es esta postura revolucionaria la que define al movimiento. Recordemos que para la lógica surrealista la idea estética estriba en el rescate de lo maravilloso, en el rescate de lo que es auténtico, por paradójico que resulte. Es precisamente esta paradoja la que hace tomar una postura sana y crítica, ya que recordemos que para el surrealismo, las formas son aparentes, y se está rodeado de una sociedad enferma cuyos moldes es preciso vencer, señalar, y romper.

El “americanismo” de *Pasión de la Tierra*

Como ya hemos visto antes, y como bien expone Puccini, el poeta dice cuando escribe sobre *Pasión de la Tierra*: “Era un libro que había *querido nacer* americano y americano se quedaba”. Estas palabras

aparentemente ingenuas encierran una gran connotación. ¿Qué es lo que quiere decir el poeta exactamente con esta afirmación? ¿A qué se refiere cuando afirma que el libro “quiso nacer” americano? ¿Acaso se refiere al lejano influjo de Darío (y de los modernistas) o a la forma (moderna) de escritura de los hispanoamericanos como Vallejo, Huidobro, Neruda, etc.?

Tratando de analizar objetivamente este comentario podríamos pensar que Aleixandre en ese momento le otorga ciertas características “especiales” a *Pasión de la Tierra*, dentro de las cuales podemos considerar las siguientes:

- 1) la de ser un poemario cuya intención primaria era la de haber sido publicado en América, particularmente en México;
- 2) que la intención de este libro era la de haber sido escrito con las características y el estilo de “lo americano” o de la poesía “americana”, con toda la extensión de la palabra sobre lo que esta acepción pueda tomar;
- 3) que quizás lo que él exaltaba como “americano” era totalmente lo opuesto a lo que él consideraba como “español” en ese momento, y ante este punto debemos pensar en las diferencias que el poeta tenía para con las formas clásicas de los escritores peninsulares de su tiempo, y la crítica que indirectamente les hacía, particularmente hablando, a la poesía de lo que en aquellos momentos se consideraba “puro”, como la poesía de Juan Ramón Jiménez, por ejemplo;
- 4) de lo anterior también se sigue el asumir el surrealismo como una

característica de la poesía en parte hispanoamericana, y también el asumir libremente las nuevas formas o tendencias de la época con escritores representativos como Huidobro, Herrera y Reissig, o bien, retomando la no tan lejana influencia del modernismo, con escritores como el mismo Rubén Darío.

Si la intención primaria del libro era la de ser publicado en América, y particularmente en México, debemos reflexionar que entonces fue cierta la intención original que tenía el poeta de que fuera un libro americano, y no se diera a conocer (primariamente) en España. Al respecto, Darío Puccini nos señala que, según palabras textuales del mismo Aleixandre, la intención original fue cuando, corriendo el año de 1929, la casa CIAP (Compañía Iberoamericana de Publicaciones, Madrid-Barcelona- Buenos Aires) era la encargada del proyecto. Sin embargo, la ruidosa quiebra de esta editorial dejó la obra inédita. Al parecer se tenía la intención primaria de que el libro apareciera en Buenos Aires, dada la intención de lo “americano” en el nacimiento de la publicación. Sin embargo debemos considerar que la casa editorial también tenía participación española (pues están involucradas las tres ciudades Madrid-Barcelona-Buenos Aires). Ante la situación y la postura crítica de Aleixandre (refiriéndome a una actitud crítica o postura de choque en su forma personal de escribir, en su estilo propio) sobre la poesía española de su tiempo que, como ya hemos visto, era de rebeldía y hasta de denostación incluso (según comentarios del crítico español

Ricardo Gullón acerca de la poesía de Aleixandre y citado en el mismo libro de Puccini) debemos pensar también que Aleixandre no se hubiera sentido muy cómodo del todo (ni tampoco los poetas renombrados de su época ni los intelectuales españoles de su tiempo) en que la editorial hubiera sido española (o de participación española en este caso)¹⁰. Debemos pensar que incluso podría haber habido una especie de lucha o de encuentro de posturas que en ese momento no hubieran favorecido a Vicente Aleixandre y que la misma crítica peninsular incluso lo pudo haber destruido, o al menos, atacado. Sin embargo, como él bien señala, dado a esta circunstancia, esta es una razón probable para que tuviera la característica de que el libro fuera americano, el ser publicado en Hispanoamérica. Ahora bien, expuesto ya el análisis sobre los escritores ateneístas y en general sobre el llamado Ateneo de la Juventud, donde percibimos claramente el enorme apoyo que existía entre la intelectualidad española en general hacia los intelectuales exiliados de nacionalidad mexicana, debemos considerar que Aleixandre tenía prácticamente abiertas las puertas en México, y como señala efectivamente:

“en 1934, *Pasión de la Tierra* cruzó en cuartillas el Atlántico, a petición de amigos inolvidables, y en bella edición limitada apareció en México en 1935” en Puccini, Darío, *Op. Cit.*, p. 33.

¹⁰ “Ricardo Gullón, uno de los pocos críticos españoles que se han detenido con mirada atenta y adecuada en los poemas en prosa de *Pasión*, no sólo habla de ‘ruptura’, sino incluso de ‘repudio’. ‘El repudio de la lírica antecedente y hasta la coetánea, es terminante’, ha escrito” en Puccini, Darío, *Op.Cit.* P. 35.

Es interesante pensar sobre esta “petición” de (ciertos) amigos inolvidables. Pero ésta bien podría haber sido también un consejo, un aviso, una recomendación, o una sugerencia ¿De quién exactamente? Probablemente provenía de la misma Generación del 27, Alberti, Manuel Altolaguirre, Pedro Salinas, García Lorca, Gerardo Diego, entre sus más connotados amigos, los mismos intelectuales que pensaban igual que él que había llegado el momento de ver las cosas distintas, que el anquilosamiento de las formas puras había llegado al extremo. Pudo haber sido también el apoyo de ciertos intelectuales extranjeros como los mismos ateneístas quienes percibían claramente que el apoyo hacia las nuevas aproximaciones y la comprensión de la nueva poesía estaba allende las fronteras, en otro sitio. Pudo también haber sido la misma actitud de ensimismamiento de los peninsulares, lo inevitable de un enfrentamiento de ideas y la incompreensión de la crítica en ese momento, algo que, por otro lado, ya preludiaba la guerra civil, dada la franca postura de necedad en las mismas posturas, el miedo al cambio o a posturas críticas distintas. De cualquier forma era un modo dictatorial de ejercer presión y fuerza por parte de los intelectuales de entonces. Hoy sabemos con precisión, que fue Gerardo Diego, el encargado de llevar a cabo tal publicación en México.

Hay otra situación que merece la atención en los comentarios de Aleixandre, y es el hecho de esta denominada “edición limitada”. ¿Por qué habría de ser una “edición limitada”? Al respecto, como también lo señala Puccini, la actitud es sospechosa. Se da la impresión,

efectivamente, de que se está escondiendo el libro, como bien señala también Puccini. Al parecer Aleixandre toma una actitud en la cual pretende no sacar a la luz en ese momento, o al menos que la crítica no lo conozca del todo. Sin embargo me atrevo a pensar que la preocupación de Aleixandre es para con la crítica española, no con la demás, ni tampoco con la hispanoamericana. Debemos considerar la inmediatez en la creación particular del poeta en ese momento, y en el hecho ineludible de que tanto *Espadas como labios* como *La destrucción o el amor* o bien ya estaban prácticamente acabados, o en cualquier momento también pudieron haber sido presentados. Ante esta digresión me atrevo a optar por una cuestión de preocupación estética en el autor. Si ya prácticamente estaba en ciernes lo que vendría siendo su obra “mayor” que es *La destrucción o el amor* (y que después por cierto llegó a ser un libro insuperable en todas sus formas desde mi punto de vista desde que ganó el premio Nacional hasta que ganó el Premio Nobel), ¿por qué no presentar de un modo más universal esta última y no la otra? Tal discurrimiento es una cuestión de ambición , pues al parecer el poeta pretendía ser más ambicioso, considerando que, a mi juicio, le debe mucho más de lo que parece a *Pasión de la Tierra*, que por otro lado es un gran libro. A mi juicio con *Pasión de la Tierra* se sientan las bases de lo que el poeta podrá a llegar a dominar después, y, sobretodo, se asume del todo, sin miedo, sin temor, explayando en todos los sentidos del arte, ese superrealismo tan buscado y a la vez tan escondido en todas sus dimensiones y formas, pero a la vez tan incomprendido en su tiempo y

sobretudo por los poetas de entonces, tan enclaustrados en sus propias formas, e incapaces de volar hacia otras dimensiones. Sobre esta incomprensión en el arte de Aleixandre, he de señalar que muchas veces se le ha tachado de ser un escritor “oscuro”, “freudiano”, y que, efectivamente, encontró en ese momento “pocos amigos” que en verdad lo comprendieron, pero tan firmes y seguros, que le ayudaron a explayarse.

Considerando la situación de “lo americano” donde aparentemente se dota al libro de una gran libertad en las formas, e incluso se trata de la forma en que está escrito el libro, que es la denominada prosa poética que yo considero muchas veces aparente dado que como ya he expuesto, el autor ha tenido la intencionalidad de dotar de sentido profundo y de armonía (incluso métrica aunque bien escondida) a lo largo de toda la obra. ¿Por qué se ha elegido el denominar a esta libertad aparente de las formas “americana”? Podría pensarse que el mismo autor se escuda en esta situación ante la probable crítica de su tiempo que se le hubiera querido hacer al respecto. Y en efecto me atrevo a pensar que es así. Sin embargo debemos también considerar lo que se denomina “surrealismo” o la nueva tendencia surrealista, las influencias de los parnasianos, de Rimbaud o Mallarmé, y de toda esta escuela que también tuvo contacto de algún modo con los modernistas como Darío. Y en efecto, ante tal circunstancia debemos también pensar en los probables deseos de innovación de la obra. Si la obra de Aleixandre tiene la pretensión de innovar, creo que fija el antecedente y lo logra. Esta denominada “prosa

poética” tiene su correlación, efectivamente, entre escritores modernistas como Ramón López Velarde, por ejemplo. Incluso el mismo López Velarde tiene un libro entero de prosa poética. El libro se publicó en México, y es de los pocos escritores que en ese momento asumen la prosa poética y la practican. En España encuentro correlación con la prosa poética de Juan Ramón Jiménez, por ejemplo. La diferencia con Aleixandre estriba, en todo caso, en el surrealismo, en la influencia de la filosofía surrealista. Pero pensamos en pocos autores que en ese momento asumen la prosa poética, aunque hay pocos peninsulares, dado el cuidado de las formas clásicas de entonces.

PASIÓN DE LA TIERRA, EL GRAN LIBRO DE PROSA POÉTICA EN ESPAÑOL COMO LA ASIMILACIÓN ABSOLUTA DEL SURREALISMO, PUBLICADO EN MÉXICO: EL PUNTO DE VISTA DE GABRIELLE MORELLI.

Gabrielle Morelli subraya algo muy importante en la poesía de Vicente Aleixandre y particularmente de su libro *Pasión de la Tierra*, uno de los primeros del autor y editado por vez primera en México, y es el hecho irrefutable de que este libro constituye un hito en la poesía en castellano. Se trata quizá, de la primera manifestación dadaísta y de la gran asimilación del surrealismo francés en nuestra lengua. No sólo este arte se podría manifestar a través de Dalí o del cine de Buñuel, sino que Aleixandre es uno de los primeros que lo vuelve tangible en un libro de poemas. El extraordinario expresionismo del surrealismo está plasmado

en cada una de las imágenes poéticas del autor. Quizá no sea una casualidad que el libro aparezca editado por primera vez en México, dada la posible cerrazón que pudo haber encontrado por parte de la intelectualidad española.

Aleixandre mismo ha confesado la lectura de los grandes escritores surrealistas franceses, y la influencia de un gran poeta modernista: Rubén Darío.

Así pues, *Pasión de la Tierra* podría ser considerado el primer libro de poesía dadaísta en castellano. Su riqueza resulta inimaginable, ya que constituye la asimilación del surrealismo francés y del grupo de los parnasianos en nuestra lengua. Al respecto debemos referirnos también, a la extensa obra de los surrealistas y dadaístas franceses tomando todo el trasfondo surrealista que necesariamente debemos conocer para entender la influencia de la obra. Este gran libro, configurará el estilo poético de Aleixandre en *La destrucción o el amor*, su siguiente libro. Constituye *Pasión de la Tierra* uno de los grandes alcances de la prosa poética, y de los grandes logros del estilo en verso libre en nuestro idioma. La total irregularidad de las formas y la absoluta libertad del dadaísmo son dos de las grandes conquistas expresivas del autor, quien justificará su postura con maestría en sus obras subsecuentes, como lo es *La destrucción o el amor*, donde revisará magistralmente las formas clásicas, adhiriéndose a ellas con suma escrupulosidad, preocupado probablemente por la libertad infligida en *Pasión de la Tierra* y por las subsiguientes críticas que su

poesía podría merecer. Aleixandre demostrará posteriormente, con maestría, que su poesía puede ajustarse a lo clásico o a lo libertario. Desde el punto de vista poético, *Pasión de la Tierra* constituye a mi juicio, una auténtica joya de la poesía en castellano.

Existe otro aspecto que considero necesario mencionar sobre los comentarios de Morelli, y es cuando menciona:

“Por lo demás, *Pasión de la Tierra* inauguraba una fase de búsqueda que se adhería ‘al modo hispánico’, al *dictamen* de la escritura automática, empeñada en conciliar términos dialécticamente opuestos, tales como la percepción y la representación. Al mismo tiempo, la colección de poemas en prosa se alineaba con las propuestas formales expresadas por otros sectores del arte – la pintura, el cine, la música – en los cuales la cultura española, o más bien el grupo de la diáspora parisina, veía emerger algunas figuras de valor excepcional, como Picasso, Dalí, Miró, Buñuel, por citar sólo algunos nombres de gran notoriedad.”(Morelli, Gabrielle. *Op. Cit.* pp 14-15).

Esta alusión acerca de la esencia de la poesía parnasiana nos da una gran explicación hacia lo que hemos venido mencionando acerca de la retórica. En efecto, el empeño en conciliar los términos dialécticamente opuestos es una actividad retórica. No solamente es ampliamente usada por los escritores parnasianos, sino por todo aquél que tenga el oficio de poeta. Sin embargo, si es necesario resaltar que fueron los parnasianos, así como los simbolistas, grandes maestros en el manejo de la retórica. En efecto, si repasamos la propuesta poética de los simbolistas, descubriremos un manejo cuasi perfecto de las formas clásicas en cuanto al manejo de la retórica. Con su punto de vista regresan a ese expresionismo soslayado y logran dotar de enorme riqueza la actividad

poética. Este mismo hecho se puede percibir en escritores como Joyce o Juan Rulfo, ya que aunque no están en contacto real con el parnasianismo, son grandes parnasianos y simbolistas, aunque en otro ámbito, el de la novela y el cuento.

CARACTERÍSTICAS DE LA POESÍA DE ALEIXANDRE

ALGUNOS RECURSOS RETÓRICOS USADOS EN EL POEMA “VIDA”

Al hacer analizar algunos de los recursos retóricos utilizados en los poemas de *Pasión de la Tierra*, debemos hacer explícitos los recursos que se usan en ciertos poemas representativos que aparecen en el libro. De entrada podemos anunciar el uso de varios recursos retóricos como la metáfora, la elipsis, el oxímoron, la hipérbole, o la perífrasis, por mencionar por el momento sólo algunos. Debo subrayar que como ya se ha advertido, solamente consideraré el estudio de ciertos recursos retóricos en los poemas analizados de Aleixandre, y particularmente me refiero al estudio de dos características retóricas ampliamente usadas por Aleixandre las cuales son el uso de la perífrasis (la idea de la circunlocución) y el uso del oxímoron (la idea de la paradoja). Ambos temas serán tratados con detenimiento más adelante. Analicemos la estructura del poema titulado “Vida”:

Esa sombra o tristeza masticada que pasa doliendo no
oculta las palabras, por más que los ojos no miren
lastimados.
Doledme.

No puedo perdonarte, no, por más que un lento
vals levante esas olas de polvo fino, esos puntos
dorados que son propiamente una invitación al sueño
de la cabellera, a ese abandono largo que flamea
luego débilmente ante el aliento de las lenguas cansadas.

Pero el mar está lejos.

Me acuerdo que un día una sirena verde del color
de la Luna sacó su pecho herido, partido en dos como
la boca, y me quiso besar sobre la sombra muerta,
sobre las aguas quietas seguidoras. Le faltaba otro seno.
No volaban abismos. No. Una rosa sentida, un pétalo
de carne, colgaba de su cuello y se ahogaba en el agua
morada, mientras la frente arriba, ensombrecida de
alas palpitantes, se cargaba de sueño, de muerte
joven, de esperanza sin hierba, bajo el aire sin aire. Los
ojos no morían . Yo podría haberlos tenido en esta
mano, acaso para besarlos, acaso para sorberlos, mientras
reía precisamente por el hombro, contemplando
una esquina de duelo, un pez brutal que derribaba el
cantil contra su lomo.

Esos ojos de frío no me mojan la espera de tu llama,
de las escamas pálidas de ansia. Aguárdame. Eres
la virgen ola de ti misma, la materia sin tino que alienta
entre lo negro, buscando el hormiguero que no grite
cuando le hayan hurtado su secreto, sus sangrientas
entrañas que salpiquen. (Ah, la voz: “te quedarás
ciego.”) Esa carne en lingotes flagela la castidad valiente
y secciona la frente despejando la idea, permitiendo
a tres pájaros su aparición o su forma, su desencanto
ante el cielo rendido.

¿Nada más? (...)

En la primera línea notamos inmediatamente el uso de los recursos retóricos, pues aparece una perífrasis que aumenta el significado de “sombra” y lo califica de “una tristeza masticada”. Inmediatamente percibimos el uso de la metáfora al darle una acción simbólica al sujeto sombra como si “caminara” utilizando el verbo “pasar”. Al mismo tiempo, el autor sigue utilizando la perífrasis al ir definiendo los atributos del significado y caracterizando el sentido del verbo (que pasa doliendo), y luego lo sigue definiendo: “no oculta

las palabras”.

La diégesis

Lo que conocemos como diégesis es el relato mismo, el argumento. Todorov lo llama “relato” y Barthes lo llama “historia”. Es propiamente el contenido narrativo de la historia. Para Jacobson son “los hechos relatados”.

Es a partir de la quinta línea donde aparece propiamente la diégesis del poema. “No puedo perdonarte, no,” En este momento la figura retórica de la diégesis, que no es otra cosa que el contenido narrativo o la estructura narrativa propiamente dicha del poema, aparece.

El poeta se refiere por primera vez a otro sujeto. Introduce una palabra muy importante: “perdonar”. Este verbo cobra tal vida que nos remite efectivamente a otro personaje, pero también nos remite al concepto vago de “sombra”. Aunque no lo mencione explícitamente, ahora se refiere vagamente hacia un sentimiento. Ahora el concepto “sombra” se vuelve tangible a través de un sentimiento: el “perdón”. Sombra y Perdón van cobrando coherencia. Ahora entendemos que aquél concepto vago se refiere a un sentimiento, y que está enredado en el concepto del amor. El poeta lucha, e introduce, el concepto de la felicidad del amor a través de un baile, un vals. El sentido de la metáfora aparece inmediatamente cuando compara las olas del polvo fino del vals. Inmediatamente nos encontramos en un baile real, en una fiesta. Y

nos fijamos en el polvo que levantan los pies al bailar, en el polvo que levantan las zapatillas al roce con el suelo, como si se tratara de un verdadero cuento de hadas. El autor está haciendo referencia, por supuesto, al concepto del amor de manera metafórica. La metáfora merece un tema aparte, al igual que los conocidos “tropos” retóricos, ya que son ampliamente usados y están en muchas ocasiones concatenados, por lo que les dedicaremos un estudio especial en el siguiente capítulo.

Enseguida, en la línea 10, el poeta introduce la lejanía: “Pero el mar está lejos”. Con este verso da fin al exordio que comenzó, y este “pero” vuelve a la raíz de la línea cinco: “No puedo perdonarte...”. Es decir, se regresa a esa sombra masticada del recuerdo. Con la aseveración “Pero el mar está lejos” el poeta deja de lado el mundo fantástico de las hadas y de tiempos idos, y da paso para concentrarse, nuevamente, en el inicio del poema. Enseguida introduce un nuevo concepto tangible en forma de mujer: una sirena verde del color de la Luna, que lo quiso alimentar de su pecho “partido”. Podríamos afirmar en este momento, que el poeta sigue aludiendo al concepto del amor, pero también podríamos decir que está aludiendo a la vida misma, a la experiencia de la vida y de la muerte, o a la experiencia primera de un erotismo idealizado primero, y de un erotismo resurgente y consumado después, dado que en la épica aleixandriana casi siempre el erotismo consumado conlleva una referencia ineludible hacia el concepto de muerte. Para Aleixandre, como para la mayoría de los surrealistas, el concepto de erotismo nos refiere a la muerte, y ante todo acto de amor y sexo, se muere uno un poco y vuelve uno a nacer. Este concepto es un trato onírico

en la cosmogonía surrealista y su concepto del amor. El surrealismo es un movimiento de protesta en donde los sueños escondidos son lo más importante en un mundo de apariencias. La revolución sexual debe darse, según ellos, en la libertad de los sueños. La realización del individuo estriba en la consumación onírica, la de los sueños, dado que lo más importante es la conquista verdadera del ser humano. Es así como el surrealismo le da mayor importancia a cosas que aparentemente no son importantes en ese momento para la sociedad. El poeta sabe que la consumación total y absoluta de sus sueños representa la liberación total del individuo y de una sociedad enferma de apariencias y de formas estrictas. Lo más importante para los surrealistas será la consumación de sus sueños, que será la liberación de una sociedad enferma. La alusión a una sirena verde nos podría remitir a una sirena de tierra, a un ser tangible que al representar tierra también representa muerte, pero que al parecer es un ser real. Es decir, esta imagen nos hace referencia no a un ser fantástico donde el polvo de los valeses se levantaba para la ensoñación pasada, sino más bien encontramos que incluso al poeta se le obsequia su pecho (herido pero real). Hay una crítica a la sociedad de valeses que es fatua. La vida real se encuentra en otra parte. El poeta, al vivir, se encuentra también en peligro de morir. Harto de las apariencias el poeta termina afirmando:

Yo no soy ese tibio decapitado que pregunta la hora,
en el segundo entre dos oleadas. No soy el desnivel
suavísimo por el que rueda el aire encerrado, esperando
su pozo, donde morir sobre una rosa sepultada.
No soy el color rojo ni el rosa, ni el amarillo que nace
lentamente, hasta gritar de pronto notando la falta
de destino, la meta de clamores confusos.

Más bien soy el columpio redivivo que matasteis anteayer.
Soy lo que soy. Mi nombre escondido.

Un inmejorable final surrealista clamando por la autenticidad del mundo: el renacimiento de un niño que acaba de redescubrirse a sí mismo. En este punto la coincidencia surrealista es más que evidente.

Algunos recursos retóricos usados en el poema “Ser de esperanza y lluvia”

La primavera insiste en despedidas, arrastrando sus cadenas de cuerdas, su lino sordo, su desnudez de ocaso, el lienzo flameado como una sábana de lluvia.
Alentar sobre un seno, alargar la mano a tres mil kilómetros de distancia, hasta tocar la frente de cristal en que están impresos los azules marinos, los peces sorprendidos; sentir en el oído la mirada de las cimas de tierra que llegan en volandas, prescindiendo de sus gimientes roces aterciopelados, no basta para alcanzar el sueño mientras se aspira el aroma de pincho que el tallo de la flor está ocultando en embriaguez.
Dejadme entonces soñar con el silencio estéril. Acaso todo un ejército de hormigas, camino de la lengua, no podrá impedir diez mil puntos dorados en las pupilas abiertas. Acaso la sequedad del corazón proviene de ese dulce pozo escondido donde mi mejilla de carne cayó con sus dos alas, en busca de los dos brazos entreabiertos.
¡Qué espejo cóncavo recogió el corazón como dos labios y dejó su sonrisa en la esquina difícil, allí donde la flor dejada anteanoche era del color de la espera, del morado que se oscurecía entre los dientes! dos rizos de humo caían por la frente sin guirnalda, delicadamente indiferentes al lamentar del pecho descendido. Y una abeja de hielo, parada sobre el seno, no palidecía, por más que la flor pisada hubiese olvidado su dos formas, su número y su sino, y ese brutal vaivén del viento entre los dedos. (...)

Al analizar la estructura poética de los poemas de Aleixandre atendemos a lo expuesto anteriormente. El uso inmediato de la perífrasis se advierte enseguida cuando ésta empieza de manera sumatoria, a caracterizar de atributos al verbo que da sentido al primer verso:

“La primavera insiste en despedidas,(...)”

arrastrando sus cadenas de cuerdas,

(arrastrando) su lino sordo,

(arrastrando) su desnudez de ocaso,

(arrastrando) el lienzo flameado como una sábana de lluvia.

Hemos mencionado el uso de la perífrasis en el poema, pero advertimos, así mismo, el uso de otros recursos retóricos combinados con la misma perífrasis.

En este caso, advertimos también el uso de la elipsis en el verbo que se menciona una sola vez y después de manera elíptica se sustrae. Lo he señalado entre paréntesis para poder percibir el trabajo del autor. En efecto, un recurso retórico puede ir acompañado del uso de otros tantos recursos retóricos según como el artista vaya plasmando su obra. En este caso también podemos decir que otro de los recursos que Aleixandre usa es en efecto, la elipsis. Advertimos que lo usa como una cuestión estética y en lugar de hacer mención al verbo explícitamente, sigue dándole atribuciones al mismo verbo a través de la perífrasis. En efecto, esto ocasiona un trastueque sintáctico al usar la perífrasis como una figura de pensamiento o metalogismo. Con ello se altera el contenido lógico del texto creando un efecto estético surrealista. Debo subrayar que una característica de la perífrasis puede ser la alteración

sintáctica, como en estos casos.

En el último renglón, percibimos claramente que además del uso de la perífrasis y de la elipsis ésta se halla combinada con otro recurso retórico, el oxímoron: (se señala “*lienzo flameado*” y también “(*arrastrando el lienzo flameado como una sábana de lluvia*”). Inmediatamente procederemos a definir el significado de la elipsis y del oxímoron en el siguiente capítulo, y entenderemos el significado exacto de los conceptos. Mencionaremos necesariamente, y en capítulo aparte, también, el uso de la perífrasis.

EL USO DE LA ELIPSIS Y DOS RECURSOS AMPLIAMENTE UTILIZADOS: EL OXÍMORON (O PARADOJA) Y LA PERÍFRASIS (O CIRCUNLOCUCIÓN)

LA ELIPSIS

Cuando en el texto se suprime por sinonimia o repetición ya sea el uso del verbo o la supresión completa de la forma, normalmente es debido al caso de sinonimia o de repetición de las palabras, y sin embargo a pesar de ello la información se conserva gracias a que el significado omitido se infiere del contexto. Así, la forma elíptica al omitir muchas veces figuras también altera el sentido gramatical y lógico del contexto. Cuando lo que se omite es específicamente el verbo se le conoce como metábola.

Alexandre utiliza de muchas maneras y modos la figura

elíptica, y su sentido vuelve a ser estético. Normalmente siempre encontraremos el uso de la elipsis en él, en los verbos. Se debe subrayar que con este recurso, nuevamente, el sentido vuelve a ser la alteración de la lógica buscando la estética surrealista. Sin embargo debemos señalar que este recurso es utilizado varias veces y su sentido estético sigue siendo el mismo.

DOS RECURSOS AMPLIAMENTE UTILIZADOS: EL OXÍMORON (O PARADOJA) Y LA PERÍFRASIS (O CIRCUNLOCUCIÓN)

Como se podrá asimilar más adelante, la poesía de Vicente Aleixandre en *Pasión de la Tierra* tiene ciertas características retóricas especiales que es necesario definir. La primera de ellas es la idea de la circunlocución (el uso de la perífrasis), y la segunda es la idea de la paradoja (el uso del oxímoron). De este modo podemos afirmar que la poesía de Aleixandre es circunlocutiva y paradójica. La circunlocución, como se verá más adelante, tiene que ver con la idea reiterativa hacia cierto concepto. Esto quiere decir que el poeta define o se refiere a un mismo concepto de múltiples formas. Esta idea estética subyace en todo el poemario. Al irle atribuyendo características a un concepto se crea una suma que va cambiando y mutando y por tanto definiendo a ese mismo concepto de muchas maneras. No podemos afirmar si esta cuestión es correcta o no, simplemente se trata de una de las características en la escritura de Aleixandre. La poesía de Aleixandre es circunlocutiva porque siempre regresa para sumarle características al mismo concepto. Esto va haciendo por

un lado que un concepto vago tenga al final una serie de características determinadas. Esto es lo que la perífrasis viene siendo a final de cuentas, una plurivalencia de características dotadas hacia un mismo concepto, que originalmente (al inicio del poema) tenía un sentido, y al final tendrá otro. De este modo ese mismo concepto es definido múltiples veces.

El otro recurso es el uso constante de la paradoja a través del oxímoron. Podemos señalar, así mismo, que la poesía de Aleixandre es paradójica y que la paradoja es parte de su temática. El uso de la paradoja es constante y crea un estado de tensión sintáctica aparentemente contradictorio que tiene una resolución semántica. Esta es una de las características estéticas especiales en la poesía de Aleixandre y es uno de sus recursos estéticos. La idea de esta estética es totalmente surrealista, ya que rescata un concepto semántico escondido y también crea un estado de tensión lógico o mejor dicho, dialéctico. Dicho estado produce una nueva resolución lógica que la mayoría de las veces no tiene nada que ver con la lógica tradicional, sino con la lógica surrealista.

De esta manera, con la ayuda de los recursos retóricos, concluimos que la poesía de Aleixandre es circunlocutiva por un lado, y por el otro es paradójica. Me atrevo a afirmar que dichas características iniciadas en *Pasión de la Tierra* seguirán siendo recursos estéticos que el autor vuelve a retomar en posteriores obras y que nunca abandonará. Si tal aseveración es cierta podemos concluir que Aleixandre le debe más de lo que parece a este singular libro, ya que es aquí donde asume plenamente su estilo, y puedo

afirmar que cuando nos habla del estado de “la evolución en su poesía” se refiere a estos principios que no abandonará jamás. Ese estado evolutivo tiene que ver por un lado con asumir el surrealismo y por el otro que es a través de *Pasión de la Tierra*, su primer poemario surrealista, como se define como poeta. Nunca más abandonará este tema y sus obras subsecuentes seguirán girando como un satélite en órbita alrededor de los temas originalmente planteados en *Pasión de la Tierra*.

EL RECURSO DEL OXÍMORON Y LA IDEA DE LA PARADOJA

Son varias las características del oxímoron, pero en general debemos tener presente que siempre será la relación en la sintaxis de dos antónimos que son aparentemente irreconciliables, y que juntos forman, sin embargo, otra unidad sintáctica que tiene un sentido independiente. Esto puede producir una paradoja, en la base de la antítesis de dos opuestos. Así pues, la base del oxímoron tiene que ver con la probabilidad de la aparición de una paradoja que se produce al relacionar dos ideas antitéticas u opuestas. Esta “*coincidentia oppositorum*” a la que se referían los antiguos es el resultado de la relación de los opuestos, aparentemente irreconciliables, pero que la maestría del poeta resuelve para crear la paradoja.¹¹

¹¹ Beristáin define al oxímoron de la siguiente manera: “Figura retórica de nivel léxico/semántico, es decir, tropo que resulta de la relación sintáctica de dos antónimos. Es a la vez una especie de paradoja y una especie de antítesis abreviada que le sirve de base. Involucra generalmente dos palabras o dos frases. Consiste en ponerlas contiguas o próximas, a pesar de que una de ellas parece excluir lógicamente a la otra: / en *poco mar* de *luz* ve *oscuras* ruinas/Luis de Sandoval Zapata/ Generalmente está constituido por un sustantivo y por un adjetivo que se vinculan en un contexto abstracto./ Se relaciona con la antítesis porque los significados de los términos se oponen, y con la paradoja porque lo absurdo de la contigüidad sintáctica de ideas literalmente irreconciliables por más o menos antonímicas (lo que los antiguos llamaban “*coincidentia oppositorum*”, que se da por la relación íntima, en una

Se puede concluir que la presencia del oxímoron puede conducir al nacimiento de una paradoja. Esta denominada paradoja genera, por sí misma, una idea autónoma. En este sentido se parece, al modo del uso de un silogismo dialéctico y sus conclusiones, a la metáfora, ya que ambas, tanto metáfora como oxímoron, son generadoras de otro concepto o idea que originariamente no existía, sino que es la conclusión del lector. Al usar tanto el oxímoron como la metáfora, cada lector percibe una idea distinta del resultado particular que cada uno lee. Así, no siempre una misma metáfora u oxímoron producirán exactamente una misma conclusión en los lectores, pues cada quien obtiene, de acuerdo a su propio silogismo dialéctico (o uso interno de “entimemas” para Aristóteles), una idea propia y a veces única de dicho concepto.

Se puede concluir sin embargo, que el uso del oxímoron inevitablemente producirá siempre una paradoja. Esta paradoja se encuentra determinada por la “coincidentia oppositorum” de los conceptos, es decir, de la relación antitética de dos términos aparentemente irreconciliables. La idea de asumir dos tesis o dos principios irreconciliables sintácticamente, pero que semánticamente pueden funcionar como un solo concepto, es lo que produce la paradoja.

Así, cuando Alexandre se refiere a:

“La primavera insiste en despedidas,(...)”

unidad sintáctica, de términos contradictorios), es aparente, puesto que figuradamente poseen, juntas, otro sentido coherente. Sin embargo, como el significado literal es el que primero salta a la vista, produce una tensión semántica que proviene de que la proximidad sintagmática de los términos contradictorios parece violar las reglas de codificación, y provoca un efecto estético anterior a la reducción e interpretación del oxímoron”. Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*, p. 374.

(arrastrando) el lienzo flameado como una sábana de lluvia”.

Podemos concluir que la idea de la paradoja se produce en el oxímoron del último verso y la paradoja se presenta cuando se puede concluir que el paisaje (ardiente) de la primavera se va retirando o desvaneciendo conforme aparecen las lluvias (y lo apagan). Imagen sumamente sugerente y bella dado que el poeta prácticamente pinta ese lienzo del que nos está hablando. Como podemos apreciar, las aparentes contradicciones sintácticas son resueltas en la armonía semántica del texto. Esta misma situación se refiere, además, a la despedida metafórica de la primavera en su patria. El poeta intuye o infiere esta desazón. Se presiente un estado socialmente anormal donde la entrada de la guerra y de las armas es inminente. Esto conlleva al ocaso de la patria. La postura dictatorial está a punto de hacer eclosión en una lucha íntima, en una guerra interna. Se avecina el llamado de las armas, la intransigencia de la violencia y el estado irracional, demente, de la dictadura. Podríamos afirmar que se trata tan solo y meramente de una simple coincidencia. Este tema al parecer apocalíptico en su patria, sigue siendo, para mí el tema determinante en todo el libro. Es algo que la Generación del 27 contempla y todos tocarán ese tema de desolación y de frustración de algún modo. El llamamiento de las armas es inminente y los intelectuales de entonces no son ajenos a esta profunda reflexión colectiva.

EL USO DE LA PERÍFRASIS Y EL CONCEPTO DE LA CIRCUNLOCUCIÓN

La perífrasis viene siendo lo que se conoce como la circunlocución, que es la reiteración hacia determinado concepto sobre el que se pretende describir o definir. Es referirse en muchas palabras o ideas a un solo concepto.

Tomemos el siguiente pasaje de “Ser de esperanza y lluvia”:

Alentar sobre un seno, alargar la mano a tres mil kilómetros
de distancia, hasta tocar la frente de cristal (5)
en que están impresos los azules marinos, los peces
sorprendidos; sentir en el oído la mirada de las cimas
de tierra que llegan en volandas, prescindiendo de sus
gimientes roces aterciopelados (...)

Toda esta idea desarrollada tiene que ver con el título del poema y con la primera línea del mismo, en alusión al despido de la primavera, cuando se refiere a que “La primavera insiste en despedidas (...)”. También se refiere a ese “Ser de esperanza y de lluvia” que significa el fin de la primavera y el inicio del verano. Este poema es quizá, uno de los más representativos de todo el libro *Pasión de la Tierra*, dado el tema que toca y a la referencia que hace acerca de la naturaleza. Es importante subrayar la idea de que la poesía de Vicente Aleixandre está plagada de estas circunlocuciones, y la idea de la perífrasis es una idea continua en su obra.

CONCLUSIONES FINALES

Como los objetivos del trabajo han sido cubiertos, es necesario elaborar las siguientes conclusiones derivadas del mismo proceso de investigación:

1) Considerar que el trabajo editorial en México siempre ha sido grande, ya que no en balde es en México donde aparece la primera imprenta en toda América, y que esta labor siempre ha apoyado la investigación así como los trabajos científicos de toda índole. Considerar que el trabajo editorial en México ha dado luz a obras del saber científico en todos los ámbitos. Otro aspecto sumamente importante a considerar es el apoyo que se ha brindado a todos los intelectuales independientemente de sus particulares puntos de vista ideológicos. Este caso, el de Vicente Aleixandre, nos muestra que a pesar de que en su propio país no pudo publicar por vez primera su obra con corte surrealista, sin embargo es en México donde se admite su arte con la finalidad de comprender a plenitud la obra surrealista. Como se ha tratado de sugerir, fueron muy probablemente los ateneístas quienes dieron este fuerte apoyo, además de los lazos existentes entre ambas naciones, tanto España como México.

2) Subrayar la grandeza de un poeta que en parte fue incomprendido por su sociedad y de un libro que no ha sido analizado minuciosamente. Yo me atrevo a afirmar que *Pasión de la Tierra* sigue siendo por muchas razones el gran libro de Vicente Aleixandre. Fue el libro que le permitió manejarse en ese arte que llegará a dominar con cabalidad en obras

posteriores. Pero además de esto, el gran tema que no vieron los intelectuales de la época fue precisamente el tema de la devastación nacional española, la preconización de la Guerra Civil, y las heridas de una patria que estaba a punto de hacer eclosión en cualquier momento. Leyendo entre líneas el libro, nos damos cuenta lo que el poeta nos quiere decir y/o sugerir en esos momentos tan terribles que está viviendo su patria. Vicente Aleixandre toma al surrealismo francés y de este modo, a mi juicio, se instala al mismo tiempo, en lo que los seguidores de Breton postulaban como la crítica social del momento que era el cuestionamiento en casi todas las formas de las apariencias sociales. Desde este punto de vista es lógico que España se encuentre sumergida en una terrible dictadura y que tenga un ostracismo que le impide buscar la libertad y la dignidad humanas. Y hasta cierto punto es lógico y anunciado, el hecho irrefutable de la necesidad de librar una guerra contra esta postura irracional de los momentos más álgidos del fascismo. Culturalmente Aleixandre hace una crítica que lo pone del lado del surrealismo francés y le hace criticar las posturas ideológicas nacionales. Ésta es por cierto, una de las razones del por qué también las críticas hacia su obra han sido duras y me atrevería hasta de tildarlas de crueles. Aleixandre muchas veces no sólo ha sido el poeta al que se le ha tildado de oscuro o de loco, ha sido también el blanco de fuertes ataques nacionalistas ortodoxos, incluyendo aquellos, que, allende a sus fronteras, también han protegido y exaltado la defensa de las escuelas tradicionalistas a toda costa. Así, algunos críticos italianos como el mismo Puccini han tratado de señalar

esta falta de apego nacionalista. Sin embargo se debe de subrayar y de rescatar a Aleixandre como un poeta español que asimila el surrealismo francés y que va más allá, llegando al dadaísmo y al parnasianismo con enorme maestría. A mi juicio, la maestría de Aleixandre se halla en esa postura de libertad que necesaria e involuntariamente critica, y en esa necesidad de crecimiento al que deben aspirar las artes, en esa necesidad de cambio, en esa necesidad de asimilar con humildad las nuevas expresiones. Se debe seguir insistiendo en un poeta que rescata la retórica como medio de expresión y de dominio del lugar en que se encontraba sepultada por los críticos de entonces.

3) Si pensamos que años después Aleixandre recibiría el Premio Nobel debemos seguir subrayando la importancia que tuvo una obra como *Pasión de la Tierra* que le permitió explayarse y darse a conocer. Esta obra vio su luz, por vez primera, en México, y fue la intelectualidad mexicana de entonces quien leyó las primeras líneas de un poeta que además de español era universal, y que estaba instaurado con plenitud en un arte que los mexicanos nunca hemos desconocido y al que hemos hecho propio muchísimas veces y que es el surrealismo. Se ha hablado y analizado también esta postura mexicana y hemos descubierto con asombro que desde este punto de vista hemos tenido una gran riqueza. Así pues, la obra de Aleixandre vio su luz primera en un lugar que lo comprendió, que lo entendió, que lo leyó y que al mismo tiempo lo hizo suyo.

4) Se debe subrayar la importancia de la continuidad en los trabajos

de investigación. Esta tesina ha concluido sus premisas originales, pero es labor de futuras investigaciones el retomar los temas planteados, así como el discernimiento y la posibilidad de arrojar nuevas conclusiones a partir de este análisis. Así pues, queda este trabajo concluido pero abierto a futuras investigaciones que seguirán, estoy seguro, con la misma vehemencia y con la misma dedicación, los análisis concluidos en éste, y las nuevas investigaciones que surjan a partir del mismo. Es labor de futuras generaciones el desentrañar, el discernir, el analizar nuevos puntos de vista que arrojen luz y sabiduría a partir de la conclusión de este tema.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA DIRECTA

Albaladejo Mayordomo, Tomás. *Retórica*. Madrid: Síntesis, 1989. 199 p.

Aleixandre, Vicente. *Espadas como labios. La destrucción o el amor*.
Ed. de José Luis Cano. Madrid: Castalia, 1972. 240 p.

----- *Pasión de la Tierra*. Ed. de Gabrielle Morelli.
Madrid: Cátedra, 2000. 198 p.

----- *Mis poemas mejores*. Madrid: Gredos, 1968. 247 p.

Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 1985.
520 p.

Breton, Andre. *Manifiestos del surrealismo*. Barcelona: Labor, 1985. 340 p.

----- *El surrealismo: puntos de vista y manifestaciones*.
Barcelona: Barral, 1972. 309p.

Granados, Vicente. *La poesía de Vicente Aleixandre (Formación y
Evolución)*. Madrid: Planeta, 1977. 292 p.

Puccini, Darío. *La palabra poética de Vicente Aleixandre*. Barcelona: Ariel,
1979. 332p.

BIBLIOGRAFÍA INDIRECTA

Aristóteles. *Retórica*. Ed. De Antonio Tovar. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1971. (Clásicos Políticos). 245 p.

Gullón, Ricardo. *Diccionario de literatura española e hispanoamericana*. Madrid: Alianza, 1993. 2 v.

Gutiérrez Sáenz, Raúl. *Introducción a la Lógica*. México: Esfinge, 1999. 355p.

Dubois, Jaques, Francis Edeline, Jean Marie Klinkenberg, Philippe Minguet, Francois Pire, Hadelin Trinon. *RETORICA GENERAL*. Grupo μ . Ed. De Juan Victorio. México: Paidós, 1987. 316 p.

Larroyo, Francisco. *Lecciones de Lógica, Ética y Estética*. México: Porrúa, 1975. 391 p.

Martínez-Falero, Luis. *La retórica en el siglo XX. Hacia una retórica general*, en Revista DICENDA, Cuadernos de Filología Hispánica, Vol. 20, (2002):229-253.

Vallejo, Fernando. *Logoi. Una gramática del lenguaje literario*. México: FCE, 1983. 545 p.