

FABULAS DE LUZ Y DE SOMBRA

Quizá el espacio de la poesía tenga como luz natural el resplandor de la sombra de lo irracional; quizá la creación poética oscile incesante del paraíso vivo en la nostalgia, al infierno, doloroso en su multiforme realidad. Si así es, la fábula en que lo uno y lo otro se combinen será la experiencia poética más expresiva de las contingencias a que está sometida la creación misma.

Escrita queda «una temporada en el infierno», y en la letra se vive entre la desesperación y el miedo; escritas quedan también, pero de otra mano, la nostalgia del paraíso, las memorias de un espacio que se hace realidad en el poema, espacio de verdad como lo es siempre el de la poesía, y que en la dicción de Vicente Aleixandre se constituye. Dicción que en el poema encuentra su dimensión necesaria, su ritmo preciso, su andar seguro.

No es afirmación gratuita, pues sus poemas, sus mejores poemas, tienen una coherencia que los hace inteligibles al nivel de comprensión que la poesía exige de su lector, y que no es tanto el de la razón como el de esa lógica que opera en la profundidad de la superficie, la lógica que solemos llamar coherencia. Nunca es esto más cierto que cuando el poema sube, como agua de hondo manantial, desde las entrañas del ser, porque entonces la oscuridad de los arrastres, lejos de dañar el canto, lo envuelve en ecos procedentes de la pasión colectiva y multiplica sus resonancias en la mente receptora.

Pues aun si la poesía así nacida no es comunicación (y en esto disiento de Aleixandre), sino expresión, grito, «ayes del alma» que surgen por estricta necesidad de liberarse de ellos, también ocurre que alguien los escucha y los traduce y acaso los hace suyos. Hay un emisor y, más allá del texto, un receptor implícita y no explícitamente postulado por aquél, un ente —ustedes, yo mismo— que atiende y descifra y entiende.

Que esa recepción sea intermitente, no presupone fallos en la emisión ni huecos en la cohesión del mensaje, sino peculiaridades del entendimiento poético que, como aquí puede ser el caso, opera a ráfagas que encienden, luego avivan la llama, la luz.

El texto chisporrotea, pero no para todos; siempre hay quien puede pasar la mano sobre él sin quemarse, sin sentir siquiera su latido, como hay —si tal es el caso— quien anda en la tiniebla sin advertir su murmullo. Sin la docilidad inicial de la escucha no cabe la respuesta que, para serlo, para tener sentido, exige comprensión de los acentos, los subrayados y el tono del discurso.

Y digámoslo ya: luz está dicho aquí por lucidez de la vigilia; sombras, por la sugestión de la noche en que los ramalazos del sueño nos azotan como alas de pájaros enormes y misteriosos. La poesía de Aleixandre se ilumina de estas dos maneras: con la transparencia de lo visto con los ojos abiertos y con las revelaciones oníricas. Así la palabra oscila, no como un péndulo, sino como un corazón que tal vez se demora en la sombra como en un nido, porque es allí donde los enigmas reposan, se decantan y en el verbo pasan de la interrogación a la descripción.

El poema, Hugo lo dijo, es el espejo del alma, pero un espejo que refleja lo a simple vista imperceptible: un hueco donde parece insinuarse una presencia que poco a poco va tomando forma en la forma, eco turbio (tal vez) de sonidos indecisos que en la palabra empiezan a precisarse o se precisan del todo. Si hablo de la poesía de Aleixandre una contradicción se impone: lo que entonces se ve y se oye toma forma sin perder por completo su constitución inicial de cosa informe, magma, lava un instante detenida que en cualquier momento puede correr ladera abajo. Leamos:

Esa luz amarilla que la luna me envía es una historia larga que me acongoja más que un brazo desnudo. ¿Por qué me tocas si sabes que no puedo responderte? ¿Por qué insistes nuevamente, si sabes que contra tu azul profundo, casi líquido, no puedo más que cerrar los ojos, ignorar las aguas muertas, no oír las músicas sordas de los peces de arriba olvidar la forma de su cuadrado estanque? ¿Por qué abres tu boca reciente, para que yo sienta sobre mi cabeza que la noche no ama más que mi esperanza, porque espera verla convertida en deseo? ¿Por qué el negror de los brazos quiere tocarme el pecho y me pregunta por la nota de mi bella caja escondida, por esa cristalina palidez que se sucede siempre cuando un piano se ahoga, o cuando se escucha la extinguida nota del beso? Algo que es como un arpa que se hunde.

Aquí está la página, construida por una sucesión de preguntas que no ocultan su carácter retórico en la oscuridad de la formulación, que es oscura porque las emociones no quieren o no pueden declararse de otro modo. La luz está en el comienzo, «luz amarilla» en la noche sufriente del alma. Lo asociado a esa luz es algo del ayer que recor-

dado acongoja al rememorante y le impide expresarse. (El poema se titula precisamente «Silencio»). Sólo cabe una salida frente al ayer, triste en la nostalgia de su ser pasado: el olvido, «cerrar los ojos», «ignorar las aguas muertas», «no oír las músicas sordas», «olvidar la forma»... El brazo desnudo que duele, por su ausencia, en las primeras líneas, trata, más adelante, de imponer su presencia, tocando el pecho de quien habla. Esa voz, elocuente en el silencio, expresiva en la información que retira y expresiva y por eso mismo, se convierte en luz, en una luz que lentamente empuja la penumbra del poema haciendo visibles, audibles también, la figura y el sentimiento proyectados en el espacio.

Es sólo un ejemplo, ya lo sé, pero uno en la continuidad del modo cómo Aleixandre consigue, por el equilibrio entre dicción desviada, imagen insólita y claroscuro una tensión que se contagia al lector aun antes de que éste «comprenda» lo que está pasando. Y comprender, aquí, es reconocer en cada pregunta una conexión directa con el impulso determinante de la creación, conseguida tanteando, cuestionándose, pues el yo hablante se dirige a un tú que no es tan otro como parece, sino la voz y la mano rebeldes de la memoria.

Según lo leído muestra, en Aleixandre hay cambios de prosodia y cambios de sintaxis. Pero hay, sobre todo, cambios múltiples de perspectiva, puntos de vista para la creación de la experiencia poética. Aquí le vemos enfrentando al hombre con el recuerdo, donde el recuerdo mismo, esforzándose en rehuir algo del ayer que amenaza convertirse en obsesión suplantadora del genuino ser. Si hubiéramos continuado leyendo, habríamos oído la palabra reveladora: cómo la quietud y el silencio, «la helada contracción de mi esfuerzo», son recursos para ignorar, medios para mantener el equilibrio.

A la «hermosísima» figura que va asomándose al espejo que es el poema, la descubrimos «noche... de los torrentes de silencio y de lava», es decir, cargada de las furias y de las ansias que oprimen a quien no puede optar por otra solución que poner en palabras lo indecible, lo que se resiste a ellas, porque no es para ser expresado y, sin embargo, sólo así, expresándose, expresado, puede existir en su única consistencia posible, la verbal.

Algo que se ha vivido (o querido vivir; se vive en el deseo y se crea en el poema lo deseado) corre en el subsuelo, agua fertilizante, agua de sueño, y esa luz, de que antes dije. Vimos, vemos una estructura de superficie, interrogantes que son respuestas, en lo que se lee, el puro texto, y sentimos más dentro la energía de otra estructura, profunda, fuego que calienta hasta el punto de la quema. El lector lo sabe si de veras pone el dedo en la llama. Lo

que vemos, leemos, puede estar cerrado, herméticamente cerrado, pero la llave está allí, la clave es la llave y con ella se abre el poema.

Los recuerdos se inventan, y pocos encuentros tan ciertos como el de Dante y Francesca cuando aquél descendió a los infiernos en busca de una verdad que lo cotidiano le negaba. («Miro el río —dice Aleixandre, todavía en "Silencio"— en que te vas copiando, por último el color azul de mi frente.») Y no he citado el nombre de Dante en vano, pues el libro que estamos leyendo se tituló inicialmente *Evasión hacia el fondo* y es en verdad una primera y necesaria evasión de la trivialidad: las vías del conocimiento imponen esa bajada a las cavernas del ser. Francesca, recuérdese, padece en la sombra; Beatrice espera en la luz. Dos versiones, dos rostros de lo mismo, pues si la verdad es belleza, la belleza es verdad, como recordó aquel triste Adonais del romanticismo inglés.

Y los cambios en profundidad; digo, los operados en la estructura segunda son los más significativos y los que aportan mayor novedad. Cambios difíciles de seguir y más difíciles de precisar en términos críticos, pero visibles a través del texto en que se reflejan. Si digo que los dicta la emoción incurro en pecado de psicologismo y piso terreno movedizo del cual o desde el cual no puede salirse sin harta complicación. Más seguro será contentarse con señalar que las transformaciones ocurren sobre todo en el modo de aproximación al tema, designando con este nombre la incitación o intuición de que se origina el poema.

Lo comentado hasta ahora lo escribió Aleixandre desde un centro de conciencia situado —como Conrad diría— en el corazón de las tinieblas, dentro y muy abajo de la experiencia misma que se va creando como una perspectiva de sombra. Cuando escribe «El amor padecido» está en el tema central de su obra, pero —claro es— todavía en la invención vetuada de fulgores oníricos y resplandeciente de su encendida tiniebla. Con este poema se cierra el más singular y raro de los libros aleixandrinos, y será bueno dedicarle unos minutos de atención.

Hoy ya no chocamos con la materia verbal del mismo modo que lo hicieron, lo hicimos, los lectores de cincuenta años atrás. Bousón ha señalado certeramente que la utilización por los poetas de materiales cargados de irracionalidad es uno de los signos caracterizadores de la época en que Aleixandre empezó a escribir. «Las palabras —dijo— pueden usarse en sentido lógico, pero se usan, con frecuencia característica, lógicamente, esto es, según sus aso-

ciaciones subconscientes». Dando por supuesto que esta opinión es ahora indisputada, cito de nuevo al poeta:

Perdóname que cuando se detiene la tristeza a la entrada de la esperanza adolescente, no asomen todas las palomas, las más blancas, con sus voces humanas, preguntando sobre la ruta apasionada. He esperado mucho. Tanto, que mis barbas de tiempo han tejido dos rostros, un aspa de tijeras con que yo podría interrumpir mi vida silenciosa. Pero no quiero. Prefiero ese ala muscular hecha de firmeza, que no teme herir con su extremo la cárcel de cielo, la cerrazón de la altura emblanquecida. No son dientes esos límites de horizonte, ese cenit instantáneo que en lo más alto hace coincidir el péndulo con la sangre, la conjunción que no desmaya con su tacto. Esperar en los límites de la vida, adormecer la criatura débil que nace con una risa crepitante en el extremo de la ropa (allí donde no llega el latido cierto), es una postura sí esperada, no cansada, no fatigosa, que no impide toser para conocer la existencia, para amar la forma perpendicular de uno mismo.

Una primera lectura hace ver el movimiento y la dirección del párrafo —llamarlo estrofa sería seguramente más propio, aun si heterodoxo— va de lo claro a lo oscuro. La primera oración sigue las leyes de una poética bien conocida: las figuras de dicción (personificación, metáfora, sinestesia) no van más allá de una verbalización imaginística que el lector descifra sin dificultades. Un subrayado, una afirmación es sobre todo la segunda oración. «He esperado mucho», que, como la cuarta, «Pero no quiero», son condensaciones de un estado de ánimo, el de la voz que habla en el poema y que en las oraciones primera y tercera se limita a describir ocurrencias de que es, a la vez, actuante y escenario. Cuando la quinta oración comience con un verbo en primera persona de indicativo, «Prefiero», el enunciado será ya beligerante, y en cuanto a la expresión, siempre metaforizada, oculta el plano real como no lo hacían las líneas iniciales.

Si el código se complica, es porque la invención se ha salido de madre, es ya hija de sí misma, y se aventura por derroteros que imponen otras normas al discurso. Según avanza el poema, las conexiones entre sus puntos son más libres, pero no menos inteligibles, pues el subconsciente opera en sus propios límites y reconociéndolas es posible entender el sentido de las asociaciones que el poema propone. Será una lectura en que no se puede perder de vista lo que no se ve, pero sí, como ya he sugerido, hace sentir su presencia.

En el segundo párrafo —o estrofa— vuelve a afirmarse la esperanza, «La esperanza es lo cierto», pero se afirma para dramatizar

la negación inmediata, la destrucción de lo que es puro engaño: «Una bella palabra, un árbol, un monte de denuestos olvidados, todas las incidencias de los besos, se repartían mintiendo.» «Mintiendo», palabra contundente en donde desemboca el párrafo con toda su carga verbal, con enérgico ritmo. Al asimilar en él imágenes disímiles —la cadencia del endecasílabo las asocia y emparenta—: «Un monte de denuestos olvidados / todas las incidencias de los besos», parece que los objetos y los gestos declarasen su mentira con más contundencia.

Y ¿quién es el interlocutor oculto, el secreto destinatario de la negación? La respuesta no es dudosa. Escucho: «En el umbral de un pecho me llamaron», y lo oigo como eco de la línea inolvidable: «En el umbral de un sueño me llamaron», pero en el poema de Aleixandre la llamada no responde a las expectativas: en vez de «la buena voz», «la voz amiga», que habla a la entrada de las secretas galerías machadianas, aquí estalla una durísima, enfática negación: «No era la buena voz, mentira idiota, sino la cerrazón de los fríos.» Respuesta inequívoca a don Antonio y, un poco más adelante, quizá las lusiones literarias apuntan a Juan Ramón Jiménez, aunque de modo más oblicuo. Recordamos, de *Eternidades*: «Vino primero pura / vestida de inocencia» (la poesía), y ahora leemos: «Llegó tan nuevo, tan claro y tan despacio.» Los adjetivos cambian, sí, pero no la expresión, pues en una cadena metonímica fácil de establecer, lo nuevo es lo virginal, que es la pureza, y la claridad linda con la inocencia. «Y la amé como a un niño», dice el andaluz del Oeste, y replica en su propio tono el andaluz de Sevilla: «se puso como un hombro, como un calor caliente». Todavía creo oír la resonancia, la concordancia en el modo de sentir y en el de expresar lo sentido. Pero ¡qué distinta utilización de verbalizaciones análogas! Yo diría que estas relaciones intertextuales están hechas con intención irónica y no denigratoria de los textos, ni de los autores, sino expresión de una actitud que hace años resumí en la palabra angustia y que Maurice Molho llamó desesperanza.

El poema y el libro acaban con esta declaración que acaso los resume:

No grité aunque me herían. Aunque tú me ocultabas la forma de tu pecho. Sentí salir el sol dentro del alma. Interiormente las formas del erizo, si aciertan, pueden salir de dentro de uno mismo y atraer la venganza, atraer los relámpagos más niños, que penetran y buscan el misterio, la cámara vacía donde la madre no vivió aunque gime, aunque el mar con mandíbulas la nombra.

No cambia el mecanismo. El sol en el alma, pero fugazmente, pues la realidad interior es dolorosa, herida por las púas del erizo que