

## UNA POESIA DEL SUSPENSE

La obra de Vicente Aleixandre es densa, insólita y compleja, amasada de cultura clásica y vibrante de «poesía en libertad». Pero, a pesar de sus aspectos a veces contradictorios, si nos hundimos en su poesía descubrimos una estructura fundamental que sostiene toda su obra y le da su unidad: quiero hablar de la figura del suspenso.

La definición que pudiéramos dar de esta figura es que la constituye una lucha entre unicidad y dualidad, entre lo que es y lo que pudiera ser, lo real y lo imaginario. El poeta nos ofrece dos palabras, dos ideas, dos personajes o dos situaciones y deja que se cree entre los dos un movimiento de atracción o de rechazo, como en un *champ magnétique*, según la metáfora empleada por André Breton (1), o como en un «juego erótico», según la metáfora empleada por Octavio Paz (2). Y nuestra imaginación pasa de uno a otro en un movimiento de balanceo infinito.

Estudiar esta estructura me parece importante porque expresa la actitud del poeta frente al lenguaje. Con Unamuno y Pirandello, observamos la autonomía de los personajes frente a sus creadores. Pues también las palabras se rebelan y escapan a su creador.

\* \* \*

La figura del suspense es la estructura esencial del lenguaje de Vicente Aleixandre, la que aparece con más frecuencia y con más se dividen en dos grandes grupos: las figuras *in praesentia* o figuras fuerza en las figuras *in praesentia*. Sabemos que las figuras poéticas de la dualidad y las figuras *in absentia* o figuras de la unicidad. Cuando el poeta escribe:

*Quando contemplo tu cuerpo extendido  
como un río que nunca acaba de pasar.*

(«A ti viva», *La destrucción o el amor*.)

---

(1) Breton (André) y Soupault (Philippe): *Les champs magnétiques*, 1920, nueva edición, Gallimard, París, 1967.

(2) Paz (Octavio): «L'au-delà erotique», *Argument*, núm. 21, primer trimestre de 1961.

lo real es el *cuerpo*, lo imaginario el *río*; el autor nos ofrece los dos planos juntos en una imagen inestable y movediza, porque nuestra imaginación lucha entre el deseo de aproximar los dos elementos y, a la vez, el deseo de conservar la distancia entre los dos. Esta figura de la dualidad se diferencia de la figura de la unicidad que es la figura *in absentia*. En el verso:

*ese río luminoso en que hundo mis brazos*

(«Ven siempre, ven», *La destrucción o el amor*.)

tenemos una verdadera metáfora, sólo existe lo imaginario. Esta figura no tiene el suspense entre lo real y lo imaginario que hemos observado en el primer ejemplo.

Las figuras de suspense que encontramos en la poesía de Vicente Aleixandre son comparaciones e «identificaciones». La comparación fue y sigue siendo a menudo una figura despreciada por poetas y críticos (Mallarmé se jactaba de no haber empleado nunca la palabra *como*). Pero Lautréamont y los surrealistas, entre los que cuento a Vicente Aleixandre, han infundido nueva vida a la comparación. Esta figura poética la ha escogido el autor como título de una de sus obras surrealistas, *Espadas como labios*. La frecuencia del adverbio-conjunción *como* es extraordinaria. Un estudio de frecuencia de la palabra en toda la obra del poeta nos permite establecer un cálculo de densidad, parecido al que se establece para la densidad geográfica; llamamos densidad al número de ocurrencias de una palabra en un *corpus* de 100 versos.

La densidad más alta aparece en la última obra del período surrealista, *Mundo a solas*, 19,70. Viene después *La destrucción o el amor*, con una densidad de 16,61. Para poder tener una idea de lo extraordinario de estas cifras, diré que la densidad de *como* en el *Romancero gitano*, de García Lorca, es 0,99; en *Poeta en Nueva York* es 0,96, y en *Sobre los ángeles*, de Rafael Alberti, 0,41. Marcelin Pleynet, autor que emplea enormemente el *como* y que ha titulado una de sus obras *Comme*, alcanza la densidad de 9,25 en este libro. Vemos que esta densidad no iguala la de *Mundo a solas* o de *La destrucción o el amor*. Si volvemos a la obra de Vicente Aleixandre, vemos que la densidad de *como* es importante para otras muchas obras, pero se sitúa por debajo de 10 (9,67 en *Historia del corazón*; 8,39, en *Espadas como labios*; 7,97, en *Diálogos del conocimiento*; 6,33, en *Nacimiento último*; 6,25, en *Poemas de la consumación*; 6,24, en *Sombra del paraíso*; 4,87, en *En un vasto dominio*; 3,92, en *Retratos con nombre*; 0,10, en *Ambito*). Observamos que la única obra

cuya densidad pueda compararse con la de García Lorca o de Alberti es la primera obra poética del autor, *Ambito*. A partir de *Espadas como labios* y hasta *Diálogos del conocimiento*, el empleo de *como* es importantísimo y constante. En algunos poemas, la densidad, particularmente alta, llega a 56 en «La noche», 34,28 en «Total amor» y 31,70 en «La ventana» (poemas de *La destrucción o el amor*).

Si consideramos ahora la elaboración de la figura comparativa, podemos decir que la comparación tradicional o canónica no es una figura de suspenso, puesto que es explicativa: el poeta nos dice, por ejemplo, que el mar «volará como polen» («El mar ligero», *La destrucción o el amor*) o que la música «ondea como una mar salobre» («Quien baila se consume», *Diálogos del conocimiento*). Pero la comparación alexandrina es a menudo empalme hacia lo desconocido; en vez de dar más claridad, la comparación viene a ser factor de ambigüedad y de impertinencia, cuando el poeta dice que «el cabello ondea como la piedra más reciente» («Aurora insumisa», *La destrucción o el amor*) o cuando dice a la mujer amada: «eres hermosa como la piedra» («El vals», *Espadas como labios*). El adverbio comparativo tiene potencia extraordinaria de impertinencia o de subversión y puede llevarnos al tópico del mundo al revés, a la imagen paradójica, cuando Lautréamont nos dice que «le chien aboie... comme un chat» o cuando Alexandre afirma que «la sangre gotea como el humo» («Fuga a caballo», *Pasión de la tierra*). En estas comparaciones, *como* es verdaderamente una palabra de suspenso, es «l'instrument de l'ouverture de l'espace poétique» (3), «le mot le plus exaltant dont nous disposions» (4), «un jeu érotique, le chiffre de l'érotisme» (5).

Terminaré el estudio del suspenso en la comparación con la figura comparativa muy alexandrina en que se juntan y oponen a la vez dos sustantivos. Es la imagen que aparece en el título del libro *Espadas como labios* y que encontramos en numerosos versos como «pájaro como luna» («Corazón en suspenso», *La destrucción o el amor*), «guitarra como luna» («Guitarra o luna», *Mundo a solas*), «muñecas como lirras» («Muñecas», *Espadas como labios*), «las espinas como olas» («Supremo fondo», *Poemas de la consumación*). Es una imagen muy frecuente en la poesía de Vicente Alexandre; en *Espadas como labios*, por ejemplo, si consideramos el número total de comparaciones en la obra, alcanza un porcentaje de 13,54 por 100. Es un porcentaje de empleo enorme cuando pensamos que es una imagen que no existe en otras obras.

---

(3) Deguy (Michel): *Actes*, n. r. f., Gallimard, París, 1966, p. 64.

(4) Breton (André): *La clé des champs*, Les éditions du Sagittaire, París, 1953, p. 114.

(5) Cfr. núm. 2.

Vicente Aleixandre añade una peculiaridad a esta figura poética cuando la base gramatical no corresponde con la base lógica, cuando la imagen *A como B* viene a ser *B como A*; en vez de comparar un elemento de la realidad con lo imaginario, compara lo imaginario con un elemento de la realidad. El deseo del poeta, deseo consciente o inconsciente, es hacernos dudar de la separación entre lo real y lo imaginario. Cuando penetramos en la poesía de Vicente Aleixandre, nos damos cuenta de que se borran los límites entre los dos campos; sus imágenes nos obligan a un replanteamiento de lo que es real y de lo que es imaginario.

Otra originalidad del lenguaje poético de Vicente Aleixandre es el empleo frecuente de la conjunción *o*, que aparece ya en el título de la obra *La destrucción o el amor* y en poemas como «Tristeza o pájaro» (*La destrucción o el amor*) y «Guitarra o luna» (*Mundo a solas*).

Un estudio de densidad de *o* nos da en primer lugar *La destrucción o el amor*, con una densidad de 13; luego *Espadas como labios*, con 10,95; *Poemas de la consumación*, con 8,71; *Retratos con nombre*, con 8,59; *Mundo a solas*, con 8,44; *En un vasto dominio*, con 7,96, y *Diálogos del conocimiento*, con 7,66. Las densidades más bajas son las de *Historia del corazón* (1,99), *Nacimiento último* (1,74), *Sombra del paraíso* (1,73), y *Ambito* (0,51).

Esta densidad puede ser extraordinariamente alta, como en los poemas de *La destrucción o el amor*: «El frío» (32,43), «Quiero saber» (30) y «Plenitud» (30), y en el poema de *Mundo a solas*: «Guitarra o luna» (30).

Si comparamos estas densidades con las del *Romancero gitano* (0,36) o de *Poeta en Nueva York* (0,96), de Federico García Lorca, y las de *Sobre los ángeles* (1,41), de Rafael Alberti, o de *Rimas* (0,85), de Gustavo Adolfo Bécquer, vemos, como en el caso de la comparación, el empleo extraordinario de esta figura *in praesentia*. Sin embargo, su densidad es menos alta que la de *como*; el riesgo del «tic» literario era demasiado grande para el poeta, cuya prudencia en este caso es notable.

No podemos concluir un estudio de frecuencia de la conjunción *o* sin recordar los tres valores que puede poseer; en efecto, sabemos que la conjunción puede ser disyuntiva, copulativa o identificativa. El examen de toda la obra del poeta nos permite decir que la conjunción disyuntiva está empleada con un porcentaje de 16,23 por 100, la copulativa con un porcentaje de 20,14 por 100 y la identificativa con un porcentaje de 63,61 por 100. Así que podemos decir que la figura elaborada alrededor de la conjunción *o* es esencialmente una figura

identificativa y merecería tener un nombre especial, tal como «identificación», que emplean los críticos a veces, pero que no posee, como la metáfora o la comparación, dicho valor en el vocabulario de la retórica.

También llamaría «identificación» a la figura poética elaborada con la cópula (*A es B*). La originalidad de la figura es que puede ser positiva o negativa. La identificación entre los dos elementos de la figura es afirmada o negada.

El empleo del verbo *ser* en poesía ofrece gran ambigüedad. Cuando dice el poeta: «una estrella es un mar» («El alma bajo el agua», *Pasión de la tierra*) afirma la identificación total entre la estrella y el mar. Pero, al mismo tiempo, en la figura poética se perfila un *no es*. En efecto, decir que «una estrella es un mar», tener necesidad de afirmarlo, supone su diferencia. Es lo que subraya el exordio acotumbrado de los cuentistas mallorquines: «Aixo era y no era...» (6). La figura poética *A es B* es una figura en tensión; hay tensión entre los dos valores de *es* y hay tensión entre la interpretación literal y la interpretación metafórica; el espíritu no puede aceptar completamente una ni otra. El pintor René Magritte nos transmite un mensaje parecido cuando dibuja una pipa y escribe debajo: *Ceci n'est pas une pipe*.

Un estudio de frecuencia de esta figura de tensión nos da densidades muy altas, 14,73 en *Mundo a solas*; 13,71, en *Diálogos del conocimiento*; 11,41, en *Poemas de la consumación*; 8,04, en *Espadas como labios*; 7,99, en *La destrucción o el amor*. Esta densidad puede ser extraordinaria en algunos poemas: En *Mundo a solas*, el poema «Pájaros sin descenso» alcanza 33,33, y «Humano ardor», 28,20.

En todas estas figuras la tensión es total entre los dos planos. Y podemos decir que ilustran de modo perfecto la afirmación de Octavio Paz: «La poesía es lenguaje en tensión» (7). El poeta no abandona la realidad por un mundo irreal o «surreal»; nos propone, nos ofrece las correspondencias que ve él entre lo real y lo imaginario.

La figura *in praesentia* (comparación, «identificación» con la conjunción *o*, «identificación» con la cópula *ser*) es una figura subversiva que destruye la certeza e impone la duda.

Esta estructura de balanceo continuo no existe sólo entre los elementos de las figuras poéticas, sino también entre los personajes evocados. Las imágenes de suspenso unidad-dualidad constituyen la armadura de la última obra de Vicente Aleixandre, *Diálogos del co-*

---

(6) Ejemplos dados por Jakobson (Roman): *Essais de linguistique générale*, Editions de Minuit, París, 1963, pp. 238-239.

(7) Paz (Octavio): *El arco y la lira*, Fondo de Cultura Económica, México, 1970, p. 111.