



Variaciones de la reflexión autorreferencial  
en la poesía de la primera mitad del siglo XX  
(J. R. Jiménez, A. Machado, V. Aleixandre, Blas  
de Otero)

Sabrina Riva

Universidad de Mar del Plata  
[rivasabrina@yahoo.com.ar](mailto:rivasabrina@yahoo.com.ar)

---

## Localice en este documento

La reflexión autorreferencial [1] durante la primera mitad del siglo XX en España, se ha desarrollado a partir de diversas modulaciones, según la adscripción de los escritores a diferentes coordenadas estéticas. Así, podemos observar la disposición de una fe en la palabra como “creadora de mundos”, pasando por la proclamación de la crisis de dicho postulado, o por una disidencia que implica la puesta en juego dentro de la poesía del “tiempo”, de la historicidad como matriz compositiva fundamental, hasta recaer en unas nociones sobre la expresión poética, que reúnen en un mismo sentido, la temporalidad y la confianza en la palabra. Pero, esta vez, confianza en las posibilidades de la escritura para proyectar y hacer factible un cambio en el orden de lo social [2]. Es decir, es posible establecer una variante que sostiene “afirmaciones”, la de Juan Ramón Jiménez; otra que genera un “desplazamiento” respecto de las ideas de la anterior, por ejemplo la poética de Antonio Machado; una que manifiesta su total descreimiento en la palabra y pone en “crisis” la idea de la misma como “creadora de realidades”, las composiciones de Vicente Aleixandre; y una última variación, al menos del recorte realizado, que presenta una serie de “reorientaciones” en relación con las literaturas ya mencionadas, la de Blas de Otero. Modernistas los dos primeros, vanguardista el segundo, poeta social el cuarto.

En cuanto al poema de J. R. Jiménez “La obra” [3], en el mismo se enuncian dos instancias distintas de la relación del poeta para con su escrito [4]. En el primer segmento se tematizan las ideas acerca de su obra. En el segundo, el status del autor como poeta y la fe en la creación de la realidad por la poesía. La transcripción de algunos versos de la primera parte pueden servirnos para reflexionar puntualmente sobre lo desarrollado:

¡Esta		prisa		permanente,
contenida				
con	mi	freno,	cada	instante!
¡Obra	pujante	y	de	picos
retraídos,		agitadamente		lenta...
libre esclavo de su dueño!				

“*Con mi freno*”, metáfora de una acción consciente, nos remite a aquello explicitado por Jiménez en su texto “*Intelijencia*”. Es decir, a la idea de buscar una lógica racional dentro de la dinámica del arte, por fuera de la razón. El hecho de que la composición del poema no está sujeto a una racionalidad fuera de la que maneja el arte, queda manifiesto en el uso de lo que, en una primera lectura, podrían ser una serie de oxímorons, pero que en realidad es un lenguaje de tipo paradójico. Por ejemplo el señalar que la obra es “*pujante*” -genera un movimiento hacia el exterior- y de inmediato caracterizarla como “*de picos retraídos*”.

A su vez, a lo anterior debe de sumársele la marcada presencia del hablante lírico, inclusive de modo explícito, con la aparición de la palabra “*agitadamente*” escrita con “j”, del propio Juan Ramón, y un uso de los signos de puntuación y exclamativos (quizás también del encabalgamiento), que además de adelantar lo que se tematizará de manera más directa en la segunda parte, nos reenvían a la noción de una lógica intrínseca al texto. En este caso, el absoluto manejo y uso que hace Jiménez de los recursos poéticos para los fines de esa lógica otra: los signos de exclamación que

enfatan los versos, en contraposición con los de puntuación -uso de las comas- que detienen o hacen más lenta la lectura (nótese el uso de la coma luego de la expresión “*con mi freno*”), nueva configuración de significados paradójicos; la presencia de la oralización de la lengua que propugnaba Juan Ramón, con el uso de la “j” en la palabra “*ajitadamente*”; y, gracias a la utilización continua de diversas paradojas, el aumento de la intensidad de ese despliegue no-lógico.

También podría inferirse que esa metáfora, “*mi freno*”, lleva implícita una instancia de detenimiento o *labor limae*. Lo mismo sucedería con la expresión “*ajitadamente lenta*”. Dos momentos en la creación del poema. Uno agitado o dinámico en el que las ideas afloran en la mente del autor y otro en el que éste realiza una labor reconcentrada, de “pulimento”, propia o cara a los poetas modernistas.

Con respecto a la segunda parte del texto, ésta tiene un comienzo anticlimático. El uso del giro adverbial “*De pronto*” y del adverbio de tiempo “*ahora*”, construye un tiempo presente del poema, que permite ingresar al hablante lírico dentro del texto, como una realidad particular creada mediante la poesía. Los versos que ejemplifican tal cuestión son los siguientes:

De			pronto,			ahora,
Mi			lugar			conseguido
Me	parece	un	lugar	raro,		extranjero,
De		donde		yo		domino
El mundo.						

El verso “*mi lugar conseguido*” podría considerarse una dilogía, aludiendo tanto al status conseguido por el hablante como poeta, como al lugar que ha conseguido a partir de la composición de la primera parte del escrito. Repetimos un concepto ya señalado, es posible un lugar nuevo o que produzca ese extrañamiento, porque hay una confianza en que la creación lírica conlleva la creación de una realidad singular. De ahí que el hablante diga “*de donde yo domino el mundo*”: mundo de la creación poética en la que el poeta se yergue como un “pequeño dios”. Hay que indicar, además, que esas disquisiciones tienen relación con la idea nominalista de que el nombrar una cosa le da existencia a la misma [5].

De lo anterior se desprende, al mismo tiempo, que ese “dominio” al que se hizo referencia, es una marca recurrente en el poema. Se utiliza de manera reiterada el posesivo “mi” y palabras como “*dueño*”, “*domino*” y “*tengo*”, que responden a un mismo campo semántico: el de la pertenencia. Por lo que, esto indica cierto subjetivismo y una acentuada presencia del hablante lírico, así como su acción de control y su estrecha vinculación con lo creado.

Otra de las ideas fundamentales que plantea el texto es la confianza o la creencia, en que es posible que el poema logre contener el absoluto como ideal. Dicha idea se plasma en el fragmento que se reproduce a continuación:

El	mediodía	pone	solitario
El	alrededor,		donde
Hablo, sonriente,	con los que me ignoran,	porque tengo,]	
En círculo distante,	lo infinito.		

Nuevamente aparece la noción del hablante como “pequeño dios” y ese absoluto que él posee, es aquello que denomina “*lo infinito*”, el ideal, lo intemporal e inasible para la gran mayoría. De ahí que se construya como un privilegiado y, simultáneamente, como un ser alienado o que gusta de su soledad. Muchos elementos del texto hacen alusión al anclaje en un lugar, lugar de la palabra, y es en torno al

mismo que se colocan vocablos que se vinculan con cierta marginalidad. Por ejemplo: “*lugar raro, extranjero*”, “*solitario el alrededor*”, “*círculo distante*”. Adscripción, quizá, al “torremarfilismo” rubendariano, el hablante confiesa su despreocupación por la indiferencia de los demás y muestra su gusto por la minoría: el ideograma aristocratizante se encuentra implícito en esos versos.

El poema posee un “yo poético” que se compone a sí mismo como “yo trascendente” y no vacila, la certeza es su marca más auténtica. Acompañando tales disposiciones la escritura es bastante despojada, no hermética todavía, se utilizan muchos sustantivos, y las nociones comienzan en esta instancia de la poética de Jiménez, a intelectualizarse más, aunque aquí aún es posible una interpretación sin grandes complejidades.

En cambio, Antonio Machado, a pesar de ser también modernista, constituye la disidencia respecto de J. R. Jiménez y la mayor parte de los poetas de ese movimiento estético [6]. La diferencia fundamental entre este escritor y los otros modernistas, es el tema de la primera estrofa de su poema que comienza “*Ni mármol duro y eterno...*”[7]. La misma dice:

Ni                    mármol                    duro                    y                    eterno,  
Ni                    música                    ni                    pintura,  
Sino palabra en el tiempo.

Es decir, él aboga por una escritura historizada. Según su visión la poesía no puede ser sino parte o estar relacionada con la historia. Esto es, una concepción completamente diferente de la de Jiménez, a quien lo tiene sin cuidado todo aquello que exceda la realidad del poema y su poeta creador. Mientras al primero le preocupa la alteridad y el acercamiento a la misma, al segundo ésta le resulta totalmente ajena. De ahí que eso haga que sus poéticas adquieran estilos diferentes según sus motivaciones específicas. Machado, como quiere llegar a la “inmensa mayoría” utiliza un registro sencillo, no intelectualiza, tampoco tematiza acerca de la *labor limae* en su obra, y en contraposición al versolibrismo del poema visto de Jiménez, recupera la versificación popular octosilábica. Juan Ramón, en cambio, coloca como tópico la tarea de reelaboración de su poesía, adscribe a la evasión modernista del torremarfilismo y sitúa al poeta como ser privilegiado que puede aprehender “lo infinito”. A su vez, si bien en el texto trabajado no aparece, Machado fue uno de los primeros poetas en considerar su labor un trabajo, cuestión que jamás se le hubiera ocurrido -al menos en esos términos- a Jiménez.

En última instancia, mientras para Juan Ramón la poesía puede crear una realidad, para Machado la realidad es la histórica y el elitismo que conlleva la escritura a la manera del otro autor, algo no deseado en su búsqueda de conocimiento de la alteridad. Cabe destacar que en el fragmento transcrito, el modernismo se encuentra alegorizado en el “*mármol duro y eterno*”, expresión que recuerda las descripciones suntuarias de la época, y en el verso “ni música ni pintura”, que alude al ritmo y melodías en la poesía como uno de los logros más importantes de tal movimiento y la pintura como elemento asociable al simbolismo. José Ángel Valente sintetiza muy bien las modulaciones de la escritura de los autores mencionados cuando concluye lo siguiente:

El pensamiento sobre la temporalidad como característica esencial de la lírica pone a Machado cada vez más en guardia contra el predominio de elementos de tipo abstracto y conceptual... La pasión de la perfección termina por empujar a J. R. J. hacia un progresivo proceso de conceptualización... [8]

Por otra parte, en los versos de Machado encabezados por el signo “II”, se equipara -en una suerte de paranomasia- al “canto” con el “cuento”, es decir, se hace hincapié en que la poesía no es solo musicalidad, como puede haber interpretado cierto modernismo, sino también una historia que se cuenta. Esto puede observarse mejor en la siguiente cita:

Canto	y	cuento	es	la	poesía.
Se	canta	una	viva	historia,	
Contando	su	melodía.			

Aquí, además, se construye a partir de los dos últimos versos una operación de ruptura: en vez de decir “cantando su melodía”, se dice “*contando su melodía*”. A tal procedimiento se lo denomina deslexicalización.

Como ya dijéramos, el tema principal del poema de Machado es el tiempo. En la primera parte del mismo, ya transcrita, se hace referencia a aquel de modo directo. Sin embargo, luego se utilizan otras maneras más solapadas de aludir al mismo elemento. En primer lugar aparece una metáfora de tipo tradicional que compara al tiempo con un río, recuerdo lejano de la reflexión de Heráclito: “*Toda la imagería / que no ha brotado del río, / barata bisutería*”. En segundo, a partir de un tono si se quiere magisterial o didáctico, se apela a los cantores para que éstos presten atención al origen de los hechos y al contexto, no a los productos derivados de ellos, mediante una construcción de tipo analógica o símil: “*Abejas, cantores, / no a la miel, / sino a las flores*”. En tercero, el hablante lírico se detiene en una recomendación técnica que se vincula con la temática aludida. Dice que, en definitiva, lo más importante en la composición, es el verbo. Esto es así porque justamente es ese tipo de palabra la que posee “tiempos”, es la que marca el fluir temporal. Al respecto hay que subrayar que en los fragmentos trabajados, no obstante, se utilizan gran cantidad de sustantivos y unos pocos verbos, verbos que están en tiempo presente y denotan existencia, como por ejemplo, el verbo “ser”. Y, en consonancia con esa manipulación de los objetos y sucesos como parte de un determinado momento histórico, el poema cierra con un uso sustantivado de una serie de adverbios de tiempo, el hablante los convierte en algo preciso en su quehacer histórico-poético:

(...)					
El	adjetivo	y	el	nombre,	
Remansos	del		agua	limpia,	
Son	accidentes		del	verbo	
En	la		gramática	lírica	
Del	Hoy	que	será	Mañana,	
Del	Ayer	que es	Todavía.		

Más allá de las divergencias que pudieron tener los distintos miembros del modernismo, estos aún sostenían, aunque desde distintas perspectivas, una confianza en las posibilidades de representación de la palabra. La vanguardia histórica no. Este es el movimiento estético que genera una puesta en crisis de esas certezas anteriores a su aparición. Uno de los miembros más representativos de dicha modalidad escrituraria en España fue Vicente Aleixandre. Tal autor en su poema “Palabras” [9], justamente, reflexiona acerca de la imposibilidad de la palabra para aprehender de forma cabal “lo real”.

A partir de la dicotomía vida-realidad / palabra Aleixandre desarrolla una disquisición sobre la temática aludida y construye un cosmos marcado por el “mundo marítimo”. El poema se encuentra compuesto por tres estrofas. En la primera, la realidad como elemento vivo, está alegorizada por una “*muchacha*”, a la que se le contraponen las “*palabras*” como material degradado. Esos versos son los siguientes:

Pero no importa que todo esté tranquilo.  
 (La palabra, esa lana marchita.)  
 (la palabra, esa lana marchita).  
 Flor tú, muchacha casi desnuda, viva, viva  
 (la palabra, esa arena machacada).  
 Muchacha...  
 (La palabra, las palabra, la palabra, qué torpe vientre  
 hinchado.)  
 Muchacha...

De este modo, por un lado podemos encontrar la alusión a una referencia de la realidad, la muchacha, aunque podría ser cualquier otra, y por el otro, entre paréntesis, la reflexión autorreferencial. La palabra dentro de esa instancia reflexiva es calificada a partir de un campo semántico que apunta a indicar su desgaste, deterioro, en último término, su inutilidad o torpeza para representar “lo real” [10]. Por ejemplo se usan vocablos como “*marchita*”, “*machacada*” y “*torpe*” a fin de describirla. En cambio, la muchacha es comparada con una “*flor*” y se la define como “*desnuda*” y “*viva*”. Es decir, las vicisitudes acerca de la escritura son plasmadas en el poema desde unos semas de tono negativo, mientras que el referente de la realidad lo es desde un tono positivo.

Luego, la segunda estrofa establece una enumeración caótica al mejor estilo surrealista, y de las dos escrituras manifestadas en la primera parte, gana aquella que expresa la crisis de la representación de “lo real” y se abandona la descripción del referente de ese ámbito. Cabe destacar que esa enumeración, la gradación respecto de la construcción de las ideas del texto y el comienzo del poema, entre otros aspectos, crean el efecto de extrañamiento propio de la vanguardia. Señalamos el inicio del poema, “*Pero no importa que todo este tranquilo*”, porque el mismo es *in media res* y se connota la existencia de un discurso otro, que es imposible de reponer en el escrito. Lo contra-gramatical o caótico puede observarse en el siguiente fragmento:

Papel.	Lengua	de	luto.	Amenaza.	Putridero.
Palabras,	palabras,		palabras,		palabras.
Iracundia.	Bestial.		Torpeza.		Amarillez.

Palabras contra el vientre o muslos sucias.

Allí, hay un marcado fragmentarismo que se logra mediante el uso de oraciones unimembres, y aunque el registro del vocabulario sea sencillo, incluso aun más que en Machado o Jiménez, el efecto es mucho más intrincado. El collage y la enumeración caótica son algunos de los procedimientos propios de la vanguardia con el fin de desautomatizar al lector.

Por último, la tercera estrofa es la que plantea de modo más claro la idea de disolución que se venía desarrollando desde el comienzo del texto. Los dos versos finales son los más relevantes: *nave, papel o luto, borde o vientre, / palabra que se pierde como arena*. En cuanto al primero, en el mismo se produce una concentración o recolección de aquellos elementos que se habían diseminado por todo el poema, condensación, por tanto, de aquellos significantes que fueron asociados a la palabra. El segundo verso también posee un carácter sintético y aludiría a la imposibilidad de la palabra para aprehender la realidad.

De ahí que no aparezca la noción juanramoniana del poeta como “pequeño dios” o vate, ya que se duda de las posibilidades del material del que este se vale para configurar mundos desde la poesía. Asimismo, también se diferencia Aleixandre de Machado, porque no aparece en su texto el pensamiento sobre la temporalidad. Y de los dos a un mismo tiempo, porque además de no tener certezas, continua el versolibrismo, pero incorpora la utilización del verso largo.

Cabe destacar en relación con la construcción de la referencia, que el autor, a diferencia de Jiménez y Machado, recupera en su escritura muy pocos objetos culturales y, en cambio, sí introduce numerosos términos que aluden a lo marítimo, tales como “*espuma*”, “*arena*”, “*nácar*”, “*mar*” y “*nave*”[11].

Una última línea de interpretación de las variaciones autorreferenciales en la primera mitad del siglo XX, nos la permite uno de los más emblemáticos escritores de la denominada poesía social: Blas de Otero. Poeta humanizado, en su escritura se presentan reorientaciones respecto de la tradición poética anterior. Especialmente, aquellas vinculables con J. R. Jiménez y A. Machado, pero desde distintos puntos de vista.

Al igual que J. R. Jiménez Otero manifiesta una confianza en la palabra y lo hace desde la construcción de hablantes líricos en primera persona singular [12]. Sin embargo, aunque mediante esa persona se establece una presencia muy sobresaliente del autor empírico, la fe aludida se postula a partir de dos conceptualizaciones diferentes. Mientras Jiménez sostenía tal confianza porque creía en la creación de la realidad a partir de la poesía y adscribía a cierto nominalismo, Blas de Otero confía en la palabra como herramienta para realizar un cambio social concreto. Esta mirada sobre la escritura se encuentra por ejemplo en sus poemas “Pido la paz y la palabra” y “En el principio” [13]. En el primero podemos distinguir verbos en tiempo presente incorporados dentro de un discurso de tono jurídico. Por lo tanto, hay una hibridez genérica que hace que el poema sea un lugar de anclaje de lo oral y de lo escrito, del discurso jurídico y del de tipo poético. Un ejemplo de la suma de esos dos registros es el siguiente:

En	defensa	del	reino
Del	hombre	y	su
La		justicia.	Pido
Y	la	palabra.	He
“silencio”,			“vacíos”,
“sombra”,			
etc.			

También podría sumársele a los antes mencionados, el discurso religioso en tono paródico, ya que se habla “*del reino del hombre*”. Esto es más explícito en “En el principio”, porque allí la red de significaciones permite relacionar el título con el vocablo “palabra”, que aparece reiterado, y con el intertexto bíblico.

Otra divergencia entre Jiménez y Otero es que este último escribe para que sus textos lleguen a la mayoría, y como ya vimos, Jiménez se vanagloriaba de escribir para la “inmensa minoría”. El poeta social se acercaría de este modo mucho más a la disidencia modernista, a Machado.

En relación con este último, él fue uno de los antecedentes fundamentales y uno de los escritores olvidados que se revalorizó en el período en el que Otero escribe su poesía de tono social. Ambos apuestan a una expresión en la que prevalezca la historicidad y consideran a la poesía un trabajo. Otero cumple con el precepto historicista, por ejemplo, en el texto “Nadando y escribiendo en diagonal”, en el que desde el primer verso nos ubica espacial y temporalmente, “*Escribir en España es hablar por no callar / lo que ocurre en la calle*”, y nos enfrenta a la realidad socio-histórica del momento de escritura del poema, a pesar de que hacia el final dude de la eficacia de la palabra: “*ahora ya es tarde y temo que las palabras no sirvan / para salvar el pasado por más que braceen incansablemente*”, su gesto es el de la escritura como testimonio. Asimismo, la concepción de la poesía como trabajo puede vislumbrarse en el texto de Otero “Poética”, aunque se trata de una noción que va más



hay que subrayar que Machado es un antecedente fundamental para pensar la obra de Otero, coinciden en la recuperación de lo popular, en la reflexión alrededor de la historia y en la concepción de la poesía como trabajo, pero también el poeta social se asemeja a Jiménez debido a su marcada presencia en el poema, uso de la primera persona singular, su confianza en las potencialidades de la palabra -aunque desde diferentes perspectivas- y Juan Ramón también realizó en una de las etapas de su carrera, un remedo de aspectos compositivos propios del ámbito popular. Aleixandre, por su parte, es el que presenta un imaginario completamente ajeno al de Otero, si reflexionamos acerca de una autonomía del arte asociable a su propuesta, que es impensable para un poeta como Otero, además de las diferencias que tienen que ver con el uso de procedimientos distintos: enumeraciones caóticas, fragmentarismo, collage y ruptura de nexos lógicos en el primero, introducción de lo oral, ejercicio del testimonio e hibridación de discursos para el segundo.

En definitiva, se podría establecer una variación de “afirmación”, la de J. R. Jiménez; otra de “desplazamiento”, la de Machado, si recordamos que ambos son modernistas pero que este último se constituye como la disidencia dentro del grupo; una de “crisis”, las expresiones vanguardistas de V. Aleixandre; y una última de “reorientación”, que es la que corresponde a Blas de Otero [15].

## Notas

- [1] En palabras de Scarano y Ferrari podemos establecer que: “*Concebimos el funcionamiento del eje autorreferencial en el discurso poético como una mediación, por la cual el proceso en el cual el yo deviene lenguaje para decir-se y decir el mundo se exhibe explícitamente como matriz discursiva y principio constructivo del poema. Asimismo, dicha mediación supone la articulación de un sistema de representación del yo y del mundo que tiene naturales implicancias con la función del arte y del sujeto internalizadas en la escritura*”. Scarano, Laura y otros. *Marcar la piel del agua. La autorreferencia en la poesía española contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo editora, 1996. Pp. 13-14.
- [2] Hay que destacar que los signos de autorreferencialidad comienzan a observarse en las primeras muestras poéticas del romanticismo, aunque tienen su apogeo en el modernismo y en los movimientos de vanguardia. Así lo postulan, por ejemplo, las autoras antes citadas: “*Las estructuras autorreflejas en el discurso literario no constituyen en sí mismas un fenómeno nuevo, propio de la modernidad estética, si bien el concepto de autorreferencia se ha inscripto como una de las matrices relevantes del discurso poético desde los albores del romanticismo (...) Hölderlin, Baudelaire, Mallarmé entre muchos otros, consolidan un impulso que tendrá su fase climática en el modernismo y los diferentes movimientos de vanguardia.*”Op. Cit. Scarano, Laura y otros, p. 11.
- [3] Jiménez, Juan Ramón. *Segunda antología poética (1898-1918)*. Madrid: Espasa Calpe, 1998, p. 363-364.
- [4] Es interesante señalar, para comprender cabalmente la ubicación de este poema dentro de la poética del autor, que: “*Toda su obra, especialmente a partir de Diario de un poeta recién casado (1917), se consolida en torno a la ilusión de un poema autónomo y autoconsciente que indaga en su propia constitución el “hacer-se” de la palabra, y sólo a partir de ella en el proceso de constitución de lo real*”. Op. Cit. Scarano, Laura y otros, p. 42.

- [5] “Esta actitud -de índole filosófica- lleva al poeta a la creación de lo que se ha denominado como una ontología poética. La escritura se constituye en el acto de construcción de una palabra cuya meta primordial es la fundación de una realidad ideal. Fundación de una palabra-ser que es vía para descubrir-crear a la divinidad”. Op. Cit. Scarano, Laura y otros, p. 43.
- [6] “Rubén Darío había publicado *Azul...* en 1888 y 1890, las *Prosas profanas* en 1896 y 1901, los *Cantos de vida y esperanza* en 1905. *Preludiándolo o a su zaga iban unos cuantos nombres españoles: Manuel Reina, Salvador Rueda, Villaespesa, Marquina. Esta era la veta innovadora con la que Machado se encuentra. La otra, la que iba repitiendo mejor o peor las enseñanzas de Campoamor o Núñez de Arce, poco podía contar. Machado fue atraído por los halagos del modernismo, aunque pronto supo liberarse de tutelas*”. En “Prólogo” de Manuel Alvar a: Machado, Antonio. *Poesías Completas*. Madrid: Espasa Calpe, 1983, p. 10.
- [7] Op. Cit. Machado, Antonio, pp. 298-299.
- [8] Valente, José ángel. *Las palabras de la tribu*. Barcelona: Tusquets, 1994 [1971], p. 85.
- [9] Aleixandre, Vicente. *Espadas como labios. Pasión de la tierra*. Bs. As.: Losada, 1978, p. 51.
- [10] Todo ello se desarrolla en el contexto de un poemario en el que “la palabra transita el camino de la crisis. Una crisis en donde el sujeto de Espadas como labios establece un vínculo conflictivo con su medio de manifestación (la palabra y, por extensión, la escritura), pero simultáneamente la utiliza para concretarse en el discurso, para construir su “existencia””. Op. Cit. Scarano, Laura y otros, p. 65.
- [11] Esta cuestión es fundamental ya que: “En Espadas como labios la relación sujeto-cosmos se articula dentro de un sistema de significación cuyo sema es la naturaleza. El sujeto diluye los límites de su propio «ego» para integrarse al paisaje; así, produce una «experiencia» poética determinada por la correspondencia con los signos que refieren objetos de la naturaleza.” Ferreyra, Marta. “La construcción del mundo en Aleixandre y Lorca: entre la armonía y la crisis de sentido”. En: *Revista Celehis*. Año 3, Nº 3. Mar del Plata, 1994, p.29.
- [12] A pesar de ello, pueden observarse, en los textos de los poetas sociales de la década del cuarenta, distintas modulaciones. “Aquel yo automagnificado de la poesía moderna no ejercerá más el monopolio de la voz textual, y será desplazado por un sujeto en proceso de dispersión, disociación en otros y colectivización. El rol de poeta ya no será exhibido en primer plano; el ego hegemónico quedará paulatinamente oculto tras la invasión de otras voces ajenas (intertexto, estructuras dialógicas de interlocución, enmascaramientos y fragmentación)”. Scarano, Laura y otros. *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*. Bs. As.: Biblos, 1994, p. 70.
- [13] de Otero, Blas. *Pido la paz y la palabra*. Barcelona: Lumen, 1971 [1955].
- [14] De Luis, Leopoldo. “La poesía social”. *Cultura universitaria* 88, 1965, p. 29.

[15] Es decir, hay un cambio en la serie literaria, que puede enunciarse en los siguientes términos: "...las poéticas sociales emergen como un movimiento de ruptura que provocará una brecha o crisis en la secuencia, por un cambio evidente de función que moviliza la evolución de la serie provocando el desplazamiento de un modelo poético moderno hacia otro contramoderno (o "posmoderno"). Emerge así una nueva formación discursiva que vehiculiza un cambio de modelo basado en la liquidación virtual del modelo hegemónico (modernismo-simbolismo-vanguardia), constituido por tres matrices: concepción trascendentalista del arte, ideología carismática del artista y autonomía de la obra, con la consecuente postulación de un lector minoritario y la desvinculación de la praxis artística con respecto a la praxis vital". Op. cit. Scarano, Laura. *La voz diseminada*, p. 22.

## Bibliografía

Aleixandre, Vicente. *Espadas como labios. Pasión de la tierra*. Bs. As.: Losada, 1978, p. 51.

De Luis, Leopoldo. "La poesía social". *Cultura universitaria* 88, 1965, p. 29.

Ferreya, Marta. "La construcción del mundo en Aleixandre y Lorca: entre la armonía y la crisis de sentido". En: *Revista Celehis*. Año 3, N ° 3, Mar del Plata, 1994, p.27-39.

Jiménez, Juan Ramón. *Segunda antología poética (1898-1918)*. Madrid: Espasa Calpe, 1998, pp. 363-364.

Machado, Antonio. *Poesías Completas*. Madrid: Espasa Calpe, 1983, pp. 10-298-299.

de Otero, Blas. *Pido la paz y la palabra*. Barcelona: Lumen, 1971 [1955].

Scarano, Laura y otros. *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*. Bs. As.: Biblos, 1994, pp. 22-70.

Scarano, Laura y otros. *Marcar la piel del agua. La autorreferencia en la poesía española contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo editora, 1996. Pp. 11-13-14-42-43-65.

Valente, José ángel. *Las palabras de la tribu*. Barcelona: Tusquets, 1994 [1971], p. 85.

© Sabrina Riva 2006

*Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid

El URL de este documento es

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/variacion.html>

---

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](http://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](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

