

cada quien lleva dentro, y pinchan y atraen esa venganza en forma de relámpagos, rayos que al iluminar hieren. Pues «el misterio» que penetran es el de unos orígenes que (de nuevo el texto dialogante con otro; ahora con el mito) nos remiten al gran útero colectivo, al mar que nace a Venus y la deposita con suavidad inmensa en la costa de nuestro deslumbramiento. Y, como antes, la réplica del poeta al otro texto es amarga y discordante: en vez del mar de espumas como flores de, digamos, Botticelli, un «mar con mandíbulas» capaz de destruir a la diosa, es decir, a la madre y a la belleza en sus mismos orígenes.

Sirvan estas referencias intertextuales para confirmar que la escritura del poema no obedece al «automatismo psíquico puro» que André Breton preconizaba por entonces, sino a una explosión lingüística cuyo irracionalismo no impide la incorporación al texto de aquellos materiales que la mente acarrea muy adrede para hacerlo más significativo. La práctica difiere así «significativamente» de la teoría, y para explicar la discrepancia basta con admitir que el pensamiento crítico no deja de funcionar mientras la intuición crece y cristaliza en el poema.

Cortar la oración gramatical, desviarla por la irrupción, tan abrupta como se quiera, de palabras que la imprimen nuevo giro —nuevo sentido, por lo tanto—, exige bajar la guardia de lo racional, para que la corriente verbal hable por sí misma, pero no impide el examen ulterior —examen espontáneo incluso— de los resultados, el control inteligente de la escritura.

El lenguaje es la materia del ejercicio literario y el poeta lo deja fluir libremente para oír en él «voces sonámbulas», como dijo Jiménez, que suenan con el acento de la revelación. Quien escribe, primer espectador de la fluencia, sabe que en cualquier momento puede alterar su curso, como sutilmente hace Aleixandre, por la alusión, la cita, la fulguración..., por cualquier recurso que enriquezca y posiblemente haga más complicada, aunque menos enigmática, más difícil, aunque menos oscura, su textura.

*Evasión hacia el fondo*, con su segundo y definitivo título, *Pasión de la tierra*, se escribió en 1928-29. Es, pues, un gran salto en el tiempo el que hay que dar para acercarse ahora, de repente, a *Poemas de la consumación*, libro escrito casi cuarenta años después. Con él ingresamos en otro mundo, en otro mundo poético y, quizá, en otro mundo verbal. Es decir: no sólo las figuras (las voces) y el movimiento son diferentes; la coherencia del lenguaje responde a distintas leyes y da lugar a un espacio organizado en formas más accesibles.

La sencillez y la transparencia del título y el nombre del poeta, que al publicarse este libro tenía setenta años de edad, son signos de una situación que no deben ser pasados por alto. Se habla del final de una vida y se entiende que ese habla habrá de consistir esencialmente en una meditación sobre la muerte desde una altura en que se siente próxima. Y esa meditación lleva consigo, correlato inevitable, un reconocimiento de lo vivido que, a su vez, implica un examen de conciencia.

Y esto dicho, ya se ve de dónde parten las diferencias de base, las que afectan a la estructura profunda del poema: mientras en el libro juvenil la corriente fertilizante procedía del subconsciente, en la obra de vejez es obvia su emergencia en una conciencia lúcida y reflexiva, es decir, vuelta hacia sí y haciendo de su refracción fuente de conocimiento. Como toda generalización, la que acabo de aventurar impone reservas y no debe ser recibida sin poner en tela de juicio, sin dar, por supuesto, que la regla está abierta no ya a la excepción, sino —según indiqué— a la inevitable injerencia de la razón en el caudal de irracionalidad que corre a su orilla y a la de lo irracional en el sistema más cauteloso.

Otra vez entre luz y sombra. En la muerte «Todo es noche profunda», olvido de momentos y de palabras en que el alma fue luz. De ahí parte el poema inicial que, por supuesto, no voy a parafrasear. Sí recordaré que en su última estrofa queda constancia de una esperanza: la de que aquellas palabras encuentren su ignorado destinatario. Subrayo: esperanza frente a la desesperanza hace un poco constatada.

Andando página tras página, no sé si decir que sorprende ver que el discurso se hace descriptivo, cristalizando en microestampas de fáciles contrastes y dicción ¿deliberadamente? trivial: jóvenes lentos, ancianos tardos como bueyes (no se les llama así, en lo que sería grosera reducción, pero se les dice «uncidos» al sol poniente, que por implicación apunta a lo mismo). Viñeta en claroscuro, valiosa por su misma sencillez.

Lo llamado por Gimferrer «falso estilo aforístico», o sea la utilización de segmentos verbales que parecen aforismos pero no lo son, es ciertamente nota distintiva de los últimos libros de Alexandre y funciona como abreviatura que no admite réplica. (Réplica del «otro» posible en que el ser se desdobla, claro está.)

Afirmaciones condensadoras de las vivencias: «cegar es emitir su vida en rayos frescos», «Para morir basta un ocaso», «La decadencia añade verdad, pero no halaga». Fuera de texto no tienen sentido; su validez no es filosófica, sino poética, y ésta la confiere el poema en

que anticipan o prolongan lo sugerido en otras líneas. Atribuirles un valor ontológico o epistemológico me parece fútil. Si son persuasivas, lo son por la carga de sugerencias que transportan.

Mejor será examinar un ejemplo extenso y completo. Leo en el comienzo de «Horas sesgas» confidencias humanísimas, dolorosas al fin, y en la expresión terminantes:

*Durante algunos años fui diferente,  
o fui el mismo. Evoqué principados, viles ejecutorias  
o victoria sin par. Tristeza siempre.  
Amé a quienes no quise. Y desamé a quien tuve.  
Muralla fuera el mar, quizá puente ligero.  
No sé si me conocí o si aprendí a ignorarme.*

Tono, digo, confidencial; ergo, eminentemente lírico. Tono de confesión en voz alta, de confesión en que continúa el examen de conciencia ya mencionado. Hipérboles operantes como metáforas, y por eso mismo aceptables en su desmesura reveladora del sentimiento. Lenguaje extremoso —«viles ejecutorias o victoria sin par»— para que la declaración manifieste el vigor de la experiencia que se intenta crear, resumiendo en una línea la última miseria y el triunfo incomparable. Se afirma y se niega a la vez, ahí y en los versos sucesivos, donde, siempre en un solo aliento, en el mismo verso chocan amor y desamor, obstáculo e instrumento, conocimiento e ignorancia.

Hasta el final idéntica estructura dialéctica, más encuentros intertextuales análogos a los señalados en el libro juvenil. Obviamente —demasiado, tal vez—, la figura mitológica: «Y si metí en el agua un rostro no me reconocí», seguido del comentario, ¿superfluo?: «Narciso es triste». Como en «El amor padecido», la réplica de Aleixandre a la versión tradicional del mito es negativa —«no me reconocí»—, reversión en la negación.

Si la alusión a Quevedo, «Avidamente ardí. Canté ceniza», no es discrepante sino corroborativa; adversa vuelve a ser la referencia a fray Luis y a toda una tradición de armonía cósmica: a la música celestial le sustituye aquí algo tan rudo y contrario como esto:

*Imprequé a las esferas  
y serví la materia de su música vana  
con ademán intenso, sin saber si existía.*

¡Qué declaración! Así, pues, el poeta llama a la luz desde la sombra, desde el presentimiento en última instancia confirmado por la creación, por el poema donde es puesto en entredicho. Y aún diré esto: el cierre del poema que tan definitivamente lo acaba, incluye en

el último verso dos palabras, mejor dicho, una reiterada que no puedo pasar por alto:

*Pero yo no me quemó. Dormir, dormir... ¡Ah! «Acábate ya».*

(Final que se repetirá en otro poema, «Límites y espejo II», con una variación todavía más rotunda: «Oh, si vivir es consumirse, ¡muere!», poniendo el imperativo en el tú narrativo, mientras anteriormente la expresión imperativa se atribuía a otro, exterior o interior, según indican los corchetes que la señalan.)

Recordamos que en «El poeta se acuerda de su vida», las palabras de Shakespeare sirven de epígrafe, y que en «Ayer» el primer verbo se continúa, como en el monólogo de Hamlet, con dos más: «Dormir, vivir, morir»; la variación, aun si sustituye «soñar» por «vivir», deja abierta la asociación («Morir, dormir, soñar acaso») y a la vez remite a una relación intertextual con otra página, ésta de Manuel Machado, en que la exhortación maternal al descanso y el sueño la corta otra voz, la del hijo, diciendo: «Madre, para descansar, morir».

Como otros libros de Aleixandre, de *Poemas de la consumación*, pudiera decirse que desarrolla un tema con variación, que es un largo poema con variaciones sobre la muerte en que se la presenta como modo supremo de conocimiento, el *non plus ultra* de la vida, su última frontera. Incluso si el hombre escapara por milagro al condicionamiento social que tan rudamente le configura, todavía estaría condicionado —o, en el vocabulario de la teología, predestinado— por el hecho de la muerte.

Alguien tan diferente de nuestro compatriota como lo era D. H. Lawrence, pedía ya (en «Némesis», de *Pansies*) que «the doors of consciousness» se abrieran rápidamente. Si leo bien los últimos libros de Aleixandre, esto es lo que él quiso hacer, aunque acaso con diverso propósito que el autor de *Pansies*; a través de esas puertas se accedía al conocimiento por la otra vía, por la luz del entendimiento, complementaria de las sombras donde primero le vimos aventurarse.

Un lugar común crítico define la poesía de Aleixandre como visionaria, y así la he considerado yo mismo en ocasiones distantes. Todavía me parece posible leer *Sombra del paraíso* como una visión continuada; casi, alguna vez dije, como una visión con argumento. Sin contradecir tal aseveración, conviene precisar un poco mejor lo que en esta poesía ocurre. Claro que ahora nos beneficiamos de las iluminaciones proyectadas sobre el conjunto de la obra de Aleixandre por libros como *En un vasto dominio*, *Poemas de la consumación* y *Diálogos del conocimiento*, además de las alteraciones más o menos consi-