

UN LABIO COMO UNA ESPADA: VICENTE ALEIXANDRE O LA SALVAJE EMBESTIDA DE LA VERDAD VITAL

Miguel Ángel García

Universidad de Granada

De hacer caso a la poética que precedió la selección de sus poemas para la famosa antología de Diego (1932), Aleixandre ve en la posibilidad de prescindir de la escritura la única salida hacia la “auténtica liberación”. Habla allí de la salvaje embestida de la verdad/mentira poética y de la verdad vital. Es el suyo un claro ejemplo de que la poesía puede ser la razón de una vida, la razón o la pasión (como en Juan Ramón Jiménez) de una vida que, fuese por la causa que fuese, no halló en su caso mejor menester en que emplearse. Vida y poesía son lo mismo y la vida no se halla para el Aleixandre final en el esqueleto desvencijado de la vejez, en una retina capaz de copiar los colores del mundo, aunque sin posibilidad de penetrarlos; todo lo más en la carnalidad llameante de la juventud: “Vida, vida es ser joven y no más”, se nos dice en *Poemas de la consumación* (1968), su penúltimo libro.

La adoración de los cuerpos

La poesía de Aleixandre, al menos una determinada zona de su poesía que no tiene que envidiarle nada al resto de la escrita por él, es una poesía del cuerpo, hecha desde el cuerpo y dirigida al cuerpo. Tan pronto como en *Espadas como labios* (1932) se lee: “Voy a cantar doblando / canto con todo el cuerpo” (“Por último”). Unos versos que se repiten sintomáticamente en el poema “Mudo de noche”, del mismo libro. Incluso, en *La destrucción o el amor* (1935), “los muslos cantan” (“Juventud”). ¿Qué es lo que se canta, pues, y no precisamente desde otro lugar, sino desde los límites borrosos entre alma y cuerpo? “¿Son almas o son cuerpos? / Son lo que no se sabe” (“Formas sobre el mar”, *Espadas como labios*). No nos equivocaríamos mucho si dijéramos, como ya vino a plantear Dámaso Alonso, que lo que se canta en Aleixandre, de forma parecida a lo que ocurre en el *Cántico* guilleniano, es el simple estar vivo, la alegría ontológica de saberse en el mundo: “Canto el cielo feliz, el azul que despunta, / canto la dicha de amar dulces criaturas, / de amar a lo que nace bajo las piedras limpias, / agua, flor,

hoja, sed, lámina, río o viento, / amorosa presencia de un día que sé existe” (“La dicha”, *La destrucción o el amor*, 1935).

La poesía aleixandrina trasmina fe de vida, fe en el día. O mejor, en el vértice de la existencia, en la plenitud de presencias reales bajo un mediodía poderoso: “todo esto está dichosamente presidido por el mediodía, / por lo radioso sin fin que abarca el mundo como un amor” (“Libertad”, de *Espadas como labios*). Nietzsche y las “ideologías de la vida”, que desembocan y explotan en las vanguardias, tendrían mucho que decir con respecto a este vitalismo cósmico. Así pues, lo que hallamos en Aleixandre es algo más que un cantor de la naturaleza, de la elementalidad natural (río, viento, agua, flor, hoja, las criaturas que viven bajo las piedras), como una y otra vez ponen de relieve las todavía hoy fundamentales exégesis de Bousoño. No sólo se canta un cuerpo concreto sino, además y por extenso, el “vasto cuerpo de la Creación” (la expresión es de Cernuda). Se cantan las superficies bruñidas del mundo, sus contornos netos y visibles. En la poesía aleixandrina se aman los cuerpos concretos como trozos de tierra. Sin embargo, también un cuerpo es la única puerta de entrada hacia lo absoluto; debe recordarse, a este respecto, la cita de Novalis que encabeza el poema “A ti, viva”, de *La destrucción o el amor*: “Es tocar el cielo, poner el dedo / sobre un cuerpo humano”. Absoluto, Naturaleza, Amor: con estas categorías derivamos hacia la raíz romántica de Aleixandre, al margen de las fastidiosas polémicas en torno al surrealismo de su escritura. Porque, sin ningún género de dudas, el Romanticismo es palpable en la luz roja indómita con que fulgulan los siguientes versos de *La destrucción o el amor*: “¡Ven, ven muerte, amor; ven pronto, te destruyo; / ven que quiero matar o amar o morir o darte todo...!” (“Ven siempre, ven”).

Dar muerte o dar amor son lo mismo; el furor erótico, la canalización de las fuerzas biológicas puras surgidas de un saberse estar siendo nunca limitado a una contemplación extática, no se contentan con la posesión del cuerpo; la simple posesión erótica deja insatisfecho porque la única manera de poseer absolutamente un cuerpo es destruyéndolo. Dar la muerte es darlo Todo. De aquí la inexorable aura necrófila que en Aleixandre, como buen romántico, porta el amor. Ya sabemos que para Leopardi, aunque en un sentido distinto, amor y muerte son hermanos. Los engendró la suerte. De un modo u otro, como ya señalara Salinas, la desesperación y el negativismo románticos son la base de la poesía aleixandrina. Ahora bien, el deseo de muerte no está reñido con un aliento poderosamente vital: “¡Muerte hermosa vital, / ascua del día! / ¡Selva virgen que en llamas te destruyes!” (“La

verdad”, *Sombra del paraíso*, 1944). Porque destruir es amar y amar destruir, la selva adquiere en Aleixandre el carácter de un escenario sagrado (como en Rubén Darío). En ella, tigres, leones cazadores, serpientes, águilas, descuartizan con sus garras y estrujan a sus víctimas como un acto de amor. Amor, única sustancia del mundo por debajo de las formas separadoras.

Co-fusión es la palabra clave empleada por Dámaso Alonso desde muy pronto en el comentario de esta poesía. No se trata de ninguna violencia gratuita ni de ningún derroche de crueldad. Si las fieras destruyen es con el fin de fusionar lo diverso, para diluir las individuaciones en la corriente avasalladora de la voluntad universal de vivir. La poesía aleixandrina, como la del Neruda de la primera *Residencia en la tierra*, quizás le deba bastante al voluntarismo negativista de Schopenhauer: “Soy el destino que convoca a todos los que aman, / mar único al que vendrán todos los radios amantes / que buscan a su centro, rizados por el círculo / que gira como la rosa rumorosa y total” (“Soy el destino”, de *La destrucción o el amor*). De este modo, la “cosmovisión elementalista” –o “simbólica”, en palabras de Bousño– de Aleixandre acaba debiéndole mucho a la mitología animista del Uno. La unidad de este mundo, su armonía que rueda, tiene, al modo de Dante, su fuerza motriz en el amor cósmico, que llega a Aleixandre tanto de la música de las esferas de Fray Luis cuanto del divino contagio que es la luz en Novalis y la búsqueda del Origen indiviso en los románticos alemanes como Hölderlin. No obstante, si en Hölderlin la sustancia única a la que aludió Spinoza brilla en el fondo del cráter del Etna (donde termina arrojándose Empédocles), en Aleixandre el cuerpo de la naturaleza y el cuerpo concreto que se ama se hallan indisolublemente superpuestos. Y así la sangre puede ser lava, una boca puede ser un cráter, y un beso el acto suicida de la fusión: “Deja, deja que mire, teñido del amor, / enrojecido el rostro por tu purpúrea vida, / deja que mire el hondo clamor de tus entrañas / donde muero y renuncio a vivir para siempre” (“Unidad en ella”, *La destrucción o el amor*).

A propósito de Luis Cernuda, Octavio Paz advirtió que en el mundo de *La realidad y el deseo* no reinaba el rostro, espejo del alma, sino el cuerpo, el cuerpo humano como “cifra del universo”. Un cuerpo joven es un “sistema solar”. Tanto en Cernuda como en Aleixandre se revitaliza –o mejor, casi aparece por vez primera, modernamente en España– la lógica poética de las analogías: todo llama a todo. Los cuerpos llaman a los cuerpos para una fusión oscura de muerte y amor. Las águilas aleixandrinas sólo ven el mundo como “sangre que gira”, desvistiendo de piel (esto es, de fronteras que impidan la co-fusión de lo distinto) a los cuerpos humanos. Y la co-

bra inyecta su veneno en una “cadena de cuerpos o sangres que se tocan”. A través de la ley analógica, el hombre es un microcosmos, lo que significa también que el universo todo es como un gran hombre. Para Aleixandre, el poeta es un profeta capaz de crecer hasta alcanzar las dimensiones cósmicas del universo. En el poema que abre *Sombra del paraíso*, el poeta respira con su pecho atravesado por el mar, extiende sus brazos en cruz hasta tocar los límites de la tierra, alcanza con su mano la luna y su “cabellera colgante deja estela en los astros”. El cuerpo del poeta, aunque en realidad cualquier cuerpo, puede ser leído como un poema (“de amor”, dirá Aleixandre), como una nota más en la sinfonía gigante de la naturaleza. Sólo el poeta profeta descifra los signos, los despoja de sus apariencias irreconciliables para conducirlos a un mismo ritmo, a una misma voz.

El gigantismo del poeta en Aleixandre es el mismo del Whitman al que Lorca acuesta “a orillas del Hudson / con la barba hacia el polo y las manos abiertas”. Whitman, “el amante de los cuerpos bajo la burda tela”. Hay una problemática del cuerpo, de la sexualidad, en el Lorca, en el Cernuda y en el Aleixandre que hacia 1931 se fotografiaban juntos. O más en extenso, una crisis del cuerpo que cuenta con una triple dimensión: personal, poética y social. No me refiero a cuestiones “oscuras” ni a biografismos más o menos conocidos de todo el mundo y que, además, sólo vienen relativamente al caso. Respecto de Aleixandre, el propio Cernuda afirmó –y esto hubiera valido igualmente para desnudarlo a él como poeta– que su obra era una “sublimación del instinto posesivo de origen sexual”. No cabe duda de que Cernuda hablaba de sí mismo cuando incluía a Aleixandre entre los poetas de un tiempo que, frente a los del Noventayochto –que sólo parecían vivir de cintura para arriba–, experimentaban “la atracción sensual de los seres humanos”. Sólo que, como hemos visto, la posesión de un cuerpo concreto y la posesión del cuerpo enorme de la Naturaleza se superponen.

A comienzos de los años 40, Aleixandre confiesa, en carta a Dámaso Alonso, su pasión por la vida, su adoración exaltada por la hermosura visible, que le hace trascender del amor individual hacia “un amor derramado hacia la vida, la tierra, el mundo”. Una sed que sólo finalmente se sacia con la muerte, con la auténtica destrucción. La destrucción amorosa sólo es un simulacro (en la vida) de ese logro último de la pérdida de conciencia, de la suprema unificación con la Naturaleza.

Hay también en la poesía aleixandrina una estrategia, más o menos anarquista, de desorden en el orden, de liberación de los instintos corporales contra una sociedad caduca compuesta de normas estériles. Todo esto es

visible en algunos poemas en prosa de *Pasión de la tierra* (1935) y en un sector poético de *Espadas como labios*: así, en poemas como “El vals”. Pero el gran hallazgo del Aleixandre de preguerra, el que quizás sigue siendo más atractivo para nosotros, consiste en la identificación de vida y poesía, en esta casi “biología poética”, cruzada de espesor erótico, válido sustantivamente, alcanzado en el espacio imaginario de la selva o de la naturaleza ardiente bajo un sol crujiente: “Vivir, vivir, el sol cruje invisible” (“Vida”, de *La destrucción o el amor*). Una biología erótica que no necesita destruir “límites impuestos”, “leyes hediondas, códigos”, “preceptos de niebla”, como en el Cernuda de *Los placeres prohibidos*. Aleixandre nos traslada más allá, al lugar del incendio de los cuerpos, sobre el que ya no flota ninguna prohibición, ningún malditismo. No hay enemigo social, como en el caso de Cernuda, sino que el deseo anda suelto y libre por la selva y el mar o por el espacio galáctico. Estamos en el tiempo en que “el placer no tomaba el temeroso nombre de placer”, según se lee en “Criaturas en la aurora”, de *Sombra del paraíso*.

La poesía como un cuerpo. Un labio como una espada. O como reza este verso determinante a todos los niveles, con una ecuación que todavía no es la de la famosa “o” identificativa (destruir o amar) sino la de los dos puntos, el signo lingüístico del igual matemático: “Carne: horizonte” (“Cabeza, en el recuerdo”, *Ámbito*). Desde luego, los sesenta largos años de poesía española que representa Aleixandre no se acaban aquí. Pero esta “tiranía de la vida”, que dijo sentir muy tempranamente, constituye la clave de acceso privilegiada hacia la complejidad de su cuerpo poético, variable y único, ya para algunos afortunadamente por encima del vaivén del olvido y la celebración.

Un arte para la vida

La clave de nuestra aproximación a la poesía de Aleixandre será este gozo casi animal de la vida. Se trata de algo que tiene que ver, por supuesto, al menos en un primer estadio, con sus insuficiencias físicas de enfermo crónico. En la carta a Dámaso Alonso anteriormente citada, el propio Aleixandre reconoce que su “leonina fuerza inaplicada”, su voluntad irrealizable de confundirse físicamente con el mundo (él lo llama también impulso “egocéntrico” que le impele a querer asimilarse el mundo exterior) entra en conflicto con el “reposo” que se ve obligado a mantener. Muy atento a esta carta, Cernuda acaba postulando que el vitalismo aleixandrino no es sino consecuencia de la contradicción entre el deseo de la hermosura material

y la imposibilidad corporal de poseerla. Y Salinas quiso poner de manifiesto el desajuste entre la apariencia vital de Aleixandre (a primera vista un mocetón de tez rubicunda, que parecía salir sudoroso de una cancha de juego y practicar deportes como el tenis o el rugby) y la salud delicada que lo ataba a una meridiana en el jardín de su casa (o a la *chaise-longue* en la que alguna vez lo retrató Dámaso Alonso). Desde luego, el vivir casi de prestado para quien se ha sabido presa de la muerte, como fue el caso de Aleixandre con su tuberculosis renal, siempre presta unos nuevos ojos ante la vida. Haber vivido una situación peligrosa despierta una pasión vital distinta. Recordemos el imperativo nietzscheano: “Vivid en peligro”. Sin duda todo ello es así. Aunque también convendría tener en cuenta, por encima o por debajo de situaciones biográficas y de reacciones biológicas y hasta psicológicas, que aquí entran una serie de condicionamientos ideológicos.

A ese ser vitalista porque sí, que es el modo en que tradicionalmente se nos presenta a Aleixandre, como un carácter lúdico y gozador de la vida, atravesado de medio a medio por el placer de los sentidos, se le une un humus histórico e ideológico, el vitalismo de las vanguardias, surgido en el período de entreguerras, en los locos años veinte, cuando en Europa se experimenta un optimismo desconocido hasta la fecha. Así, los del Veintisiete todos son una generación vitalista, pero en este otro sentido: en ellos se funden vida y poesía, es decir, que en ellos alienta la determinación básica de que su vida consiste en el hecho de escribir su poesía y de que su poesía consiste en el hecho de escribir su vida. Nada ajeno a todo esto era el que Rimbaud hubiese lanzado su consigna de “cambiar la vida”, que los surrealistas franceses yuxtapondrían a la necesidad propugnada por Marx de “transformar el mundo”. Queremos decir que el voluntarismo poético del Veintisiete estaba inscrito en la infraestructura misma de las prácticas poéticas contemporáneas. Y ello desde el momento en que se produce la quiebra de las relaciones entre artista y sociedad y el ingreso del poeta en el ámbito de la anormalidad (que no será sino la consecuencia lógica de la asunción de la poesía como discurso no útil, como algo marginal dentro del proceso de producción capitalista). A partir de aquí se abren dos vías de salida, a grandes rasgos: o el artista opta por un arte incontaminado y puro, por odio al burgués y a la prosa del dinero, que ya detestaban los románticos: en España, por ejemplo, Espronceda; o el artista tiñe su arte de vida, bien sea convirtiendo la propia vida en poesía, bien sea convirtiendo la poesía en vida.

La postura del arte puro es la actitud de los parnasianos a finales del siglo XIX, de la poesía de Valéry (nunca la de su maestro Mallarmé) y por lo demás, lo que explica la ruidosa polémica de la poesía pura en Francia, con sus ecos en España a través de Jorge Guillén, Fernando Vela o Pedro Salinas, herederos de Juan Ramón en su afán de desnudez y purismo, aunque en Jiménez la forma nunca fuera un fin en sí mismo sino un modo de dejar libre la esencia. Sin duda esta línea de pureza o de divorcio entre arte y vida (lo que no impide que se pueda hablar asimismo de un vitalismo poético a través de las formas, pues se puede vivir la ilusión de habitar únicamente el nivel incontaminado del arte, al margen de la calle) desemboca en España en la ideología estética de la deshumanización y en la revitalización de Góngora, no como poeta oscuro sino como poeta puro, poeta de la claridad y del placer de las formas, como dirá una de las cabezas visibles de la fiesta gongorina, Dámaso Alonso.

He dicho “fiesta gongorina” con la pretensión de hacer recordar una famosa expresión de Valéry: “el poema debe ser una fiesta del intelecto”; por contra, André Breton, mago del surrealismo, afirmará: “el poema debe ser una derrota del intelecto”. Son las dos líneas de la lírica moderna, a decir de Hugo Friedrich. De una parte, la corriente iniciada en Poe y continuada en Francia por Baudelaire, Mallarmé y Valéry, con sus preocupaciones formales y de construcción poética, hasta saltar en las vanguardias (Apollinaire, Reverdy, Cendrars o Max Jacob, o sea, el cubismo como ejemplo extremo, pero asimismo el creacionismo de Huidobro); de otra parte, la línea irracionalista y mágica, de raíz romántica, aunque proyectada en el siglo XX a partir del visionarismo de Rimbaud.

Los surrealistas son herederos de Rimbaud, como del conde de Lautréamont, y ante todo de su búsqueda del poder inocente y mágico de la palabra, de las facultades taumatúrgicas del lenguaje. En su lucha por traducir las visiones de *l'Inconnu*, de lo Desconocido, a las que llega a través de un largo pero razonado desarreglo de los sentidos, Rimbaud caracteriza al poeta como un “horrible trabajador” que al final revienta – literalmente – en su intento por reducir a palabras la visión de lo Absoluto. Sólo puede salvarlo la búsqueda de una nueva lengua. Para los surrealistas todavía sigue funcionando la mitología del poeta vidente, del poeta que transcribe lo apenas vislumbrado en el allí-abajo (*là-bas*), en los pliegues de la conciencia. Ahora bien, la caza espiritual de la que hablaba Rimbaud adopta una actitud pasiva; la infraconciencia, el mundo del subconsciente fluye libremente, sin ningún tipo de constricción lógica, estética o moral; el

poeta pasa a ser un médium, como había propuesto Blake, un simple aparato registrador, a través del cual transita el calambrazo de la inspiración. La famosa –e imposible– escritura automática viene a ser la ideología de la inspiración llevada al extremo (algo frente a lo cual siempre mantendrá sus distancias Aleixandre). Breton y el surrealismo también buscan otra lengua, que nada tenga que ver con la usual como convención arbitraria de significantes y significados. La Revolución Surrealista comienza por ser una revolución lingüística o formal, en la esfera por tanto de las determinaciones kantianas, de las que se abastece todo la denominada vanguardia estética, la revolución en el arte. Sin embargo, pronto cae en la cuenta de que la única posibilidad de revolucionar el arte exige previamente la revolución en la vida, en la esfera ahora de las determinaciones hegelianas, de las que se nutre la llamada vanguardia comprometida, el arte en la revolución. Así pues, las poéticas surrealistas ocupan un lugar nodal en la articulación, no siempre tan lineal como algunos autores pretenden, entre pureza y compromiso.

Lo verdaderamente significativo no sólo para Aleixandre (el poeta del Veintisiete que más tiempo se mantuvo fiel a los principios surrealistas, según suele decirse) sino también para la poesía española de finales de los veinte, es que con el surrealismo se consigue salvar el abismo entre vida y poesía que en España abanderó ese vanguardismo racionalista y constructivo formulado como estética por la *Revista de Occidente*; una estética en la que confluyen tanto la herencia del simbolismo francés (el Mallarmé leído por Valéry como su maestro puro), como las prácticas teóricas y artísticas del cubismo francés y los presupuestos estéticos de la fenomenología alemana, para conformar la ideología artística de la deshumanización. A decir de Ortega, la vida era demasiado seria como para mezclarla con algo tan “subalterno” como el arte; una cosa era la poesía y otra la vida, con lo cual mejor no mezclarlas nunca: el poeta comenzaba donde acababa el hombre.

El surrealismo promueve por el contrario la confusión de vida y arte, inscribe el arte en la praxis vital, en otra praxis vital, distinta a la impuesta por la moral burguesa, negando así el concepto de autonomía del arte. Ya sólo podía tratarse de un arte para la vida y no de una vida para el arte, con lo que se asiste a un nuevo programa que tiñe la vanguardia de aspectos vitalistas e irracionalistas, nuevamente románticos, como propone José Díaz Fernández al comienzo de la década de los 30, oponiéndose precisamente al desprecio por el Romanticismo que alentaba en las prácticas deshumanizantes. Se produce un viraje en los iniciales paradigmas poéticos del Veintisiete,

que será caracterizado por Dámaso Alonso, a la altura de 1932 y a partir de *Espadas como labios* curiosamente, como “neorromántico”.

A propósito de *Espadas como labios*, Dámaso Alonso sentencia que el tema del libro no es otro que el tema central y único de la poesía y de todo arte: la vida, es decir, el amor y la muerte. En efecto, como el propio Dámaso Alonso reconocerá en un artículo básico para la configuración crítica de lo que hoy conocemos como generación del 27, publicado en 1948 y después recogido en su libro *Poetas españoles contemporáneos*, aquel grupo de poetas, de 1920 a 1927, salió a la luz lleno de pudores, con limitación de temas, con demasiadas preocupaciones técnicas y con un sacro horror a lo demasiado humano y las impurezas; pero en los años siguientes, de 1927 a 1936, debido a varias causas, la vida irrumpe como una “bella inundación” en sus poemas. Siempre la vida. Se abría, de este modo, una nueva época en la poesía española, una época –dice Don Dámaso– de grito, de vaticinio, de alucinación y de lúgubre ironía.

Vaticinio e ironía hay en *Espadas como labios*, y un lenguaje alucinante. De otra parte, las huellas de Lautréamont son claras, ante todo en el poema “El más bello amor”, donde se tematiza la cópula sangrienta del sujeto poético con un tiburón hembra. Se trata de un magnífico ejemplo, que parece salido directamente del universo nocturno y cruel de *Los Cantos de Maldoror*, de amor cuerpo a cuerpo, del amor bestial que a partir de ahora preocupará tanto a Aleixandre, o de *l'Amour fou* del que hablaron los surrealistas. Parece peregrino identificar el amor con la piel resbaladiza y la boca imponente de un escualo. Y, en verdad, nos hallamos ante una muestra extrema de lo que Bousño llamó el amor-pasión aleixandrino. En general, todo *Espadas como labios* está roturado por una simbología espesamente erótica. Vida, muerte y amor salvajes. Nada más claro por lo que respecta a esa subversión de las normas morales burguesas que el surrealismo protagoniza. La verdad poética se ha reducido a la pura y simple verdad vital. Hablamos, como muy bien supo discernir Luis Antonio de Villena, de un eros impuro en *Espadas como labios*, del amor como júbilo pagano y como placer en sí mismo, en busca de la plenitud del ser, lejos de la procreación y de la familia. A todo ello prestaba alas la inmersión aleixandrina en la rebelión surrealista, que también tuvo su parte de sexo lingüístico. Y con ello volvemos al referente del cuerpo, a la exaltación corporal como signo de vitalidad. El poema hecho cuerpo. La poesía amasada en cuerpo de vida.

De la ingenuidad al sentimentalismo

Pero existe toda una prehistoria poética alexandrina antes de llegar al hallazgo decisivo de la vida como escritura y la escritura como vida, que para nosotros constituye sin duda lo más característico de toda la producción del autor. Nos serviremos de la siguiente fórmula enunciativa para situar tal prehistoria: inmerso en el contexto productivo de las vanguardias, lo que hace Alexandre para convertir la vida en el centro de su mundo poético es pasar de la forma como vida a la vida como forma. ¿Qué quiere decir esto? Alexandre se inicia en poesía de la mano de las corrientes formalistas de vanguardia (bien perceptibles en su primer libro *Ámbito*). Hubo, y esto parece olvidarse frecuentemente, un Alexandre poeta puro. Inmediatamente, sin embargo, rompe con la pureza de Salinas y Guillén para instalarse en un paradigma poético irracionalista que coloca en primer término a la vida. Su ruptura con las ideologías de la forma ya no tiene vuelta atrás. A la altura del año 34, en la declaración de principios poéticos para la segunda antología de Diego, Alexandre rechaza cualquier divinización de la palabra por obscena: la poesía no es cuestión de palabras, respondiendo así a lo que Mallarmé había contestado a su vez a Degas. Pero la ruptura de la que hablamos, que nunca implica realmente un corte epistemológico, sino más bien una inversión (del poeta *faber* al poeta *furens*, esto es, del nivel racional o diurno del sujeto poético a su cara oscura), se había verificado en la práctica poética unos años antes, hacia 1928 y 1929, cuando Alexandre redacta su libro de poemas en prosa *Pasión de la tierra*. Un texto oscuro, muy próximo al automatismo de los surrealistas, pero que debe considerarse la particular bajada alexandrina a los infiernos. Su valor consiste en quebrar el cristal diáfano de *Ámbito* para, con un golpe caliente de sangre, abrir la vía del particular romanticismo alexandrino.

Desde entonces el acento no recae en las formas sino en la vida, sea la vida cósmica de *La destrucción o el amor*, sea la vida contextualizada históricamente y vivida día tras día de *Historia del corazón* (1954). En zona intermedia, *Sombra del paraíso* (1944), no es ni más ni menos que la elegía de la vida cósmica, que ha dejado de vivirse como presente suficiente para ser vivida como pretérito –imperfecto, porque todavía proyecta su reflejo, su sombra, sobre el presente, que son los años de la posguerra–. Por decirlo con otras palabras, y por servirnos de la conocida distinción de Schiller, Alexandre ha dejado de ser un poeta ingenuo, que hinca su voz en una Naturaleza con mayúsculas sentida como unidad, para convertirse en un

poeta sentimental, cuya actividad ya sólo puede consistir en recrear o representar idealmente la unidad perdida. Un papel básico en todo este proceso le cabe a *Mundo a solas*, el libro redactado entre 1934 y 1936, pero que no ve la luz hasta 1950. En *La destrucción o el amor*, según dijimos, el amor, el fluido erótico que traspasa todas las formas (como el *Anima Mundi* de los neoplatónicos), hace del universo una armonía rodante; así en el poema “A ti, viva”, después de un beso se siente rodar ligero el mundo bajo los pies. Pero en *Mundo a solas* se han aflojado los lazos de la armonía cósmica, de la danza planetaria: el sol, lugar máximo de focalización del alma del mundo, ya no ciega, ya no cruje invisible en los aires mientras las fieras se aman o se destruyen haciendo presente la unidad del Ser. El sol ha sido sustituido por el palor de la luna, que representa lo duro, el hueso, no la carne sino lo que no ama.

Acerca de la concepción del amor en el Romanticismo y en la poesía moderna, Aleixandre sostiene, en el discurso de su ingreso en la Real Academia, que la Naturaleza se ha hecho entonces eróticamente sustantiva, que el amor se convierte en espíritu difuso y vivificador que penetra todas las formas de la común vida general, de manera que todo (el cielo, la tierra, la fauna, los astros y la música de sus órbitas) son el sujeto de las fuerzas eróticas en ebullición. Sin embargo, en *Mundo a solas* el sol ya no es el ojo victorioso del cosmos y se asiste a la destrucción sin amor, es decir, a la muerte como tal muerte, vista en sus facetas más escabrosas y nunca ardorosamente, vista como hueco y podredumbre, nunca con exaltación. No hay simpatía cósmica; la tierra rueda a solas, oscuramente, desligada del concierto universal. No existe el hombre, como se repite constantemente a lo largo del libro. No existe el hombre, se entiende, porque ha salido despedido del mundo unitario que antes lo llevaba en su seno. La cita de Quevedo con la que se abre el libro no deja lugar a dudas: “Yace la vida envuelta en alto olvido”.

No es que Aleixandre haya colocado ahora en un segundo plano la vida, ese factor básico de su poesía, sino que ha llevado al extremo su voluntarismo negativista, de base romántica, que ya estaba presente en *La destrucción o el amor*; allí también la luna era un símbolo frío que podía transformar el temblor de los cuerpos en cristal. Lo que ocurre es que el amor, la infraestructura ideológica del vitalismo cósmico, ha dejado simplemente de prestar sentido. Alguien ha dicho, en este punto, que podría aplicarse con buenos resultados la famosa máxima del Heidegger de *Ser y tiempo*, “la esencia del Dasein reside en su existencia”, la existencia precede a la esencia. Lo que quiere decir que sobre Aleixandre ya estarían pesando los nacientes exis-

tencialismos. Todo indica, en efecto, que Aleixandre ha caído en la arena de la Historia, que el Ser ha dejado de conocerse (no en vano, se han señalado una serie de paralelismos entre la cosmovisión poética de *La destrucción o el amor* y la filosofía presocrática) y lo que se experimenta ahora más bien es su pérdida. Así, el sinsentido de *Mundo a solas* tratará de corregirse en *Sombra del paraíso*. Mal momento para corregir nada, sobre todo si se piensa que este libro comienza a ser escrito nada más acabarse la guerra civil. Entonces sí que la Historia es sentida como un mal, como una atalaya derruida desde la que se escucha ya muy dudosamente la voz de la Naturaleza unitaria.

No se trata de entrar a discutir sobre la adecuación política o no del discurso aleixandrino a las circunstancias de la posguerra, como muchos críticos han hecho al compararlo con la poesía iracunda de Dámaso Alonso por esas mismas fechas. Aquello que nos dicta la lógica interna de este libro excepcional, *Sombra del paraíso*, es que la voz de la Naturaleza únicamente puede seguir hablando como origen, como paraíso perdido siempre observado desde las sombras del momento actual. Un paraíso que se identifica inmediatamente con la aurora del mundo, y a la vez con la aurora de la propia vida personal, con la infancia (y de ahí la serie magnífica de poemas dedicada la Málaga de la niñez). Teniendo en cuenta que Aleixandre mira a Málaga como Hölderlin o Cernuda vuelven sus ojos a la Grecia antigua. La fascinación por el Ser perdido se mezcla con la fascinación por el sur.

La voz colectiva y alzada

Así pues Aleixandre pasa del presente de la vida cósmica en *La destrucción o el amor* a su elegía en *Sombra del paraíso*, al reconocimiento doloroso más que nada de que la historia real está ahí (aunque sea para negarla, recreando el mito romántico de los orígenes). Reconocimiento doloroso porque al final del libro se afirma que no bastan ni el mar, ni los bosques, ni el amor, ni el mundo. No es que Aleixandre ahí dé fin a su primera cosmovisión basada en la Naturaleza para inaugurar una segunda cosmovisión basada en la Historia, según la exégesis de Bousoño. No exactamente. Pues, parece claro, Aleixandre no evoluciona de la Naturaleza a la Historia, su ingreso en las coordenadas de la llamada poesía realista o social de posguerra no es resultado del crecimiento natural (como el de un ser vivo) de su obra; antes bien, es fruto de un intento de ruptura, quizá la única de verdad violenta que hubo en toda su producción poética, con los paradigmas poéticos en los que se había venido moviendo.

Baste pensar en la insistencia del Aleixandre de los años 40 y 50 por abolir cualquier signo de esteticismo, en su divisa de la poesía como comunicación y en su condena de la inmoralidad de las torres de marfil (por no hablar de su encontronazo, a distancia, con Juan Ramón Jiménez o de su, hasta cierto punto anacrónico, ajuste de cuentas con el gongorismo). La verdad es que *Historia del corazón* iniciaba una nueva lógica poética, que trataba de romper con la desarrollada hasta entonces. Por supuesto, con el lenguaje irracionalista de los libros anteriores, que al fin y al cabo se había ido clarificando paulatinamente, hasta hacerse más asequible para las mayorías; además, y sobre todo, con el lenguaje formalmente puro de *Ámbito*, aquel lejano libro primerizo que ahora debía hacerse pasar a toda costa como tradicional, omitiendo y hasta a veces ocultando, debido a las circunstancias poéticas de estos años, su radical filiación purista (la influencia en él de Salinas y de Guillén ya fue señalada en las reseñas de la época, como las de Benjamín Jarnés o Juan Chabás).

De todas maneras, con *Sombra del paraíso* y con *Historia del corazón*, ya había comenzado el decisivo magisterio aleixandrino sobre las generaciones de posguerra. Una vez más Aleixandre quiso –y sin ambages se puede decir que supo– estar a la altura de las circunstancias. ¿Cómo? Haciendo gravitar su nueva ideología poética, al modo machadiano, no sobre el Uno solipsista (o más bien monista), sino sobre el Otro, sobre la comunidad intersubjetiva. No sobre la homogeneidad sino sobre la heterogeneidad del Ser. Aleixandre lo dice a su manera, al advertir que con *Historia del corazón* se subvierten los términos en que estaba planteada hasta el momento su actividad poética: la Naturaleza pasa a un segundo plano y ahora el hombre se erige en directo protagonista. Se rehumaniza, por lo tanto, la poesía aleixandrina. Esto no quiere decir que, desde *Pasión de la tierra* al menos, Aleixandre no hubiese antepuesto lo humano a lo deshumanizado de *Ámbito*, en cuyo contexto productivo el dolor estaba prohibido por humano, demasiado humano, a no ser que previamente hubiera sido transmutado en belleza (no otra cosa se dice en “Mundo poético”, una especie de manifiesto purista en prosa, redactado por Aleixandre en 1928 y a la luz del cual hay que releer los poemas del primer libro del autor).

Rehumanizar significa, ahora, ingresar en las coordenadas datadas y concretas de la Historia, tomar conciencia de que se vive en unas determinadas relaciones sociales, para servir las o contradecirlas. Algo que parecía haber sido obviado por completo hasta entonces en esta producción poética, si exceptuamos, claro está, los romances comprometidos escritos durante la

guerra. Pero aquello no podía formar parte de la obra; se trataba, así en Aleixandre como en el resto de sus compañeros de generación, de una gramática de urgencia, de un desvío provisional que tarde o temprano había que abandonar para volver a encarrilarse por el verdadero camino de la Poesía. Decir que la Historia nunca había estado presente en la poesía aleixandrina exige de inmediato una precisión: la Historia siempre se trasluce a través de los textos poéticos, sólo que en este caso había sido silenciada por las formas del discurso trascendental en el paradigma puro de *Ámbito*, envuelta en la neblina más o menos pertinaz del surrealismo de *Pasión de la tierra* y *Espadas como labios* o biologizada (hecha Naturaleza) en el paradigma romántico de *La destrucción o el amor*.

Si pienso que sólo ahora la poesía aleixandrina se rehumaniza es porque ya no habla a lo elemental humano, al fondo insobornable de naturaleza que hay en todos los hombres y que supuestamente posibilitaría la comunicación con ellos (por mucho que dicha comunicación se pretendiese a partir de un discurso poético difícil), sino que habla al hombre que siente y padece diariamente. De alguna manera hay que entendernos: sólo ahora Aleixandre baja a lo que Alberti llamó *la calle* y él llama *la plaza*, esto es, la vida de los otros, después de decretar extinto el diálogo consigo mismo (y de aquí el rechazo del símbolo narcisista del espejo). Por primera vez, Aleixandre se nos parece como un poeta comprometido, aunque guardando astutamente las distancias con respecto a la poesía social. Las lógicas enunciativas de tal compromiso descansan en las nociones de solidaridad, colectividad, reconocimiento, etcétera. La historia de un corazón, en definitiva, que se solidariza con los demás corazones, aún más, que habla por ellos, como se lee en “El poeta canta por todos”: “Y es tu voz la que les expresa. Tu voz colectiva y alzada”. Raramente se puede ser más claro: en Aleixandre siempre existió la creencia de que el poeta es un gigante, alguien que guía a la especie, que siempre tiene un mensaje que transmitir a los demás. Por la boca del poeta o habla la Naturaleza, la voz de las analogías y de lo insondable, o habla expresándose el pueblo (como en el más puro Romanticismo). Realmente, lo único que cambia es el contenido del mensaje, pero la concentración de voz sigue siendo la misma. Se sigue en una misma infraestructura poética. Por eso, *Historia del corazón* siempre juega con un compromiso humanista, no muy lejos de la filantropía admirable de Machado, y a muy largo trecho de las consignas, tremendamente justas desde el punto de vista social, pero injustas desde el punto de vista artístico, de algunos poetas de posguerra.

Aleixandre se salva de toda una época y de toda una poesía desmoronada a través del remedio de la otredad y a través de la puesta en juego de la razón temporal o razón vivida. Nuevamente, la vida. No la vida en el monismo panteísta sino la vida en la apertura a los otros. No la vida fulgurante e instantánea de la destrucción por amor, la desaparición de los límites corporales en busca de lo indistinto, sino la vida como reconstitución de esos límites, como adoración parsimoniosa de un cuerpo, consumido, sí, por la llama explosiva del amor, aunque de inmediato devuelto a sus contornos. “Después del amor”, de *Historia del corazón*, es un poema que incide en todo esto. A quien se ama ya no se le destruye, no se le corta con la espada de unos labios; se le vive, se le existe. Ya no se trata de ser uno con la Naturaleza, sino de existirse en la historia diaria (en la fenomenología de la vida vivida). De suerte que el amor ya no es una combustión súbita en la que arde todo el universo; es una explosión que dura lo que la vida, lo que tarda un amante en vivir al otro; lo dice el poema titulado precisamente así, “La explosión”: “Pero esto es una gran tarde que durase toda la vida. / Como tendidos, nos existimos, amor mío, y tu alma, / trasladada a la dimensión de la vida, es como un gran cuerpo / que en una tarde infinita yo fuera reconociendo”. Reconocer un cuerpo es lo contrario de besarlo, abrazarlo y penetrarlo para reintegrarlo a la gran entraña del cosmos. El amor no destruye. Reconocer es el término clave y no tanto destruir. Reconocer al otro que es la “amada” (por utilizar la expresión aleixandrina), pero tras esto, reconocer a los demás hombres y mujeres, a la colectividad.

Hacia la consumación de una escritura

La novedad que introduce *En un vasto dominio*, publicado en 1962, con respecto al paradigma histórico y realista de *Historia del corazón*, consiste en que la Historia se extiende asimismo a la noción de Naturaleza. Teniendo en cuenta que, en contra de lo que piensa Bousoño, no hablamos de la Naturaleza tal y como es entendida en los libros centrales, *La destrucción o el amor* y *Sombra del paraíso*. Más bien nos hallamos ante un nuevo concepto: la Materia. Bajo la determinación de la razón temporal o vivida, Aleixandre había hecho hincapié en el lento esfuerzo que supone el mutuo reconocimiento, pero también (bajo la muy posible influencia de la filosofía orteguiana de la vida) en el esfuerzo que supone serse, proyectarse a la existencia. La vida era allí comprendida como quehacer, como una laboriosa tarea, y de aquí la metáfora de la difícil ascensión a una montaña,

que se repite varias veces en *Historia del corazón*, o su imagen contraria, el fortuito rodar por un terraplén. Lo que desarrolla el nuevo libro es cómo todo ese vasto dominio material (“Todo es materia”, se afirma en el poema “Materia única”) se va progresivamente espiritualizando hasta convertirse en hombre. Después de humanizada, la materia se diversifica en historia, en la porción de historia concreta que representa una serie de tipos humanos, más o menos cotidianizados, de “retratos” que no son sino diversificaciones de la común materia originaria.

La misma temática es continuada por *Retratos con nombre*, el libro publicado en 1965. Desde luego esta visión evolucionista (de la Materia al Espíritu) permite ser analizada a la luz de la dialéctica hegeliana, como a la luz del sentido explosivo del que dota a la evolución Henri Bergson. Pero es sobre todo la cosmología evolutiva del jesuita Teilhard de Chardin, que deja sus huellas también en la poesía guilleniana, la que dota de cohesión a toda esta lógica de fondo. Aleixandre presentó *En un vasto dominio* como la síntesis armónica de sus dos visiones anteriores (digamos: la naturalista de *La destrucción o el amor* y la histórica de *Historia del corazón*). Y Bousño afirmó que esa síntesis constituye una suerte de “naturalismo historicista”. Nada indica esto, sin embargo; justamente todo indica lo contrario: si dijimos que con la cosmovisión elementalista (y aquí seguimos utilizando los términos de Bousño) lo que había logrado Aleixandre había sido biologizar la historia, detener su devenir en el momento de la fusión destructora, aquí ensaya lo opuesto, la historización de la biología. Es decir, cómo la materia se convierte en cuerpo y el cuerpo se espiritualiza en hombre y el hombre se diversifica en rostros, anónimos unos, con nombre otros.

Nos acercamos así al final, a la consumación de la escritura aleixandrina como verdad vital. De *Poemas de la consumación* (1968) y de *Diálogos del conocimiento* (1974) se ha dicho que son poesía de senectud, o bien poesía metafísica, escrita al borde del abismo que es la muerte. La vejez, en efecto, se convierte en el protagonista directo de estos últimos poemas. Al menos esto es lo que parece desprenderse de una lectura apresurada. Sin embargo, bajo la temática coyuntural de la vejez se solapa la verdadera categoría poética que estructura de principio a fin toda la producción aleixandrina: la vida. Una vida ya terminal, consumada.

La lógica interna de *Poemas de la consumación* se agrupa en torno al conflicto de la vejez con la juventud, o del concepto (la lucidez helada del pensamiento) con los sentidos (la todavía posible y plausible inmersión en los brillos temporales de la existencia). Los años echan sobre el viejo como

una “turbia claridad redonda” que lo aísla del mundo, que lo vuelve invisible para las risas y el empuje de los más jóvenes. El viejo es un muerto en vida. Su decrepitud física, retratada con rasgos quevedescos, es la imagen de la muerte, aunque todo ello no dificulta en absoluto su conciencia de saberse en el mundo, en mitad del río de la existencia, sin poder, ahora bien, como Tántalo, beber del agua que corre a su lado o comer de las manzanas que coronan su frente. La vejez ha interpuesto un cristal infranqueable entre un apetito todavía joven y el mundo: “Tras el cristal la rosa es siempre rosa. / Pero no huele. / La juventud distante es ella misma. / Pero aquí no se oye. / Sólo la luz traspasa el cristal virgen”.

Nos hallamos ante la misma pulsión de vida de siempre. Sólo que la “leonina fuerza inaplicada”, que dijimos exaltaba al Aleixandre de los grandes poemas cósmicos, aquí no podría ejercitarse ya de ningún modo, en nada ni en nadie. La rosa es siempre la rosa, la pasión por el mundo se mantiene intacta, pero la voz del poema ya no es la misma. Se diría que la poesía aleixandrina recupera el tono de voluntarismo trágico de los primeros libros. En ellos el cuerpo débil o enfermo nunca consentía vivir como un dios, contradecía el intento de quemarse en la hoguera de las presencias crepitantes; ahora, el cuerpo viejo imposibilita la inmersión en el mundo. Al fin y al cabo el cuerpo viejo es soporte de un saber experiencial que poco exige del instinto; en cambio, el cuerpo joven se halla siempre en perpetuo conocimiento, en continua relación impremeditada con la vida.

Quizás por ello, y para adentrarse en la selva alógica y contradictoria de los textos de *Poemas de la consumación*, se ha hablado de que en el libro “saber” y “conocer” tienen sentidos contrapuestos. Por su parte *Diálogos del conocimiento* extrema esta lógica de la contradicción, el conflicto de la vida y la muerte, de la juventud y la vejez, del conocimiento y la sabiduría. Un conflicto objetivado, como bien ha señalado José Olivio Jiménez, a partir de la constitución de dos voces (aunque a veces son más) que presuntamente dialogan, si bien en el fondo se trata de un diálogo de sordos.

Ningún personaje escucha a su interlocutor, puesto que a fin de cuentas cada uno representa una visión de la vida totalmente opuesta a la del otro. Muy cerca del famoso perspectivismo orteguiano, lo que pretende Aleixandre es que de la yuxtaposición de dos ópticas contrarias surja el verdadero diálogo en el seno del lector, que de este modo se hará una imagen más cabal y completa de la realidad. En el diálogo que lleva por título “Dos vidas” se oponen el joven poeta primero, que vive de espaldas al mundo, que ha levantado un muro a su alrededor y ha hecho de la poesía algo abs-

tracto, intelectual y puro, y el joven poeta segundo, que mantiene alerta los sentidos, que defiende una poesía corpórea y que, lejos de encerrarse en su torre de marfil, porque esto sería la muerte, echa a andar entre los hombres. De acuerdo con la estructura neutralmente mostrativa del libro, Aleixandre no tema partido ni por uno ni por otro. Toda su poesía, espero que haya quedado claro, ya se había ocupado de hacerlo.