

LA MUSICA O LA MUERTE: LA METAFORA EMOCIONAL EN LAS ESTRUCTURAS ESTETICAS DE VICENTE ALEIXANDRE

Este trabajo es un estudio estructural de dos poemas de Vicente Aleixandre: «El vals» y «Noche sinfónica». A pesar de su importancia, aparecen en casi todas las antologías, su estudio ha sido evitado por la crítica precedente. Han sido seleccionados por la fuerza emocional de sus metáforas y por su asunto musical. Después de terminado este estudio hemos descubierto que ambos poemas contienen los principales temas de la poesía aleixandrina.

Hubiéramos preferido evitar el tema introductorio sobre la intuición poética y la metáfora, porque lo hemos tratado en otra oportunidad (1); pero nos ha sido imposible, la metáfora emocional es el elemento fundamental en las estructuras poéticas de Vicente Aleixandre. Además, en este estudio hemos tenido que modificar muchas ideas fundamentales sobre esta clase de metáfora, que más que una contradicción es un nuevo descubrimiento sobre las metáforas de esta índole y un enriquecimiento del tema.

LA INTUICION Y LA METAFORA EMOCIONAL

La poesía es intuición y el poema es la expresión de esa intuición. Benedetto Croce decía: «El arte es la visión o la intuición. El artista produce la imagen o fantasma» (2). La metáfora es la imagen de la intuición, o su fantasma, y esta imagen es también intuición:

Pero intuición quiere decir precisamente indistinción de realidad o irrealidad la imagen en su valor de mera imagen. La pura idealidad de la imagen. Al contraponer el conocimiento intuitivo y sensible al conceptual o intelegible (3).

La intuición es la visión de una realidad y la metáfora es el instrumento idóneo para expresar esa realidad. La metáfora no es sólo

(1) Israel Rodríguez: *La metáfora en las estructuras poéticas de Jorge Guillén y Federico García Lorca* (Madrid-Miami, Hispanova de Ediciones, 1977).

(2) Benedetto Croce: *Breviario de estética* (Madrid, Espasa-Calpe, 1967), p. 17.

(3) Croce, p. 23.

un instrumento de la estructura estética de un poema, sino el vehículo ideal para expresar la intuición poética. García Morente decía con gran razón: «Para Bergson la metáfora es el instrumento idóneo de la expresión filosófica» (4). Nosotros no dudamos de la opinión de Bergson, pero en este trabajo, por razones de límites, lo referimos a lo poético. Basándonos en lo que García Morente dice de la intuición filosófica, nosotros decimos lo siguiente de la intuición poética: el poeta no puede definir, porque toda definición se refiere a lo estático, a lo quieto, a lo inmóvil, a lo intelectual y a lo mecánico. En cambio, como la verdad última es lo movedizo y lo que fluye está debajo de lo estático. A esa realidad no se puede llegar por medio de definiciones intelectuales, lo único que puede hacer el poeta es sumergirse en esa realidad profunda; y luego, cuando vuelva a la superficie, toma la pluma y escribe, procurando, por medio de metáforas y sugerencias de carácter artístico literario, llevar al lector a que verifique esa misma intuición que el poeta ha verificado antes que él. André Maurois aclara sobre este asunto:

La filosofía, piensa él (Bergson), debería ser esencialmente un retorno a lo real y un retorno a la simplicidad. Al conocimiento *discursivo*, que es su principal instrumento, debe añadir (y a veces oponer) el conocimiento *intuitivo* que rasgando la red-símbolos nenúfares que flotan sobre el estanque de lo real, se vuelven a sumir en la vida misma. Pero ¿existe otra forma del conocimiento, otra que el conocimiento discursivo? ¿Podemos pensar sin palabras? ¿Es posible situarse en el corazón de las cosas? Ciertamente. Los grandes poetas conocen la naturaleza por intuición, no por razonamiento. «Bajo las mil acciones nacientes que dibujan hacia fuera un sentimiento, detrás de la fútil y social que expresa un estado de ánimo individual, es el sentimiento, es el estado de ánimo lo que van a buscar, sencillo y puro. Y para inclinarnos a intentar el mismo esfuerzo sobre nosotros mismos, se ingeniarán en hacernos ver algo de lo que ellos han visto: por arreglos ritmados de palabras que logran organizarse juntas y vivir con vida original, nos dicen o más bien nos sugieren, cosa que el lenguaje no estaba hecho para expresar» (5).

Ya hemos visto lo estrechamente que están relacionadas la intuición y la metáfora. Lo primero que el poeta tiene es un estado de preconciencia estético; es una intuición, pero eso tiene que expresarlo a través de metáforas. La metáfora es la expresión idónea de la vivencia poética. Esto no quiere decir que el lenguaje directo no pueda expresar una intuición o una vivencia, pero hay ciertas intuiciones que

(4) Manuel García Morente: *Lecciones preliminares de filosofía* (México, Diana, 1961), página 43.

(5) André Maurois: *De Proust a Camus* (Barcelona, Ediciones G. P., 1967), p. 39.

tienen que crear una metáfora para poder expresarse, porque ésa es la función de la metáfora: crear el lenguaje, que se está haciendo constantemente, como el tiempo y todas las cosas. A veces una metáfora es suficiente y basta, pero a veces hace falta un conjunto de metáforas estructuradas con los otros múltiples elementos, para hacer la contextura de un poema, para crear la visión o el fantasma poético en la nave de un espejo, pero esa imagen no es una reflexión vicaria, sino la otra parte de la verdad, la creación poética, que crea la realidad y a los hombres atrapados en el cristal y que ellos confunden con la luna de azogue espacial.

LA METAFORA MISTICA

La metáfora emocional ha sido llamada por la filosofía metáfora mística; vamos a tratar de explicar esta denominación desde el punto de vista retórico sin entrar en la filosofía ni en la teología, donde la polémica tiene una dimensión aún mayor. La metáfora sucede en el ámbito de la palabra, es una violación del código de la lengua, es una violación de índole lingüística. La violación no sucede en el ámbito de los hechos, sino en el ámbito de la palabra. Todo el mundo sabe que los dientes no son perlas. Lo fabuloso del mito, lo mágico en la epopeya y la leyenda, lo fantástico en la literatura y lo milagroso en las religiones sucede en ámbito de los hechos, sucede en el mundo de la acción, en la violación de las leyes naturales, en el mundo de los hechos. El poeta puede tener una novia preciosa y puede decirle que tiene los cabellos de oro; pero esta transubstanciación sólo ha ocurrido en el ámbito de la palabra. No se han violado las leyes de la química ni de la física. Cuando el rey Midas le toca los cabellos a su hija, los cabellos realmente se tornan en oro. Ha habido una violación en el mundo de los hechos, una violación de las leyes de la química y de la física. Lo fabuloso del mito, lo mágico de la leyenda, lo fantástico en la literatura y lo milagroso en las religiones sucede en el ámbito de los hechos.

La metáfora emocional rompe con esta clasificación clásica, porque capta una situación que sucede en el ámbito de los hechos, pero la intensidad emocional rompe el ámbito de la palabra, y la palabra estalla, y tiene efecto en el mundo de los hechos. La metáfora es siempre un estallido de la palabra, una violentación de las leyes lingüísticas, pero por un problema de intensidad el estallido de la metáfora emocional tiene efecto en el mundo de los hechos. La metáfora es una violentación de las leyes de la palabra, pero la metáfora emocional va más lejos, tiene efecto en el mundo de los hechos. La metá-

fora emocional es como una doble metáfora, que violenta el mundo de la palabra y violenta y afecta el mundo de los hechos; por eso, la filosofía la ha llamado metáfora mística. La gran polémica teológica de la metáfora y el mito se debate en este ámbito, bástenos dejarlo aclarado desde el punto de vista retórico, que es lo que nos compete en este ensayo.

Los poemas estudiados habían sido seleccionados por su asunto musical, después hemos descubierto que estos poemas contienen los principales temas del poeta, en su primera etapa; pero sobre todo han sido seleccionados porque su estructura está basada en la metáfora emocional, que es el ámbito de este estudio.

«EL VALS»

Vals es una palabra que viene del alemán, donde significa dar vueltas. El vals es un baile que ejecutan las parejas con movimientos giratorios y de traslación; se acompaña con una música de ritmo ternario que consta de quince compases en aire vivo. El vals fue cantado con admiración por los modernistas. La generación del 27 reaccionó contra el modernismo finisecular del vals y lo vieron como un símbolo de decadencia. De este poema dice Dámaso Alonso:

La poesía ha sido sugerida por los salones de fin de siglo, cuando se bailaba el vals (aquí para Aleixandre, como en general para el arte de hoy, el 1900 tiene saber de época). Hay algo de amoroso o doloroso en esta poesía. La escena soñada se ilumina como unos rayos X que descubren los rasgos invisibles y verdaderos (6).

El título le da al poema el vértigo de rotación y traslación para ver lo desordenado y lo vertiginoso del mundo. El mundo es una realidad o un mar dinámico; el vals le da al poeta el dinamismo y el desorden necesarios para captar la verdad del mundo en el dinamismo de su fuga, en un vértigo paralelo.

*Eres hermosa como la piedra
oh difunta;
oh viva, oh viva, eres dichosa como la nave (7).*

El poema comienza con dos vocativos. En el primero se invoca a una difunta y se le compara con la belleza de la piedra, con la belleza de lo inanimado, que es la muerte en lo reversible del símil. El se-

(6) Dámaso Alonso: *Poetas españoles contemporáneos* (Madrid, Gredos, 1958), p. 290.

(7) Vicente Aleixandre: *Obras Completas* (Madrid, Aguilar, 1968), p. 261. (Todas las citas de este poema se refieren a esta nota.)

gundo vocativo invoca a una viva y se le compara con la dicha de la nave. Desde la primera estrofa se han identificado la muerte y la vida, la piedra y la nave. La piedra representa lo quieto y la nave lo que se mueve. La palabra «nave» está relacionada con las palabras «ondas», «conchas», «espumas» y «oleadas». Es abundante la cantidad de vales que tienen nombre de agua, por ejemplo: «El vals sobre las olas» y el «Danubio azul». Después de la invocación se describe a la orquesta, es posible que afinando sus instrumentos:

*Esta orquesta que agita
mis cuidados como una negligencia,
como un elegante biendecir de buen tono,
ignora el vello de los pubis,
ignora la risa que sale del esternón como una gran batuta.*

La orquesta agita sus cuidados como un descuido, como un elegante biendecir de buen tono. El elegante biendecir de buen tono es algo que no dice nada y que está relacionado con las palabras limadas que más tarde aparecen en el poema. Uno de los principales temas aleixandrinos es la incomunicación de las palabras pulidas. El mismo poeta ha dicho del artificio de la palabra:

Frente a la divinización de la palabra, frente a la casi obscena delectación de la maestría verbal del artífice que trabaja la talla, confundiendo el destello con el vidrio que tiene en las manos con la profunda luz cegadora, hay que afirmar, hay que exclamar con verdad: No, la poesía no es cuestión de palabras (8).

El «elegante biendecir de buen tono», que no dice nada y «las palabras limadas» son los puntos más ridiculizados en el tema de la incomunicación de la palabra humana. Gustav Siebenmann ha comentado de la cita anterior:

Esto está escrito como réplica a Mallarmé, quien había dicho que los versos no se hacían con ideas, sino con palabras. Este antagonismo frente a la poesía pura aparece más claro en el prólogo a la segunda edición de *La destrucción o el amor*, donde no sin ironía se dice: «¡Qué delicados y profundos poemas hizo Mallarmé a los abanicos!» Este «No» a la poesía pura implica un «Sí» a una lírica que quiere otra vez sentimiento y contenido humano y desecha la evasión hacia los juegos del lenguaje y de la fantasía (9).

(8) Aleixandre, p. 1559.

(9) Gustav Siebenmann: *Los estilos poéticos en España desde 1900* (Madrid, Gredos, 1973), p. 362.