



La construcción de la subjetividad
en *Espadas como labios* de Vicente

Aleixandre

José Pablo Ducis Roth

Universidades nacionales de La Plata y Lomas de Zamora

República Argentina

jpducis@hotmail.com

A) Presentación del tema:

La publicación de Espadas como labios (1932) de Vicente Aleixandre supuso para la lírica vanguardista hispánica el alcance de una de sus experimentaciones más radicales. Supuso también, y en consecuencia, una verdadera ruptura con los modelos de construcción de la subjetividad de la tradición poética española. En el presente trabajo abordaremos el estudio de algunos aspectos referidos a la construcción del *yo* lírico en el volumen de Aleixandre, focalizando la mirada en la constitución *tensionada* del *yo* como poeta y vate.

En un primer apartado, nos dedicaremos al estudio de la constitución del *yo* emergente de los textos como poeta y vate. Analizaremos luego cómo esta identidad aparece complejizada por la asunción de rasgos cambiantes, convirtiéndose así en una *identidad dinámica e indeterminada*. En un último apartado ahondaremos en la tensión sostenida a lo largo del libro en relación a las posibilidades y limitaciones de la poesía como revelación, lo que nos llevará a problematizar la figura del *yo-vate* analizada con anterioridad.

B) La figura del yo-poeta en Espadas como labios:

Desde los dos poemas iniciales de Espadas como labios el *yo* lírico aparece caracterizado como una voz. Los títulos de ambos poemas, “Mi voz” y “La palabra”, tematizan este carácter. A lo largo del volumen proliferan términos que representan una verdadera isotopía en torno del canto y la búsqueda de la palabra poética. Escribe Novo

Villaverde al respecto: “El vocabulario relacionado con el acto de comunicación lingüística es muy rico: *boca, labios, lengua, garganta, oído, voz, dientes, nombre, sonido, palabra, decir, hablar, cantar, pronunciar, escuchar...*”¹. Así, leemos en “Por último”:

*Voy a cantar doblando;
canto con todo el cuerpo(...)* ,

donde la mención de la intención del canto al inicio del poema nos recuerda la tradicional aparición y constitución del sujeto lírico como poeta en los versos iniciales. Es frecuentísima también la incorporación del imperativo “Escucha” o “Escúchame”, incorporación que refuerza dicha constitución. Esta caracterización que el *yo* hace de sí mismo como poeta no contradice, como puede parecer a simple vista, el credo estético surrealista, negador del talento y del genio del poeta y, por lo tanto, del poeta mismo. La especificidad del surrealismo español permite explicar la reivindicación de la figura del poeta. En los textos surrealistas hispánicos “la impronta de la postura inicial de ‘artista’ no desapareció en ningún momento”³, por más que se considerara que los materiales sobre los que trabajaba el escritor eran comunes a los demás hombres, por la pretendida participación del género humano de un fondo emocional colectivo. El surrealismo español logró así asociar el automatismo psíquico con la conciencia y el proyecto creadores, para decirlo con Pierre Bourdieu.

Además, la palabra del *yo* aparece caracterizada por momentos como una palabra casi profética, palabra de anuncio, palabra que merece ser acogida con cierta reverencia o disposición interior, retomándose de este modo la antigua asociación del poeta y el vate. La inminencia de la revelación parece resonar en versos como los siguientes:

*Abre las puertas todas.
Aquí al oído voy a decir.*

(Mi boca suelta humo).

*Voy a decir.*⁴

Esta alusión a la actividad poética asociada a la figura del vate es consonante con la indagación poética surrealista de todo un mundo que se mantenía oculto para la mirada objetiva, 'profana'. "El poeta, en una libertad mental y emocional total -anota Novo Villaverde-, deja fluir su fantasía creadora y su imaginación a fin de descubrir e iluminar ese otro lado de la realidad: la poesía viene a ser '*vaticinio*' de algo"⁵. José Olivio Jiménez opina al respecto que en la poesía temprana de Aleixandre "encontramos al poeta en su ejercicio de tal dentro de una actitud todavía *receptiva*, propia de quien aún tiene que limitarse únicamente a actuar como un agente transmisor de los mensajes del cosmos"⁶. Este hecho se presenta a simple vista vinculado al profetismo, ya que el profeta es, por definición, aquél cuya palabra lo trasciende y en cuya trascendencia radica su autoridad. Para probar esto, bastaría recordar la interrupción continua del discurso de los profetas hebreos con la frase apositiva "oráculo del Señor", insistencia que apuntaba a subrayar el origen sagrado de su palabra. Siguiendo esta línea profética, encontramos las declaraciones del mismo Aleixandre acerca del (su) ejercicio poético. De importancia al respecto son las anotaciones realizadas por el poeta sevillano en su prólogo a la segunda edición de La destrucción o el amor: "El poeta está lleno de sabiduría, pero no puede envanecerse porque quizá no es suya: *una fuerza incognoscible, un espíritu habla por su boca*. Con los dos pies hincados en la tierra, una corriente prodigiosa se condensa, se agolpa bajo sus plantas para correr por su cuerpo y alzarse por su lengua"⁷. O como señaló en otro lugar: "Poesía es *clarividente* fusión con lo creado, con lo que acaso no tiene nombre"⁸. Todo esto convierte al poeta en un instrumento en manos del cosmos.

C) La indeterminación de la identidad de la voz lírica:

La poesía lírica supuso tradicionalmente, y con mayor vigor a partir del romanticismo, un sujeto que se concibe como un *yo-poeta*. Este hecho, sumado a la concepción de la poesía como género confesional, como espacio autobiográfico, provocaba y sigue provocando una casi mecánica identificación del sujeto textual con el poeta, sujeto civil. Como señala Laura Scarano en Los lugares de la voz: “Aunque en los géneros narrativo y dramático el concepto de ficción no admite discusión (y refluye sobre la aceptada separación entre autor y narrador), la historia de la tradición crítica y teórica sobre el género lírico, en especial desde el paradigma especulativo del romanticismo, ha estigmatizado su aplicación al género. Y en consecuencia, su aparente ubicación en un limbo no ficcional, acercaría al género a los enunciados de realidad, a los actos de habla, en los cuales la distinción enunciativa entre autor y hablante aparece confusa, borrosa, indecidible”.⁹

Han sido las vanguardias, y entre ellas de un modo destacado el surrealismo, quienes cambiaron los pactos tradicionales de lectura de la aparición del *yo* en el texto. En un famosísimo artículo de los años ochenta, Walter Mignolo analiza lúcidamente el estatuto al que fue conducido el sujeto lírico en los textos vanguardistas. Según Mignolo, las vanguardias rompen la posibilidad de la lectura romántica que tendía a ver siempre en el texto una continuación de la vida del sujeto que firmaba la página. Analizando la obra de casos paradigmáticos de la vanguardia latinoamericana, Mignolo señala la imposibilidad de realizar dicha operación de lectura. Por medio de determinados mecanismos textuales -viene a decirnos el teórico- el *yo* se enrarece o deshumaniza a un punto tal que la identificación romántica se ve imposibilitada. En la lírica vanguardista “la imagen del poeta que construyen los textos se aleja de la imagen del poeta que nos provee nuestra concepción del hombre y de la sociedad. La imagen de poeta (...) se construye sobrepasando los límites de lo humano y es, por

ello, que 'paulatinamente se evapora' para dejar, en su lugar, la presencia de una voz".¹⁰

En la poesía surrealista de Espadas como labios el sujeto sigue construyéndose textualmente como poeta, pero pierde con frecuencia los contornos humanos de la poesía del romanticismo, enrareciéndose. Este hecho genera una indeterminación básica en el sentido al no poderse determinar la identidad del sujeto lírico, al no poderse responder con univocidad a la pregunta de quién habla en el poema. La voluntad surrealista de romper con la tradición poética implica entonces también la de romper con las máscaras de la persona que dicha tradición poética había consagrado. Antonio Carreño señala que el poeta del Renacimiento "conformaba su persona de acuerdo con la tradición en la que se escribía (...) El conflicto personal, la personificación de pasiones o sentimientos, *afloraban (también) bajo máscaras ya consagradas (...)*"¹¹. Son estas máscaras ya cristalizadas en la tradición literaria las desechadas por la vanguardia para consagrar una nueva máscara, más indeterminada y evanescente.

En los textos que componen Espadas como labios se puede registrar una marcada voluntad de terminar con los límites ontológicos que seccionan el universo. En palabras del mismo Aleixandre: "Mi poesía, mejor dicho el mundo poético en ella creado, ha supuesto siempre (o casi siempre) la lucha contra las formas o límites de las cosas, en la búsqueda de la unidad que no los consiente y asume"¹². Esta actitud supone borrar textualmente los límites de los seres y, por lo tanto, desdibujar también la identidad que ellos cobran a partir de su relación.

Considerando lo anterior, la crítica especializada ha subrayado la existencia de algún tipo de panteísmo en nuestro autor. En el poema que cierra Espadas como labios se declara:

*Así el mundo es entero,
el mundo es lo no partido,
lo que no puede separar ni el calor (...).¹³*

Una y otra vez la poesía alexandrina insiste en la imposibilidad de distinguir con justicia las identidades de los seres que componen el mundo. Esta unidad e identificación del cosmos no exceptúa al *yo*, que es siempre pensado en comunión o solidaridad con el Todo. No es de extrañar, entonces, que la identidad del sujeto lírico aparezca enrarecida a los ojos del lector. La metamorfosis continua del *yo* termina imponiéndose. Tomemos un texto de la segunda sección del libro, "Acaba":

*Todos los agujijones dulces que salen de las manos,
todo ese afán de cerrar párpados, de echar obscuridad o
sueño,
de soplar un olvido sobre las frentes cargadas,
de convertirlo todo en un lienzo sin sonido,

me transforma en la pura brisa de la hora,
en ese rostro azul que no piensa,
en la sonrisa de la piedra,
en el agua que junta los brazos mudamente.
En ese instante último en que todo lo uniforme pronuncia la
palabra:*

ACABA.¹⁴

Es notable la inestabilidad de la identidad de este sujeto que se transforma sucesivamente en brisa, rostro, sonrisa de piedra y agua. Identidad dinámica, podríamos decir. Identidad signada por la disolución o apertura del *yo*, para continuar con lo paradójico. Se trata, en definitiva, de un sujeto que aspira a ser algo más que sí mismo, un sujeto en proceso de *desubjetivización*, proceso que no

lleva a la objetivación o cosificación, sino a la intersubjetivización. Esto aparece evidenciado en unos versos de “Por último”:

*Yo aspiro a lo blanco o la pared, ¿quién sabe?
Aspiro a mí o a ti o a lo llorado,
aspiro a un eso que se va perdiendo
como diez dedos, humo o lo ya atónito.* ¹⁵

Este proceso culmina, en parte, en una cierta elementalización del *yo*. Citemos a Carlos Bousoño: “La solidaridad amorosa con respecto al cosmos le conduce no sólo a un panteísmo en el que el amor es la sustancia unificadora (...), sino también a una correlativa elementalización del hombre, pues, en virtud del amor, éste se ha hecho uno con lo amado, la naturaleza”.¹⁶

Octavio Paz señaló en una conferencia de 1954 algunas notas que creemos pueden iluminar la aparición de este sujeto enrarecido que se construye en Espadas como labios. Afirma Paz respecto al *yo* en la literatura surrealista: “ El yo nos aplasta y esconde nuestro verdadero ser. Negar al yo no es negar al ser (....) La renuncia a la identidad personal no implica una pérdida del ser sino, precisamente, su reconquista. El poeta es ya todos los hombres (...) La empresa poética no consiste tanto en suprimir la personalidad como en abrirla y convertirla en el punto de intersección de lo subjetivo y lo objetivo”¹⁷. El ensayista mexicano compara la actitud surrealista con la asumida por los místicos en sus trabajos de ascesis, sobre todo, con la actitud de los budistas Zen en su búsqueda de disolución del *yo* en el Nirvana. Tal vez sería más exacta, al menos en relación al autor que aquí estudiamos, la comparación con la postura hinduista de apertura del *yo* y su consiguiente fusión con el *Brahma*.

Si el poema “Por último” manifestaba la aspiración a la comunión del *yo* con el *tú*, el poema “Blancura”, uno de los últimos del poemario, parece lograr algo más que eso. El texto celebra en un

principio la unidad del mundo de la naturaleza, para pasar luego a celebrar la unidad e *identificación* del *yo* y el *tú*:

*Universo tocado con la yema,
donde una herida abierta
ayer fue abeja, hoy rosa, ayer lo inseparable.
Soy tú rodando entre otros velos,
silencio o claridad, tierra o los astros;
soy tú yo mismo, yo, soy tú, yo mío,
entre vuelo de mundos bajo el frío,
tiritando en lo blanco que no había,
separado de mí como un cuchillo
que separa dos rosas cuando nieva.*¹⁸

Atender al interior del texto nos lleva a su afuera. En nuestro caso, la identificación del *yo* y el *tú* realizadas en el poema anterior nos reenvía a la concepción que Aleixandre tenía de la práctica poética. Escribía el Nobel español a los poetas: “Escuha el signo altísimo, ligado, que lo hace todo solidario. Entonces tú, poeta, ya no eres tú, no eres nada. Es decir, lo eres todo. *Quizá tú ya no está en ti, sino en lo demás.* Naturaleza tú mismo”.¹⁹

La metamorfosis del *yo* tiene como resultado el procedimiento textual señalado por Mignolo como “disonancia en la categoría de persona”. En “Blancura” encontramos a un sujeto que, a la vez que se denomina anómalamente como “yo mío”, dejando entrever la existencia o la posibilidad de un *yo* que no lo sea, un *yo* alienado o metamorfoseado en otro, se declara separado de sí mismo “como un cuchillo”. Poseerse, permanecer en sí mismo y abandonarse: acciones disímiles que se dan conjuntamente en un *yo* que poco parece tener que ver con el *ego* monolítico cartesiano. El *yo* se presenta como un espacio de reconciliación o convivencia de contrarios, fiel a la perspectiva surrealista de la unificación de los polos. Anota Novo Villaverde acerca de la concepción del ser en la

filosofía surreal: “Sus manifiestos y escritos dejan entrever una ideología de lo ‘continuo’ referida al ser (...) Aunque la realidad se aparezca como dual (...) hay un Absoluto donde coinciden los contrarios sin oponerse, un absoluto continuo al que todo remite, simultaneidad de lo no unificable, *donde todos los posibles coexisten sin excluirse*”.²⁰

La aparición de desdoblamientos en los poemas de Espadas como labios viene a sumarse como elemento generador de indeterminación y enrarecimiento del sujeto. La proliferación de frases encerradas por paréntesis puede así interpretarse en algunos textos alexandrinos como la irrupción de un *yo* más profundo, tal vez un *yo* que busca emerger del mundo del inconsciente. La referencia a un *tú* que no logra distanciarse claramente del *yo* puede también leerse como desdoblamiento, desdoblamiento que se ha cristalizado gramaticalmente en la segunda persona. La filiación del surrealismo con respecto al psicoanálisis freudiano, como queda evidenciado en el primer manifiesto surrealista de André Breton, y el reconocimiento del mismo Alexandre del influjo de Freud sobre su obra, harían plausible estas hipótesis.

D) El profetismo limitado de Espadas como labios:

*“No aprenderé las palabras que
me están rozando,
ni desliaré mi lengua de debajo
de mis pisadas”²¹*

Lejos de cualquier “exitismo lingüístico”, muchos poetas reconocen su incapacidad para hablar, para dar con la palabra exacta, con el nombre de las cosas. Paradójicamente, el poeta se convierte así en aquél que, a la vez que detenta la palabra, se obliga al silencio o a la advertencia sobre la vacuidad del propio discurso. En este sentido, el

poeta se asocia al místico que, tras su experiencia del Ser, confiesa la inefabilidad de lo experimentado. Como no podía ser de otro modo, en el caso de un poeta y místico como lo fue San Juan de la Cruz, la poesía se resuelve en un “no sé qué”, en una “música callada”.

Pero este fracaso de la palabra poética no paraliza el ejercicio de la poesía. Antes bien, el poema surge no pocas veces como espacio de reconocimiento de la insuficiencia del lenguaje y de una cierta ignorancia. Tal es el caso de Espadas como labios. Si bien la crítica nunca logró consenso acerca del eje temático de dicho cuaderno, se suele señalar la presencia central del tópico del fracaso en la consecución de la palabra.

Más arriba mencionamos las declaraciones que el mismo Aleixandre hizo en relación a la actividad poética. En ellas podía rastrearse la concepción del poeta como vate, hecho que los textos del poemario de 1932 venían a confirmar. Ahora bien, esta constitución del *yo* lírico como profeta o vate no se realizará sin *tensiones*. Si por un lado el *yo* se erige en una voz capaz de captar el mundo surreal, de condensar “una prodigiosa corriente” para luego darla a luz a modo de revelación, por otro lado reconocerá su ignorancia y su incapacidad para pronunciar el verbo. Observa Novo Villaverde que en Espadas como labios “la palabra pronunciada, emitida, adquiere unos contornos, una forma y contenido diferenciados que provocan la frustración e impotencia del poeta ante el mismo acto de escritura, en el cual todo sentimiento, incluidos los inefables, se nominaliza y de-limita. Por ello se dan íntimamente conjugados un continuo recrear el acto original del nacimiento del lenguaje y las imágenes de automutilación del poeta, símbolos de su fracaso en ese instante de proyección del yo que es el acto de escribir”.²²

Esta búsqueda por momentos frustada de la palabra poética queda evidenciada en la pretendida espontaneidad surrealista de algunos

poemas de Espadas como labios. No es extraño encontrar textos que presenten una “corrección sobre la marcha”, poniéndonos así frente a una obra que se quiere abierta, que se va constituyendo como tal frente a los ojos mismos del lector. Esto remite, por un lado, a la escritura automática postulada por algunos adherentes al surrealismo y, por otro, al acto continuo y siempre abierto de la búsqueda de la palabra precisa por parte del *yó*. La “corrección sobre la marcha” convierte al poema en un espacio dinámico y desecha, al menos textualmente, la concepción de la poesía como producto de una *labor limae* sobre una serie de *pre-textos*, recuperando así una actitud de espontaneidad típicamente romántica. Leemos, por ejemplo, en “El más bello amor”:

*Pero me encontré un tiburón en forma de cariño;
no, no: en forma de tiburón amado (...)*²³

Y en “Muñecas”:

*muñecas como liras
a un viento acero que no, apenas si las toca.*²⁴

Algo similar puede leerse en el abundantísimo uso de las disyunciones, rasgo estilístico notable del poeta sevillano. Si bien el empleo del conectivo disyuntivo es un elemento que se presenta como conflictivo a la hora de decidir su valor semántico en los poemas, uno de los posibles valores que puede otorgársele es precisamente el de introducir la “corrección sobre la marcha”, funcionando como un especificador del discurso ²⁵.

El poema alexandrino, habíamos esbozado más arriba, se constituye como espacio de *tensión* entre un ‘querer decir’ y un ‘no poder decir’. El sujeto lírico, sujeto atravesado por la asunción de rasgos de poeta-vate, queda entonces caracterizado parcialmente por el fracaso en el ejercicio de dicho rol. Tomemos como ejemplo el segundo de los poemas del libro, titulado nada menos que “La

palabra”. Todo el poema está construido sobre una tensión. Por el lado del anuncio y el ‘querer decir’ leemos los siguientes versos: “Aquí al oído voy a decir”, “Voy a decir”, “Voy a hablarte muy bajo”, “Escúchame muy pronto”, “Escúchame. Más, más” y “todavía soy capaz de pronunciar el nombre”. Mientras que por el lado del ‘no poder decir’ leemos: “Me arrastro sin sonido”, “Y.../ Silencio”, por no mencionar los cuatro versos encabezados por “Pero estas dulces bolas de cristal”²⁶, que suponen en el texto un impedimento para los actos de decir y escuchar enunciados anteriormente.

En el poema “Silencio”, la incapacidad para decir del *yo*, el silencio reinante, parece deberse no a la infabilidad de lo que busca expresarse, sino a la perturbación de la capacidad auditiva o receptiva del *yo-poeta*, cristalizada en la figura del oído ²⁷. Así:

Del tamaño de un ave, unos labios. No escucho (...)
Los árboles en sombra segregan voz. Silencio. (...)
donde ya mis oídos no escucharon
los pasos en la arena, o luz o sombra. ²⁸

Asimismo, en los dos primeros textos del poemario se menciona a un caracol que, como lóbulo abierto, escucha, pero es pisoteado. Leemos:

ese decir palabras sin sentido
que ruedan como oídos, caracoles,
como un lóbulo abierto que amanece
(escucha, escucha) entre la luz pisada.

Porque yo voy a decirte todavía,
porque tú pisas caracoles
que aguardaban oyendo mis dos labios. ²⁹

Estos textos, que presentan un campo de tensiones entre la palabra y el silencio, presentan a su vez al *yo* como un sujeto tensionado

entre esos polos. Es importante remarcar que este hecho cuestiona uno de los postulados básicos de la poética surrealista: el del poder casi ilimitado y redentor que se le confería a la palabra, su “optimismo lingüístico”. La palabra se vuelve por momentos en Espadas como labios mera sombra de la realidad intuida, una entidad banal y pasajera:

*(La palabra, la palabra, la palabra, qué torpe vientre hinchado.) (...)
nave, papel o luto, borde o vientre,
palabra que se pierde como arena*³⁰.

La actitud final de este *yo-vate* que no puede comunicar lo que escucha o que no puede escuchar lo que el cosmos tiene para decirle se resuelve en el silencio, en el poema que reivindica, hablando, el silencio, única forma de manifestar la posesión de la verdad. Basta citar la última estrofa de “El más bello amor”:

*La verdad, la verdad, la verdad es ésta que digo,
esa inmensa pistola que yace sobre el camino,
ese silencio -el mismo- que finalmente queda
cuando con una escoba primera aparto los senderos.*³¹

Octavio Paz creía que la poesía tenía como meta hacer reaparecer el ser de las cosas, siempre tan propenso a ocultarse. Los textos alexandrinos de 1932 son signos del trayecto recorrido hacia esa reaparición o, como diría Olvio Jiménez, una aventura hacia el conocimiento, hacia la difícil consecución de la palabra que dé con el ser.

Citas bibliográficas:

1. Novo Villaverde, Yolanda. Vicente Aleixandre. Poeta surrealista. Burgos: ediciones de la Universidad de Santiago de Compostela, 1980; p. 102.
2. Aleixandre, Vicente. Espadas como labios. Pasión de la tierra. Buenos Aires: Losada, 1978; p.42.
3. Novo Villaverde. Op. Cit.; p. 52.
4. Aleixandre. Op. Cit.; p. 14.
5. Novo Villaverde. Op. Cit.; p. 66. La cursiva es nuestra.
6. Jiménez, José Olivio. Vicente Aleixandre. Una aventura hacia el conocimiento. Sevilla: Renacimiento, 1998; p. 40.
Ver también al respecto: Bousoño, Carlos. *Prólogo a Aleixandre, Vicente. Poesías completas*. Madrid: Aguilar, 1960; p. 36.
7. Citado por Bousoño, Carlos. La poesía de Vicente Aleixandre. Madrid: Gredos, 1977; p. 64. La cursiva es nuestra.
8. Aleixandre, Vicente. Obras completas. Madrid: Aguilar, 1968; p. 1558. La cursiva es nuestra.
9. Scarano, Laura. Los lugares de la voz. Protocolos de la enunciación literaria. Mar del Plata: Melusina, 2000; p. 45.
10. Mignolo, Walter. “La figura del poeta en la lírica de vanguardia” (en: *Revista iberoamericana* 118-119, enero-junio de 1982; p. 63).
11. Carreño, Antonio. La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea. La persona, la máscara. Madrid: Gredos, 1981; pp. 26 y 27. La cursiva es nuestra.
12. Citado por Novo Villaverde. Op. Cit.; p. 57.
13. Aleixandre; Op. Cit.; p. 78.
14. Idem; p. 41.
15. Idem; p. 43.
16. Bousoño, Carlos. *Prólogo a Aleixandre, Vicente. Poesías completas*. Madrid: Aguilar, 1960; p. 22.

17. Paz, Octavio. "El surrealismo" en García de la Concha, Víctor (comp.). El surrealismo. Madrid: Taurus, 1982; p. 41.
18. Aleixandre. Op. Cit.; p.72.
19. Citado por Novo Villaverde. Op. Cit.; p.55. La cursiva es nuestra.
20. Novo Villaverde. Op. Cit.; p. 11. La cursiva es nuestra.
21. Aleixandre. Op. Cit.; p. 69.
22. Novo Villaverde. Op. Cit.; p. 66.
23. Aleixandre. Op. Cit.; p. 34.
24. Idem; p. 38.
25. Para un análisis del uso de la disyunción en la poesía alejandrina, vid. Bousoño (1977); pp. 368-375.
26. Todos los versos provienen de Aleixandre; Op. Cit.; pp. 14-15.
27. Hay que señalar que el oído funciona en el poemario como sinécdoque de este yo-poeta.
28. Idem; p. 21.
29. Idem; pp. 13 y 15, respectivamente.
30. Idem; p. 51.
31. Idem; p. 35.

© José Pablo Ducis Roth 2002

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

