

conocimiento. Es el libro mismo de la ambigüedad. El autor lo llama *Diálogos del «conocimiento»*, pero es un libro que lo pone todo en cuestión. El *conocimiento* evocado por el título es negado por la duda que se impone a lo largo de los poemas. Sus diálogos resultan extraños, pues los personajes hablan, pero no parecen escucharse. Estos diálogos son monólogos simultáneos de personajes que se oponen siempre uno a otro: el hombre y la mujer en «Los amantes viejos» y «Los amantes jóvenes»; el viejo y el joven en «La maja y la vieja» y «El lazarillo y el mendigo»; el creador y su criatura en «Aquel camino de Swann» y «Quien baila se consume»; dos creadores en «Dos vidas»; un padre y su hijo en «La sombra».

La estructura de la dualidad es aquí esencialmente una estructura paradójica. A primera vista, no hay doble reflejo exacto del mismo, sino personajes que se oponen. Pero a pesar de esta distancia máxima entre los dos personajes, esas paradojas aparentes son en realidad manifestaciones de una unidad. En efecto, más allá de estas estructuras paradójicas que se tejen entre los personajes de un mismo diálogo, vemos que se unen y oponen en toda la obra los personajes entre sí. Por ejemplo, el diálogo entre los dos poetas jóvenes de «Dos vidas» no deja de evocar la estructura viejo-joven aparecida muy pronto en el libro, y Vicente Aleixandre, el poeta viejo creador del diálogo, se impone ante nuestros ojos. Aquellas estructuras dan a la obra una profundidad extraordinaria y nos permiten hablar de una puesta en abismo del libro, ya que algunos personajes elegidos por el poeta son también autores y creadores (Marcel Proust, por ejemplo) y se dirigen a sus propios personajes, ellos mismos objeto de una puesta en abismo de la novela en la novela.

En cada grupo tenemos una lucha entre unidad y dualidad; en la pareja humana, hombre y mujer desean unirse, fundirse, pero a la vez no aniquilarse en la unión; en la segunda pareja (viejo y joven), pareja que constituye el hombre en dos épocas de su vida, tenemos un desdoblamiento de unidad en el tiempo; en la tercera pareja (creador y criatura) se plantea del mismo modo un problema de identidad: ¿Sigue siendo yo o tiene autonomía el personaje a quien doy vida con mi pluma, el hombre a quien doy vida con mi cuerpo?

El poeta ha utilizado la misma estructura en la composición de la sexta parte de *En un vasto dominio*, titulada «Retratos anónimos». Tenemos una galería de personajes diferentes: un niño, una viejecita, una mujer, un hombre..., cada uno con un doble en el tiempo; uno, inspirado por la pintura o la literatura; otro, inspirado por la vida. Cada pareja está presentada como una unidad que puede desdoblarse. Por ejemplo, en «Cuarto Par», el poeta nos presenta a una vieja que

se desdobra en una celestina del Siglo de Oro con moño irónico y simpático y escoba ilustre de bruja, y a una viejecita de las riberas del Manzanares de hoy día que trajina en casa con su escoba, con el mismo moño y los mismos ojos.

Nuestra imaginación es solicitada por el personaje creado y el personaje de la vida en un vaivén continuo. No tenemos una persona y su doble, sino un desdoblamiento en dos reflejos iguales; ninguno de los dos se impone.

Lo que es interesante es que el poeta rompe la monotonía de esta estructura simétrica con un capítulo que titula «Impar», y que posee un personaje único, un monstruo: «Niño de Vallecas», el cual hace triunfar el desequilibrio, tanto más cuanto que él mismo es, en su esencia, inestabilidad entre hombre y materia.

Delante del espectáculo entre una madre y su niño, el poeta es sensible a este suspenso entre dos seres, de los cuales no se sabe muy bien si son dos o todavía uno:

*y esa rosa fuerza que impera,
que pernea y golpea y afirma, y bate el aire, hermosa
irrumpe desde el seno. Pero es
aún la madre, y desde ella
surte como naciendo aún. Aún un bloque
indistinto, aquí erguido.*

(«La madre joven», *En un vasto dominio.*)

El tema de la madre plantea el problema del desdoblamiento de la unidad y la reconstitución de una unidad perdida.

De la duplicación interior nacen las imágenes de personajes frente a su espejo; en el poema «Ante el espejo» (*Historia del corazón*), el poeta elabora un juego complejo de miradas: la mujer se mira en su espejo y el hombre, detrás de ella, la mira mirándose y mira su reflejo en el espejo. En «El inquisidor, ante el espejo» (*Diálogos del conocimiento*), el mismo juego se repite. El acólito ve al inquisidor que se está mirando en su espejo:

*Te veo en el espejo
mirándote, y oh obscena
contemplación de un muerto.*

En el poema «El espejo», el poeta dialoga con su reflejo:

*Te miro en el espejo.
Yo bogo en luces, busco
tu piel, oh sueño mío,*

*imagen que rehúsa
una verdad. (...).*

(Poemas varios.)

En el interior de este espejo se dibuja un abismo. Aquí, la duplicación interior se profundiza hasta el infinito, así como en otro poema, «Cabeza enorme» (*Poemas varios*), que el poeta escribe contemplando su propio retrato realizado por John Ulbricht: la imagen que aparece aquí es la de la obra en la obra; el poeta ha sido la materia de una obra de arte, ha sido lo real y el cuadro lo imaginario; luego, en esta situación nueva, el poeta utiliza el cuadro como asunto de una nueva obra, un poema; el cuadro (lo imaginario) viene a ser lo real, y su poema, lo imaginario; pero el verdadero asunto de este poema es el mismo autor: el círculo se cierra de modo bastante fantástico, pues ya no sabemos dónde está lo real y dónde lo imaginario. Al mismo tiempo, se mezclan los mismos juegos de espejos de los poemas precedentes cuando un personaje mira a un personaje a quien otro contempla o contempló.

El desdoblamiento infinito que se inicia en el ejemplo precedente se traduce de modo deslumbrante en el poema «Comemos sombra» (*Historia del corazón*):

*(...) y entre los dientes nos brilla
un eco de un resplandor, el eco de un eco de un eco del resplandor,
y comemos.*

y sobre todo en el poema «La muerte del abuelo» (*Poemas varios*), en que encontramos la imagen de «construcción en abismo» clásica del sueño en el sueño:

*Me dormí y soñé su voz. Ah, el sueño en el sueño...
Y soñé que soñaba. Y muy dentro otro sueño. Y más dentro otro, y otro,
y yo más hondo soñándole, con él al lado, y huyendo los dos sueño adentro.*

En varios de los ejemplos estudiados, hemos visto que el desdoblamiento se opera en el espacio o en el tiempo. En un poema de *Ambito*, «Adolescencia», las dos estructuras se confunden. Un joven, adolescente, está mirando el espejo de las aguas que corren bajo un puente; la metáfora del agua que corre, imagen del tiempo que pasa, nos permite colocar un segundo espejo, esta vez temporal. El joven mira en el espejo al hombre que será más tarde. Tenemos la pareja joven-viejo conocida ya; pero este joven es también una creación poética de Vicente Aleixandre: este joven que es el mismo poeta adolescente, en esta poesía es su personaje, su creación. Se funden en el poema la pareja joven-viejo y la pareja creador-criatura.

Es un poema vertiginoso. El yo del poeta se desdobra en un reflejo literario, y el reflejo, la creación literaria, contempla al que será o es en el futuro, es decir, el mismo poeta escribiendo. Tenemos una magnífica figura de «puesta en abismo»:

*Muchacho que sería yo mirando
aguas abajo la corriente,
y en el espejo tu pasaje
fluir, desvanecerse.*

El reflejo en el espejo lo encontramos en el balanceo entre los pronombres empleados, *tú* y *yo*. Plantea Aleixandre el doble problema de identidad del yo en el tiempo, y del yo creador. Siendo adulto, ¿soy yo el niño que era? Y siendo poeta, ¿puede ser yo todavía este personaje a quien doy vida o se me escapa entre los dedos? El suspenso es total entre el ser y el no-ser, entre el personaje y su creador, que es él y que no lo es. Es un poema en que se juntan los problemas de la vida y de la poesía.

* * *

Este estudio del suspenso entre las palabras, entre los personajes, entre lo real y lo imaginario, entre lo que es y lo que ha sido o será o pudiera ser, nos recuerda la frase muy conocida de André Breton: *Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas, cessent d'être perçus contradictoirement*» (8).

Se trata del *point sublime* o *point suprême* que permitiría darnos la solución de todas las paradojas. Pero el surrealismo es sólo búsqueda de este punto, deseo violento de alcanzarlo; añade Breton que la esencia de este punto es que se aleja en cuanto nos aproximamos a él.

Esta búsqueda del punto supremo que es imposible alcanzar se parece mucho al juego erótico, al deseo de fusión amorosa, imposible sino con la muerte. Esta estructura de suspenso nos muestra que Eros reina no sólo sobre el mundo poético de Vicente Aleixandre, sino también sobre su lenguaje poético. Ningún poeta ha ilustrado mejor que Aleixandre la famosa frase de Breton: *Les mots font l'amour* (9). El poeta devuelve a las palabras libertad y vida, y esto me parece ser una constante del surrealismo.

(8) Breton (André): *Manifestes du surréalisme*, Jean-Jacques Pauvert éditeur, París, 1962, página 154 (*Second manifeste du surréalisme*, 1930).

(9) Breton (André): *Les Pas perdus*, Gallimard, París, 1924, «Les mots sans rides», p. 171.

Pienso que no hay que despreciar el dictado automático; esta experiencia del «mensaje interior» no es un juego imbécil o un divertimento de intelectuales que no sabían cómo pasar el tiempo. Fue una experiencia casi científica, un intento para borrar la lógica y la razón que a veces nos hacen tanto daño, para devolver su dignidad y su autonomía a las palabras.

El poeta afirma que él nunca se ha dedicado a este juego del dictado automático; pero él mismo enseña a dudar, y yo sigo dudando..., porque en *Pasión de la tierra*, que había titulado «La evasión hacia el fondo» (y eso pudiera ser una definición del dictado automático), hay frases que, si no son automáticas, a lo menos tienen todas las apariencias de serlo. Y, por otra parte, sabemos que Aleixandre es el poeta de la contradicción...

Lo que atrae en su poesía es su humildad. Ni ángel desterrado, ni dueño del mundo, ni hombre superior, el poeta es un hombre, un elemento del cosmos, junto al lucero, al escarabajo o a su perro Sirio. Allí está la modernidad de Aleixandre: en el proceso de creación, el azar es tan importante como la voluntad del hombre-creador. El poeta frente al lenguaje, el padre frente a su hijo (en el poema «La sombra», de *Diálogos del conocimiento*) se da cuenta de que sus creaciones son obras más del azar que de la voluntad personal. Lejos de pensar como algunos críticos que el surrealismo influyó de modo excesivo en la primera época del poeta, creo que su poesía no sería lo que es sin este período de pasión, de estremecimiento, de herida. Y cuando hablo de surrealismo no hablo de surrealismo francés, español o japonés, sino de un nuevo modo de concebir la vida y la poesía.

La figura del suspense que he tratado de subrayar en este trabajo se observa también en el mismo poeta, «Narcisse écartelé» (10), entre su deseo de ensimismamiento y su ansia de abertura sobre el mundo. Escribir poemas es imprimir en una obra de arte una doble presencia, un yo objeto y un yo creador, un plano real y un plano imaginario; la belleza del poema resulta quizá de su comunión perfecta.

LUCIR PERSONNEAUX

Université Paul Valéry
Faculté des Lettres
Département d'Espagnol
34032 MONTPELLIER
(Francia)

(10) Gauthier (Michel): «Vicente Aleixandre, Narcisse écartelé», *Les Langues Néo-Latines*, número 176, París, marzo-abril 1966.