

32
2 y'

LOS DIALOGOS DEL CONOCIMIENTO DE VICENTE ALEIXANDRE

Tesis que para optar por el título de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica presenta el alumno Pedro Francisco Enrique Serrano Carreto bajo la dirección del Prof. Germán Dehesa.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INTRODUCCION

La poesía de Vicente Aleixandre llega en los Diálogos del conocimiento a su mayor concreción, a su mayor intensidad, a su mayor profundidad. Al mismo tiempo, al llevar al lenguaje a un máximo de rigor en su expresión, logra que, en un abanico de paradojas, éste se abra a una más amplia capacidad expresiva, a una lectura más incierta. La poesía, como lo dice el bailarín en "Quien baila se consume", el último diálogo del libro, no es nunca un concepto. La crítica, ese otro género de la literatura, a pesar de no pocas veces tratar de negarse a sí misma, tampoco está en capacidad de acceder a conceptos, a menos que acepte, de entrada, la sana parcialidad de éstos. Si la poesía es una invitación, por perversa que pueda ser, a la vida, la crítica es una invitación a la lectura, esa otra forma, extraña, de vivir. La crítica fijará algunos de los reflejos que fulguran en el aparecer del poema, pero esa fijación es ficticia, como el mismo aparecer: espejo de lo leído, su verdadero valor radica, si de radicar puede hablarse, en los reflejos que logra, nunca en la fijación a la que llega.

No hay obra abierta. La obra está para abrirse, y es precisamente en ese abrirse, en ese ser-invitación, donde surge el texto literario. Una obra, un poema, no son textos. Son pretextos (pre-textos) que llegan a convertirse en textos en el momento --efímero-- de la lectura. La crítica no busca fijar el texto verdadero de lo leído --no existen textos verdaderos--, sino emi

tir un nuevo pre-texto, una nueva invitación, una lectura otra. Se hace el amor con la única finalidad de hacerlo de nuevo, y el único sentido de una copulación es otra copulación. La crítica es una lectura de una obra que espera, siempre, otra lectura de esa obra, y de sí misma. En abismo.

Diálogos del conocimiento hace más densa y más precisa la expresión poética de Vicente Aleixandre. Pero al hacerla al mismo tiempo contradictoria --contradictoria sólo a primera vista-- en la indudable individuación de cada voz de los diálogos, sin a final de cuentas negar ninguna, logra formar una totalidad --el libro-- en la que toda contradicción es parte íntima, y a su vez, disolvente, de la unidad. Aleixandre lleva a sus límites un camino que inicia con Poemas de la consumación (1968), pero que en rigor puede remontar sus intuiciones a sus libros de la Pleguerra, al desdoblar esa voz única de su poesía, y al mostrar crudamente la realidad fragmentaria del mundo, realidad en la que los fragmentos no se niegan, sino que, en una aparente oposición --y toda escritura es una aparente oposición-- se suman unos a otros, se consuman, en diálogos a los que le es inevitable llegar. En una entrevista publicada poco después de la aparición de los Diálogos decía Aleixandre: "Mi nuevo libro pretende expresar la realidad de la vida, y al decir la realidad quiero decir la verdadera realidad. Y no me parece que a la realidad se la pueda calificar con uno solo de sus nombres. La realidad es, por definición, inmensa y hasta inconmensurable. Y lo inconmen-

surable es... muchas cosas. La realidad resulta siempre excesiva. Es justamente lo que nos excede en muchos modos. Ante ella caben infinitas actitudes y maneras de reacción. Por eso este libro sólo podía escribirse en forma de diálogos. Cada personaje nos dice 'algo' de la realidad: acaso opuesto a lo que otro afirma, pero no menos verdadero. La riqueza del mundo sólo puede decirse desde la multiplicidad."

Pero Aleixandre no sólo logra esta multiplicidad en el nivel de los diálogos, sino también en las palabras mismas, haciendo ambiguos sus significados, destruyendo la oposición básica de los signos lingüísticos, regresando al origen del lenguaje, o a su fondo infinito, en donde las palabras no se afirman por una oposición mutua, sino por una totalidad a la que nunca acceden, porque estaría --o está-- fuera del lenguaje, pero que sí permite el impacto sensible que éstas son capaces de producir.

El filósofo Eduardo Nicol decía un día, en una clase: "De los poetas es el mundo". De los poetas fue, algún día, el mundo, y su obra no es otra cosa que el deseo vehemente de recuperarlo, de volver a hacerlo suyo, de volver a hacerse uno con él. Hijo de la nostalgia, el poeta se aleja del concepto y se entrega a un tacto inteligente, si se nos permite la imagen. La poesía es ese lenguaje, distinto, el mismo, que rompe la univocidad del significado y abre las palabras, las oraciones, los versos, a todos sus movimientos expresivos, es decir a todos sus sentidos. Si lo logra, alcanza al mundo y lo hace suyo, en la retórica que

informa. La crítica es ese otro medio, tan indirecto como aquél, de acercarse a ese mundo. No busca volver a contar lo que el poeta dijo. No busca tampoco encontrar el significado verdadero de la obra. Es su fin, sin embargo, menos modesto. La crítica es una desviación de la obra y, si puede, una perversión de sus significados, a contra corriente, como si pasara la mano por el lomo de un gato. Desordenándolo...

EL NOMBRE SESGADO

Diálogos del conocimiento forma, junto con Poemas de la consumación, un corpus, como dice Carlos Bousoño en el prólogo a la última edición de su libro sobre Aleixandre, independiente y distinto a su obra anterior. Aunque no completamente. También podemos decir que depende y surge de tal obra. Lo que en realidad hace con ella es desviarla, cifrarla, sesgarla. En estos libros repite y recoge versos, figuras, construcciones y hasta títulos de libros anteriores. Regresa en cierto modo, como lo vió Pere Gimferrer, a su poesía anterior a la guerra civil. Un estilo aparentemente aforístico va a ser predominante en estos libros, junto con una búsqueda por des-signi-ficar las palabras a través de, por ejemplo, la rima interna, la aliteración y los juegos de palabras.

Los poemas de la consumación son el espejo de los Diálogos del conocimiento y Los diálogos son, a su vez, los desdoblamientos, el desdoblamiento obligado de los Poemas. No es gratuito (fuera de la gratuidad que es toda escritura) que uno de los poemas clave de Poemas de la consumación lleve el título de "Conocimiento de Rubén Darío" y que en los Diálogos aquél que recoge y lleva a sus extremos la poética de Aleixandre se titule "Quien baila se consuma". Las relaciones y vasos comunicantes entre estos dos libros se encuentran en todos los niveles, y aunque las intenciones de este trabajo se centran en los Diálogos, quizás una interpretación del título de los Poemas pueda empezar a dar cierta -

luz sobre el trabajo poético último de Vicente Aleixandre.

Aleixandre ha ido buscando un extremar --un extremar que es deshacer-- los significados aparentemente precisos de las palabras para que, al reducir la expresión hasta sus extremos más descarados y concisos, el sentido o los sentidos poéticos alcancen su máxima expresividad y las palabras se abran a todas las otras posibles lecturas. Consumacion es una de las palabras que más pueden servir para ejemplificar esto. Consumar no quiere decir consumir. Consumar viene del latín consummare, de cun, con y summa, total; y significa (sigo a la Academia) "llevar a cabo de todo - en todo una cosa", es decir, llevar a su buen término algo, cumplir, lograr. Consumir, que viene de una raíz distinta (consumere) significa "destruir", "extinguir", o "gastar comestibles u otros géneros", o "recibir o tomar el sacerdote en la misa el cuerpo y sangre de Nuestro Señor Jesucristo", o en sentido figurado o familiar, "desazonar, apurar, afligir". Sin embargo los dos verbos en sus definiciones, coinciden en una palabra que los explica. Consumar es llevar algo a su fin y consumir es que algo llegue a su fin. Hay, lo vemos, una aparente identificación de los significados, a pesar de sus orígenes distintos, y no sólo por su similitud formal. Sin embargo, apenas empezamos a creer que las palabras se parecen, el significado vuelve a separarse, el sentido a desviarse. El fin de consumar es tener un logro, conseguir algo; el fin de consumir es, en sus extremos, una desaparición. Consumar es, podemos verlo ahora, una palabra con un destino épico; mientras que consumir nos habla de un destino

trágico. Una vida se consume cuando cumple sus fines, una vida se consume cuando se acerca su fin.

Y sin embargo, esta vida que se ha consumado, ha tenido que, por la imposibilidad de escapar del tiempo, irse, al mismo tiempo, consumiendo. Hay entonces, a pesar de nuevo de este intento del lenguaje por des-identificarse, un movimiento de las mismas palabras que lo forman hacia la identificación. Cuando Aleixandre titula su penúltimo libro Poemas de la consumación, está hablando de poemas del mayor logro (vital o escritural), poemas de la perfección (o del intento que la busca) y no, para nada, de unos poemas que se acercan --o que me acercan-- a la muerte. Pero, de nuevo la palabra que se muerde, también está hablando de eso. O principalmente. Son estos unos poemas que hablan del fin, poemas de la vejez, o mejor, poemas que, desde la vejez, desde los huesos que sobresalen, desde la edad que ya se es y que pesa, se acercan, a veces dulcemente, a veces abruptamente, a veces dolorosamente, a la muerte. Así, la palabra escrita, esa que nosotros a veces quisiéramos ver unívoca (como a veces quisiéramos ver la vida), esa que, a primera vista parece que se afirma en la negación, y en el rechazo a todo posible desvío, desvío que la lengua le presta o le ofrece, deshace su singularidad y acoge, evoca mejor, la palabra aparentemente rechazada. La invoca, la provoca, la revoca, la convoca. Todo al mismo tiempo. Y así como en este momento he usado los distintos derivados de la vox (que también supuestamente deberían negarse unos a los otros), la palabra consumación se forma en y forma a la lectura del libro.

El título de un libro es el espejo en el que todo lo que forma ese libro se ve, o se resume. Un título no es la traducción en otras palabras de lo que se guarda en esas páginas. Tampoco es su explicación o su extracto (aunque los malos títulos esto pretendan). Es un mundo independiente que, al entrar en relación con el otro mundo, el de los poemas o la novela o el cuento, el del cuadro o la coreografía, forma la totalidad de la obra. Un título es el nombre de un libro, "es la metáfora esencial de un texto".

Pero regresemos a Aleixandre y a sus títulos. Si para hablar de Poemas de la consumación, para tratar de acercarnos a los sentidos del título (una definición o una traducción serían, además de imposibles, inútiles) hemos tenido que ir y venir de un sitio a otro, no con la pretensión de llegar a ningún lado, sino tratando de ilustrar su sentido expansivo, su significación siempre creciente y multiforme, y si pensamos que este título es el espejo en el que se reflejan los poemas, el nombre que los guarda, ¿no será entonces semejante el modo de ser, el modo de aparecer de los poemas que lo forman? Como señalé al principio, aunque este trabajo no está dedicado a los Poemas, sí asume las similitudes y correspondencias que tiene con los Diálogos del conocimiento. Así esa pregunta que ahora se queda en el aire, tratará de ser contestada, más adelante, por otro camino. La veremos en el espejo de los Diálogos.

Diálogos del conocimiento es, como el anterior, un título ambi-

guo. ¿Es el conocimiento el que dialoga, o es sobre él que se dialoga? ¿Son poemas desde la consumación o son poemas acerca de la consumación? Son ambas cosas. Ya hemos visto como Aleixandre ha roto, y ha informado de nuevo, el significado del título anterior. Tratemos de ver ahora cómo Aleixandre rompe este último título, y refuerza esta ruptura con la estructura de sus poemas.

Tratemos, para empezar, de acercarnos a un conocimiento de la palabra conocimiento, de la "acción o efecto de conocer". Voy a ayudarme en esto con los estudios que sobre la diferencia entre conocer y saber ha hecho Luis Villoro. Según Villoro, en español, hay dos caminos para llegar al conocimiento (yo preferiría diferenciar entre dos modos distintos de conocimiento): conocer y saber. Dice Villoro: "El conocer se refiere a objetos individuales, reales, que podemos experimentar en distintas manifestaciones; el saber se refiere a propiedades que podemos atribuir a objetos, aunque no los hayamos experimentado. Para conocer algo es necesario haber tenido una experiencia de ello; si digo que conozco a una persona implico que la he tratado en distintas circunstancias o, al menos, que me la han presentado; si asevero conocer una región, doy a entender que alguna vez estuve en ella. Para saber, en cambio, no es preciso tener una experiencia de lo sabido. Puedo saber muchas cosas de algo con lo que nunca he tenido un contacto personal". (1) Un poco antes había dicho: "Conocemos objetos o personas, sabemos que los objetos tienen ciertas propiedades pero no sabemos objetos ni sabemos personas".(2)

Es pertinente aclarar esta diferencia porque de ella ha partido Aleixandre y también, como lo vió claramente José Olivio Jiménez, por el uso y las desfiguraciones que de los significados de ambos verbos va a hacer. Conocer no es saber, dirá Aleixandre, pero lo es; a partir de la confusión que (al mismo tiempo que se intuye la diferencia) hay en el lenguaje cotidiano entre conocer y saber, confusión que se convierte no pocas veces en total identificación, Aleixandre, al aprovechar los sutiles límites que se paran una palabra de la otra va a hacer lo mismo con saber y conocer que, aunque en este caso explícitamente, con consumir y consumir.

Si en el primer caso la confusión comenzaba en el nivel fónico, en el segundo comienza en el semántico. Conocer y saber son dos verbos que explican o señalan a unas realidades que se parecen, que pueden tocarse, que no forzosamente se niegan entre sí, pero que, en esencia, son distintas. Como dice Villoro, conocer es tocar, sentir la realidad. Saber es explicar. Y para explicar no es necesario conocer. Sabemos que Hamlet fue escrita por Shakespeare, pero no conocemos a Hamlet por saber esto. Y sin embargo, no son pocas las veces en que la gente confunde la liebre del conocer con el poco apetecible gato. Sólo a través de la lectura, y de muchas y repetidas lecturas, podremos ir conociendo Hamlet, haciéndolo nuestro, creándolo nosotros. Podemos saber que la historia de Hamlet fue escrita en Inglaterra durante la época llamada isabelina, por un oscuro actor y autor de teatro que, se supone, nació en un pueblo llamado Stratford, a la

a la orilla del río Avon. Podemos saber todo lo que se ha escrito sobre él, podemos quizás hasta saber los versos de memoria. ¿Lo conocemos? No forzosamente. Para conocer Hamlet debemos entrar en una relación íntima con el libro, hacerlo nuestro, vivirlo. Esto desenvoca en la crítica literaria. En el motivo y el sentido de la crítica. Luis Villoro, en su "Respuesta a Antonio Alatorre", al comparar la crítica literaria con la ciencia, dice que "la ciencia es, ante todo, un acopio de saberes con validez intersubjetiva; la crítica literaria, en cambio, no podría reducirse a una firma de poderes; sería antes que nada, un conocimiento personal." En ella, cada quien entra en contacto con un objeto literario, lo percibe, lo goza o lo padece" (3). Ya hemos hecho mención en un principio de que la crítica es, ella también, parte de la literatura, en un afán extraño por conocer acerca de la obra, y simultáneamente por saberla. Pero antes que eso es un género literario. Pertenece al ámbito de la creación aunque su modo sea distinto del de los otros géneros. ¿Qué conocimiento de la literatura, sobre la literatura, mayor que el de los ensayos de Borges o de Eliot, de Juan Goytisolo o de Octavio Paz? Daré un ejemplo dentro de la literatura española. Es quizás el más claro que en un mismo autor conozco de, en un caso, erudición mostrada y demostrada y, en el otro y sobre el mismo tema, erudición digerida y vuelta opinión fecundante. Se me dirá que esto es subjetivo. Lo sé. No hay, creo, crítica que llegada a un punto, no se vea obligada a serlo. Algunas, las mejores a veces, lo son --o lo parecen-- desde el principio. Pedro Salinas tiene, si no me equivoco, dos ensayos sobre Jorge Manri-

que. El primero es un largo volumen de más de cien páginas publicado por Seix Barral; el otro es una conferencia de unas cuantas páginas que Salinas dio en Estados Unidos y que Ariel publicó recopilada en un volumen que lleva el título de La realidad y el poeta. (4). Yo creo que es mucho más claro, mucho más preciso, mucho más profundo lo que Salinas dijo en la conferencia que lo arduamente redactado en el largo estudio. No es por la extensión por donde más hondo se llega al conocimiento literario. Ni siquiera por donde más se abarca. Doy otro ejemplo. Quizás el ensayo más revelador sobre la obra de G.K. Chesterton es uno, de no más de cinco páginas, y de tal amenidad que hubiera podido ser un cuento escrito por él, que Borges publicó en Otras inquisiciones. Nunca había sido dicha con tal claridad la obra de Chesterton como en esas dos o tres últimas líneas del breve ensayo de - Borges. (5)

"Si la crítica literaria se reduce a un mero saber, se convierte en erudición esclerosada, ajena a la experiencia vivida de la obra de arte; entonces, deja de ser conocimiento. Si por el contrario, no se expresa en un examen racional de la obra, válido - intersubjetivamente, se queda en la impresión fugaz; entonces renunciará a la validez objetiva" dice Villoro (6). No hay duda de que la crítica no puede ser sólo saber. Que alguien que habla de una obra sin haber nunca establecido la intimidad a la que ésta lo invita, no tendrá nada que decir. Pero la intersubjetividad de la crítica se da, creo yo, sólo en un primer grado. Si - Consideramos que una obra literaria no es un texto sino un pre-

texto, es decir, algo que es y está anterior al texto, que aparece en la lectura y al aparecer, al hacerse lectura forma el texto; y que es también un pretexto, un "motivo o causa simulada o aparente que se alega para hacer una cosa o para excusarse de no haberla ejecutado (el silencio también es crítica; en el silencio el texto desaparece, o mejor: no llega nunca a aparecer)", podemos decir entonces que la obra no es otra cosa que la invitación a la creación del texto, texto que se forma, o se irá formando y deformando continuamente en las siguientes lecturas, y que el conocimiento de sus varias significaciones no niega unas al afirmar otras, sino que establece un diálogo, pervertido si se quiere, o sesgado, pero diálogo a fin de cuentas, de significaciones aparentes. "Tocar' un texto, dice Roland Barthes, no con los ojos sino con la escritura crea un abismo entre la crítica y la lectura y que es el mismo que toda significación establece entre su borde significante y su borde significado. Sólo la lectura anima la obra, mantiene con ella una relación de deseo. Leer es desear la obra, es querer ser la obra, es negarse a doblar la obra fuera de toda otra palabra que la palabra misma de la obra. Pasar de la lectura a la crítica es cambiar de deseo, es desear, no ya la obra, sino su propio lenguaje. Pero por ello mismo es remitir la obra al deseo de la escritura de la cual ha salido. Así da vueltas la palabra en torno del libro: leer, escribir: - de un deseo al otro va toda literatura." (7) El texto es entonces la irreductible realidad del deseo. Es el movimiento entre escritura y lectura, entre lectura y escritura: el conocimiento que provocan y las significaciones que adquieren. Como dice Bar

El conocimiento es vario y los personajes que forman el libro de Aleixandre no van, al final, a decirnos qué es el conocimiento. Nos van a acercar a él. Nos lo van a mostrar desde sus distintas subjetividades y lo que se hará patente será la decidida fragmentación del mundo. En cada parte está el todo pero en ninguna lo está completamente. En cada personaje aparece el conocimiento, más no por eso deja de ser sólo apariencia.

"La palabra viva, dice Guillermo Carnero es un ensayo sobre Aleixandre, se caracteriza por ser una formulación no definitiva, un intento de formulación: la expresión demasiado experta es síntoma de que se ha alcanzado el estadio de la sabiduría. Las palabras propias se ordenan en virtud de una lógica propia... El anhelo del sabio será que sus palabras, expertas, recobren el temor y la falibilidad que tenían cuando vivas". (11) Por eso nunca habrá en los Diálogos una afirmación que no implique su contrario. Por eso, luego de los Poemas, Aleixandre no tiene otra opción que la de desdoblar su verdad, desdoblar sus afirmaciones, hacerlas diálogos y romperlas en todos sus sentidos posibles. Pero además hay otra cosa. Su poesía última coincide en varios puntos con su poesía primera. Con Ambito, con Espadas como labios, con La destrucción o el amor. Pero no es la misma. Es decir, no es el regreso de Aleixandre a un modo de decir que había, más que superado, abandonado, dejado a un lado. Tampoco es la nostalgia de ese decir, el saber fijo que quiere Carnero y que, desde su fijeza, mira hacia atrás con una ineficiente nostalgia. La suya es una poesía que sabe, pero que también conoce. En al-

gunos diálogos, en algunos personajes, sabe más; en otros conoce más. Por eso no escribe como antes, sino que toma de ese escribir los aspectos que le sirven para expresar un saber y que está, entre sí, continuamente trenzado, a veces de un modo íntimo y a veces en el enfrentamiento. No hay, por lo tanto, personajes positivos o negativos. Durante todo el libro hay una continua y persistente intención de suprimir la lógica, pero a través de un procedimiento lógico. "¿Qué podemos argüir, dice Puccini, desde el plano general de la poética? Que el último descubrimiento del Aleixandre actual parece ser precisamente la asimilación de la dualidad, la inclusión de la ambigüedad, la superación de la contradicción dentro de la contradicción, ya a nivel de conocimiento, ya a nivel de concepción, ya a nivel de expresión." (12) Durante todo el libro hay una continua y persistente intención de suprimir la lógica. Y sólo a través de un procedimiento lógico podemos decir, sin dudar, esto es negativo o esto es positivo. Pero las voces que forman los Diálogos no nos proponen tesis. Son ellas. como lúcidamente lo señala Puccini, agonistas, personajes trágicos obligados a vivir y, por lo mismo, a dudar. Quizás la suya, y la de Gimferrer, sean las aproximaciones que más coinciden con mi lectura del libro, además del espléndido ensayo de José Olivio Jimenez. Sin embargo, no creo que sea exacto decir que hay una superación de la contradicción. Es decir, no creo que haya una síntesis a la que pueda llegarse luego de la lectura. Más bien hay, y esto coincide con el sentido de dialéctica en Nicol, una contradicción en el nivel del lenguaje. Como señalaba un poco antes, la poesía quiere volverse realidad. Y -

en la realidad, como señala Nicol, no existe la contradicción. La contradicción sólo existe en el hombre. La voz que se distingue. La realidad no se distingue. En ella no hay sujetos. Es, sólo: Y en el ser no hay contradicción. La contradicción se da en el logos en el sentido de razón y a la vez en el sentido de palabra. Estas dos acepciones del termino son complementarias o recíprocas, como el anverso y reverso de una moneda, y no debieron nunca desprenderse la una de la otra. Toda palabra es racional, toda razón simbólica." (13)

Así la poesía, en sus mas altos logros, a lo que aspira realmente no es a la distinción, sino a la confusión, a la con-fusión. Y es por ello por lo que Aleixandre se ve obligado a escribir en diálogos. No pretendo, con esto, decir que toda poesía que aspire a disolver sus significados tenga que ser dialogada, sino que para Aleixandre, para su maestría poética, era necesario que esto pasara. No la poesía en abstracto, sino su propia obra se lo pedía.

Al crear un interlocutor el poema rompe su unicidad y se abre, - primero, en dos voces. Se ha señalado que los Diálogos del conocimiento no son, en rigor, diálogos. Lo son y no lo son. En el sentido que la palabra tiene ahora, es verdad, no lo son. No son dos voces, dos logos que, al alternarse una a la otra, se dicen y se desdicen, siendo conscientes de la existencia del otro. No hay en los Diálogos, estrictamente, una relación de hablante-oyente. Pienso que quizás si no la hay es por abrir más esta -

fuerza des-unitaria, ya que cada voz se habla a sí misma. Es decir, dialoga consigo. Entonces, en el momento de la lectura, lo que leemos no son dos voces sólo, una enfrentada a la otra, sino cuatro. Desdoblamientos que a primera vista no existen. Este podría ser el sentido de la negación del diálogo. Trataré de explicarlo más claramente. Si Aleixandre hubiera hecho los diálogos en un sentido co-loquial, como la conversación entre dos personas, el significado de cada una de las voces sería unívoco. Habría entonces sí una tesis, una antítesis y, finalmente, o una síntesis que la reuniera, o un vencedor. Pero, y en este sentido es pertinente recordar la teoría de la desviación poética de Jean Cohen (14), que afirma que el lenguaje poético se diferencia del lenguaje prosaico entre otras cosas, y en el nivel de las estructuras, en que en el segundo una afirmación de algo implica la negación de todo lo demás, la oposición a lo demás, como diría Saussure. Es decir, en el lenguaje prosaico se llega al significado por la negación. Lo que yo digo, por el mero hecho de decirse, niega lo que no digo. Pero el lenguaje poético es un lenguaje de desviaciones. El poeta no afirma algo por oposición a lo no dicho. El poeta quisiera, a través de lo dicho, decir lo indecible. El poeta trabaja en la estructura del lenguaje para des-significar. Para que lo que él dice intente, y aquí regresamos al principio, convertirse en realidad. No oponerse a nada. ¿Cómo logra Aleixandre esto en los diálogos? Veamos. Lo que una voz afirma, ya hemos dicho, no niega, y ni siquiera se enfrenta, a la otra. Aunque aparentemente lo haga. Es su complemento. En lugar de que un personaje se oponga al otro,

se añade a él. Cuando parece que lo contradice, lo afirma. Y - también lo subleva, es decir, literalmente, lo levanta desde abajo. Al aparecer a su lado sin realmente negarlo, lo lleva a ser más, a ser más posible.

Al negar Aleixandre, o su poesía, la univocidad del sentido, al no enfrentar de un modo directo a las dos (y a veces varias) voces de sus diálogos, crea una desviación. Ya no es una voz que lucha con otra. Son dos voces en lucha cada una consigo misma - y en una posterior, y por lo mismo desviada, relación, en un más allá que, y aquí sí obviamente, sólo se hace real en la lectura. Dario Puccini ve claramente que "en el plano del conocimiento, - que es además el determinante, el momento de la contradicción, - ya enraizado en Poemas bajo forma de desgarradora dialéctica interior, se ha quebrado en los personajes antinómicos de Diálogos y ha tomado el carácter estable de una abierta y porfiada tipología de la contradicción." (15)

Ya hemos dicho que nosotros no consideramos contradictorias, en el fondo, las relaciones dadas en el poema. Son, prefiero decir lo así, desviaciones. Sin embargo sí podemos aceptar las conclusiones a las que Puccini llega: El carácter principal de Diálogos del Conocimiento radica en la amplia polisemia de su profundo mensaje, en la ambigüedad compleja de su riquísima búsqueda y reconstrucción del ser.

Y aquí entroncamos con el otro sentido de los diálogos. Ya he-

mos visto que, a pesar de que en una primera apariencia no son diálogos, sí lo son en un sentido más profundo, al intentar esa reconstrucción del ser de la que habla Puccini.

El sentido etimológico u original de diálogos nos va a llevar a una conclusión parecida, pero desde otros postulados. Puccini hablaba en su ensayo del choque entre varios estados del ser y de la conciencia que personifican sus desalentados personajes. Nosotros hemos dicho antes que la realidad (y el Ser) no es contradictoria. Hablar de ser y de no ser, sólo se puede hacer en el nivel del hombre. Cuando aparece el sujeto aparece el objeto. No antes. Y la afirmación de ese sujeto, al mismo tiempo que niega lo que no es él (recordemos de nuevo que el logos es lenguaje y pensamiento), se aleja de lo real. La poesía quiere regresar a lo real. Fundir al sujeto en el objeto. Des-diferenciar. Un logos implica siempre otro logos que lo contra-diga. Por eso, un diálogo, en su origen, es un decir que, por el mero hecho de serlo, niega al otro. Necesita de su contrario para ser. No hay logos sin dia-logos. No hay conciencia sin su opuesto. Pero la poesía intenta el regreso a lo real, a lo uno, a lo no dividido. Sucede siempre esa tensión entre un querer ser real y un no poder dejar de ser lenguaje, es decir logos. La poesía es un logos que se niega a sí mismo pero que, como el místico, siempre regresa, inevitablemente, a sí. ¿Cómo trabaja Aleixandre esta desviación? Afirmando el diálogo. Al hacer evidente el diálogo, al abrirlo en todas sus posibilidades, en el dia-logos de cada voz, en el diálogo de esas voces que ya son plurales en sí

mismas, Aleixandre puede destruir el significado lógico del lenguaje y tratar, como dice Puccini, de reconstruir el Ser (la realidad) desde el choque y el encuentro de esos diferentes estados del ser. Esto dará en un principio una ilusión de lucha, de afirmaciones que se niegan, pero entrando un poco más en ellos, se muestra su ser plural, su intento de totalidad fragmentaria. Y sin embargo, la tragedia de la poesía, de ese lenguaje que se descontextualiza y se pervierte, se encuentra, al doblar la esquina, en ella misma. Del otro lado de ella está, inevitablemente, el lenguaje, no la realidad. Y a pesar de eso, fatalmente, un tercer tigre buscaremos.

Cada diálogo, cada voz de cada diálogo, forma parte de ese intento de abarcar la totalidad, de desaparecer la contradicción; es cierto, como dice Puccini, que Aleixandre afirma, y hace manifiesta y palpable la contradicción. Pero no para superarla: para desvanecerla. Para que, en su punto más alto, desaparezca. Para crear una ficción en la cual los contrarios, al enfrentarse al máximo, sin negarse, se desvanezcan.

Todos las voces se enfrentan. Todos los diálogos se enfrentan. Todos, juntos, van hacia la lectura. Forman el libro. El libro es la totalidad. Pero, es al mismo tiempo, la ficción de la totalidad; el hombre, a pesar suyo, no crea realidades. Crea ilusiones. Toda creación es una ilusión. Es una convención. En ella convenimos. En ella convergemos.

Este intento de formar una totalidad no se va a dar sólo en la naturaleza del diálogo. En el fondo, es la intención de toda poesía. Es más, no hay poesía que no rompa esa negación ficticia del lenguaje; para ser poesía, tiene, por fuerza, que haber desviado la negación. Dice Jean Cohen, hablando de la neutralidad (emocional) del texto no poético: "La neutralidad del texto no poético no sería originaria, sino que constituiría la resultante de un proceso de neutralización operada por la negación. Todas las palabras de la lengua, en diversos grados, estarían dotadas en sí mismas del carácter de intensidad, del poder de acción, específico a primera vista, del lenguaje poético. Su neutralidad no es, por consiguiente, sino el efecto de la negación, y la negación de la negación operada por la desviación poética - no constituye más que una recuperación de su poder perdido." (16) Esa recuperación de un poder perdido de las palabras es precisamente su plurivalencia. En la negación de la negación no hay una superación de ésta, sino una disolución; ya establecimos cómo logra esto Aleixandre en el nivel del diálogo. Pero ¿Cómo pasa esto en el nivel del verso? La calidad de un poema depende casi completamente de su plurivalencia. Si un poema es unívoco, es neutro. Es más, no es poema. Lo mismo que con el diálogo, Aleixandre va a llevar el verso a su contención máxima. Las frases son lapidarias, secas, aparentemente unívocas. Pareciera a primera vista que lo que leemos no es un poema, tan sin metáforas, tan sin adornos, sino la sentencia final y neutra que traerá la muerte o la salvación del acusado. Y no deja de ser así. Aleixandre lleva la desnudez y la parquedad del signo, la nega-

ción del lenguaje, hasta sus últimas consecuencias. No niega la negación en un primer término. Hay en los versos una contención de los elementos significativos que sólo se rompe en la obviedad de la negación de la negación. Si yo digo que lo blanco es lo - no negro, pero que es lo negro, ¿qué estoy diciendo? En un principio, nada. Pero si esta destrucción de la lógica del significado la afirmo constantemente, y de varios modos, resulta que lo blanco no es lo negro pero lo es. Y de una forma mucho mas intensa que si digo, para usar un ejemplo ya sabido, piedras que - son plumas. En este ejemplo, las piedras no dejan de ser piedras, pero participan de la liviandad de las plumas. En el anterior, lo blanco no sólo no deja de serlo, sino que afirma su diferencia. Es blanco porque no es los otros colores. Y sólo - después de esta afirmación de la diferencia significativa, se - forma la identificación: lo blanco, que no es lo negro, por no serlo, lo es. La tensión extrema de una significación que se de significa la encontramos, como ya lo dijimos al principio, entre conocer y saber. Conocer es lo contrario de saber, pero al mismo tiempo, al conocer se sabe. Este estado de aparentes contradicciones se va a ver en los distintos temas del libro. Vivir - no es morir, pero lo es. La luz es vida pero también es muerte. La guerra es la destrucción pero también el conocimiento.

Los versos también participan de esta ruptura de la forma. Pere Gimferrer analiza esto en el poema "Sin fe" de Poemas de la consumación en el verso "Existir es vivir conciencia a ciegas" - que, dice Gimferrer "permite por lo menos una segunda lectura -

--conciencia a ciegas-- y, en rigor, una tercera --conciencia, ciegas- y ello por mas que la puntuación la excluya: una cosa - es el sello unívoco que quiera conferir el poeta al pasaje y - otra las posibilidades fónicas que éste admite y que, en tanto - que tales, son queridas". (17) Esta de-construcción del lenguaje se va a dar continuamente en Diálogos del conocimiento.

Todos los diálogos están llenos de estas rupturas de significados. Ya trataré de ir mostrando algunas en la lectura de los - diálogos, citando los poemas, en el sentido en el que los quiero, y, también en los otros que conlleva. Se nos podría decir: "el poeta no quiso decir eso". Sin embargo, no creo que sea pertinente, en una crítica enfocada hacia la significación de la palabra, detenerse a pensar en lo que el poeta hubiera querido decir ... con lo que ha dicho. Quizás en otras circunstancias sí. Quizás si lo que al crítico le interesa sea la vida del poeta, - por ejemplo, valga la pena detenerse a pensar, o a suponer, las intenciones del poeta más allá del poema mismo.

Harold Bloom señala el sentido etimológico de la palabra acerca (about en ingles), diciendo que significa "fuera de". Cualquier comentario acerca de una obra literaria está, inevitablemente, - fuera de ella. La rodea, pero no la invade. La toca, pero no - la ocupa.

Hemos visto, pues, cómo Aleixandre rompe la univocidad del sentido al llevar esta univocidad a su máxima expresión. En el nivel

de los diálogos, negando la comunicación de los dialogantes, es decir, negando el dialogo unívoco. En el nivel del lenguaje, ex tremando también la univocidad de los significados y su diferenciación, para, finalmente, romperlos en la estructuración del poema o, cuando no en el poema, en la totalidad del libro. Un personaje afirma que la luz es la vida y, tres diálogos después, otro dirá que es la muerte. No importa. Es como si lo hubiera dicho el dialogante directo. Al no haber un verdadero interlocutor, ninguno, verdaderamente, contra-dice al otro. Los dos dicen la luz.

La raíz griega de leer es λέγω y su principal acepción no es leer, sino decir. No es difícil entender esto si recordamos que hasta hace muy poco tiempo la lectura se hacía en voz alta. Y para una comunidad. Leer, entonces, es decir lo que está en el libro. Recitarlo. Interpretarlo. Criticarlo. Y si vamos más adentro en las acepciones de lego, veremos que también quiere decir "designar claramente", "nombrar". Y, "significar, leer en alta voz, recitar poemas". El que lee es el que dice. El que se dice. En una lectura nos decimos a nosotros mismos a través de lo que nos decimos al aceptar la invitación que el autor, en su silencio, nos hace. Si la poesía es una invitación, nosotros la aceptamos --o no la aceptamos. Y si decimos que es una invitación a la lectura, con ello decimos que es una invitación para que nosotros nos digamos a través de esa lectura. Para que seamos lectura. Los poemas seguirán intactos y esto pasara a ser, si puede, otra invitación.

LOS AMANTES VIEJOS

Si podemos hablar, en este libro de Aleixandre, de una extrema fijación de significados y al mismo tiempo, de un extremo deslizamiento de sentidos, "Los Amantes Viejos" es uno de los Diálogos en el que este sentido más se expande, más se disuelve.

Empecemos por el título. La aparente claridad del título oculta un cruce de sentidos, un cruce de tiempos, que el poema va a desarrollar. Hay, por un lado, un aquí y un ahora, una inminencia, unas presencias/presentes -los amantes- que (se) hablan. Pero, -el mismo título nos lo deja ver, hay también una extensión temporal, una duración, una edad: Los amantes, sí, pero viejos.

Por otro lado, el título establece un vínculo en tensión con el Diálogo de "Los Amantes Jóvenes". Nada hay que nos diga que no son ellos, que no han sido ellos. En el primero de estos Diálogos por ejemplo, el espacio que rodea a Ella es el bosque, los pájaros, las estrellas. La separación que hay entre los amantes es fantasmal. Sus voces lo son. No es una barrera, es un ahogo espacial, lo que los acerca, lo que los aleja. En el segundo Diálogo la separación es física, tangible, concreta. Un muro rodea su jardín. Un muro es, adelantemos, el deseo de El.

Acerquemos dos estrofas, una de Ella (joven), otra de Ella (vieja).

Se ve en la noche el ruiseñor. No escucho.

El viento estos cabellos desordena. Más no los mío.

Canta

El bosque. El ruiseñor invita. El viento pasa.

¿Son esos mis cabellos? ramas siempre.

Pero el pájaro alegra su pasaje. Escucho,

purísimo cantor. Por mí has volado

y aquí en el bosque comunión te llamas.

Me llamo tú. Soy tú, pájaro mío.

Esto dice Ella (vieja). Me he permitido, como me lo permitiré - cada vez que lo considere conveniente, reacomodar los versos del poema. Es respetado, sin embargo, el orden en el que fueron escritos. Esto permite ver el creciente y continuado trenzarse de los elementos que (la) configuran. De la sordera inicial pasa a la confusión con el bosque oyendose. El viento es el elemento - comulgante. Mueve sus cabellos, los hace bosque, se hace a sí mismo, por el sonido, el ave que canta; despliega una Unidad en ella:

Donde graciosos pájaros se copian fugitivos,
volando a la región donde nada se olvida.

(Unidad en ella, O.C., P. 331)

Veamos que dice Ella (jóven):

Callad pájaros locos que picando mis labios
besos ponéis y risas o plumajes azules.

Que el ruiseñor me aturde con su pasión larguísima
como una nota sola para el jardín nocturno

Por supuesto, la complejidad expresada por Ella (vieja) no la alcanza, no la puede alcanzar Ella (jóven). Su relación con el mundo no alcanza (todavía), a pesar de la intensidad de su emoción, la profundidad de la relación, que Ella (vieja) alcanza. Incluso cuando su expresión sea más constreñida. Ella (jóven): Soy niña y una luna renace, muere, nace. Ella (vieja) La luna es fría. Pero si no es todavía de tal intensidad, sí lo es del mismo modo. Algo en la amante joven alude a la amante vieja. Como una dulzura amarga hay en ésta mujer cuando dice: Soy vieja.... Ah, no, jóven me digo, jóven me soy, pues siento.

La anécdota de este poema es, aunque sólo esbozada, profundamente intensa, llena de silencios, de oscuras y ricas comunicaciones y los personajes, fotografías en alto contraste, se cargan de historia: Soy quien duda, dice El, soy quien responde, dice Ella. Las voces se buscan, se tocan, se entienden. La distancia es un espejismo, ellos son un espejismo. El bosque en el que está Ella también es el mar en el que El se acerca. Los tiempos se rompen, los espacios se rompen. ¿De dónde viene él? ¿Dónde está ella?

Nadie se mueve, si camina y fluye
quien se detuvo.
Aquí, la mar corroe.

Hay una íntima relación entre dudar y pensamiento, entre vivir y sentir. Los dos son, de un modo, de otro; los dos lo fueron:

"Soy quien te ama, soy quien te ha sentido.

Nunca te olvidaré. Amarte es vida,

sentirte es vida." Así me dijo, y fuese.

(Dice ella)

Vivir, pensar. Sentir es diferente.

El sentimiento es luz.

Este poema, es inagotable; quizás es en el que más intensamente plasma Aleixandre las profundidades y los relieves de las relaciones humanas. Dos voces que se alejan, dos voces que se tocan. Como un relámpago durable está, y él vino y si pasó, se queda.

Aleixandre toca la expresión humana al no permitir la continuidad de significados. Aunque alguna vez haya él afirmado que "Poesía es comunicación", éste diálogo nos permite ver que si lo es, no lo es como estamos acostumbrados a pensarla. "Amar no es vida", "Vivir es querer", las frases, cargadas de sentido, rompen una posible continuidad y se vuelven lo innombrable: Respiración, tacto, alma.

El problema de la interpretación poética, o del incauto desciframiento, queda claro en este poema. Los personajes, los diálogos, son impenetrables. Hay que romper algo para dejar que el sentimiento fluya, o refluya, de otro modo, en la lectura. El (jóven) dira:

Pero yo nací solo.

Las sombras de otros hombres como esperanza o duda.

Y el jóven poeta primero:

Quimera soy si intento un paso o carne,
desconfío de tí, tierra sentida.

Hay una estrofa que valdría citar completa sin tocarla. Ella misma se abre, se desflora. En ella chocan todos los sentidos del poema. Nada se define, todo queda espléndido. Ya habra tiempo de deformarla.

La majestad de este silencio augura
que el pensamiento puede ser el mundo.
Vivir, pensar. Sentir es diferente.
El sentimiento es luz,
la sangre es luz. Por eso el día se apaga.
Pero la oscuridad puede pensar, y habita
un cosmos como un cráneo. Y no se acaba;
como la piedra. Piensa, luego existe.
Oh pensamiento, en piedra; tú, la vida.

El rigor sintáctico, la apariencia constreñida, la lógica llevada casi a un grado algebraico. Pero la palabra, cada palabra, se abre, se rompe, no deja que tal dureza la venza. Aleixandre no deja, en esta lógica absoluta, ninguna flexibilidad, ningún espa

cio en el que el lenguaje se engañe. De tan apretados, los sentidos de cada palabra rompen el significado aparentemente querido. Las comas se tornan puntos, las mayúsculas, tan marcadas, desaparecen en un sentido quebradamente unitario.

Como señala José Olivio Jiménez en su artículo, "Estamos ante una alogicidad de tipo conceptual: La formulación racional de opuestas (y supuestas) certezas que, al agolparse de modo tan brutal en sí y entre sí.... quedan como pulverizadas, dejandonos una oscura desazón gnoseológica en calidad de única sugerencia".
(19)

Sin embargo, quisiera matizar un poco esta afirmación, o extremar la. No creo que sea precisamente una "alogicidad conceptual" lo que enfrentamos en estos poemas, sino más bien una lógica exacerbada, una lógica excéntrica, que abandona las coordenadas que la generaron y que la ciñen para resquebrajar esa aparente unidad entre lógica y razón, ese edificio homogéneo de la racionalidad. Veamos esto en el discurso de él.

La soledad del hombre está en los besos. .

La pesadumbre no es posible, y crece.

Qué soledad de lumbres apagadas.

Qué insistencia en vivir.

La oscuridad es toda ella verdad.

Oh pensamiento, en piedra; tú, la vida

Por supuesto, no es este el orden que el poema propone, pero nos permite ver un poco la formación que invoca el discurso de él. Los espacios, ya lo hemos apuntado, son distintos. Si Ella habita un bosque que es ella, El dirá: Aquí la mar corroe. Podemos apuntar, con la condición de que tal apunte solo sea visto como esbozo, como borrón, una incierta identificación entre la tierra y ella y entre el mar y él. Utilizando una cita de Olivio Jiménez referida a la diferencia en Aleixandre entre "conocer" y "saber", diremos, en relación a este poema, "que tal matización - afloró como principio racional un día así vislumbrada..... que - aquella distinción estuvo pero no está". (20)

Y aquí podemos acercarnos un poco a esta elaboración de confusiones que es este libro. Supongamos que Aleixandre partió de - dos voces, diferentes, distintas, alguna vez amantes. A Ella le concedió la tierra, la naturaleza, la espera que es esperanza, - la entrega. Ella sería, en este esquema inicial, "la voz de la esperanza": Quien siente vive, y dura.

El será, al contrario, el pensamiento, la duda, la racionalidad. Con sus connotaciones. El que piensa no vive, el que duda está muerto, la verdad es helada: Así la frente entre las manos dura. Al acercar estos dos versos empezamos a ver cómo el mismo Aleixandre corroe su esquematización. Dura quien siente, dura también la dura frente. Porque el siguiente verso dice: Ah, la - frente. Tu sola ya, la vida entera. Reduciendo un poco los sentidos de este último verso, podríamos relacionar esta duración -

de la frente recogida en las manos con la totalidad de la vida. Acercando más los sentidos separados por los versos, podríamos - intentar una coincidencia: Quien siente (esto está mas claro) - vive. Quien siente, quien piensa, dura. Y la duración, ya lo - decía Bergson, no es otra cosa que la vida misma. Pero la confu - sión no termina allí.

Si sentir es durar y pensar es durar, si durar es vivir, la pala - bra "dura" no sólo se refiere a la duración, sino a la dureza, - esa otra forma, podría alguien decir, de la duración. La tarde es bella, y dura, dice El al principio. También la frente es du - ra. Y la dureza, vuelve Aleixandre a cerrar este extraño círcu - lo, también es la vida:

Un cosmos como un cráneo.

Como la piedra. Piensa, luego existe.

Oh, pensamiento, en piedra; tú, la vida.

El esquema inicial del cual Aleixandre parte es saboteado por él mismo. Pero este sabotaje no es otra cosa que el poema. Lo que en un principio era un esquema puede convertirse, así, en una - composición o mejor, una descomposición poética. Y la palabra - dura, ella sola, nos puede permitir acompañar esa descomposición, este fermento, para hacer nuestro propio vino.

Ya vimos que sentir es vivir. Amarte es vida, sentirte es vida, - le ha dicho él, en un tiempo anterior al poema, aunque actual en

el poema.

Conocer es amar. Saber, morir.

Nunca el amor es vida.

Esto está dicho en el presente del poema, por El. Podríamos hacer una fácil ecuación: Conocer es amar; amar no es vivir; saber es morir (dejo a un lado la otra lectura actual de la coma: saber es morir, sí, pero también conocer es saber, conocer es morir).

Acerquemos ahora la voz de Ella:

Supé lo que es amar porque viví a diario
y vivir es querer, y siempre supe.

Aquí amar es vivir, vivir es querer y vivir (diario) es saber - (siempre). Saber, entonces, no sólo es morir, sino también es - vivir, y es amar, es querer. Unamos ahora dos versos de El estructuralmente semejantes:

Vivir, pensar. Sentir es diferente.

Conocer es amar. Saber, morir.

Y estos otros:

Quien vive amó, quien sabe ya ha vivido

Quien vive, muere. Quien muere aún respira.

Ahora regresemos a aquel verso original de Ella: Ah, no, j6ven me digo, j6ven me soy, pues siento. Quien siente vive, y dura. Para El, en esos versos cuando menos, vivir es al mismo tiempo - pensar, amar y morir. Pero amar es conocer y morir es saber. Sentir, eso s3, dice Aleixandre es diferente. El sentimiento es luz, la sangre es luz. Pero la oscuridad puede pensar y habita.

La con-fusi3n va en aumento. No es que las voces se mezclen. A pesar de todo siguen oyendose, diferentes, cada una, como eco de ecos. Pero la palabra tiene siempre esa movilidad que impide - cualquier definici3n absoluta, que Aleixandre explica e intensifica. No nos extra6e, entonces, los siguientes versos:

Qu3 insistencia en vivir. S3lo lo entiendo
como formulaci3n de lo imposible.

Pero lo imposible es formulable. "Lo imposible es lo que es", - dice Simone Weil. Su formulaci3n es escrita, es, escritura.

Retomemos esta 6ltima relaci3n e intentemos expugnarla. Ella di
ce:

La claridad me hace a m3 oscuridad.

Hablo, y la luz avanza.

La escritura es, decimos, la formulación de lo imposible. Hablo, escribo, y la luz avanza. Pero esta luz (El sentimiento es luz, la sangre es luz) es al mismo tiempo oscuridad. Max Jacob decía que "el arte está hecho de mentiras pero el artista siempre dice la verdad". Es la misma imposible formulación de Aleixandre. Amplíemos la cita:

Que insistencia en vivir. Sólo lo entiendo como formulación de lo imposible: El mundo real.

El mundo real es la formulación de lo imposible. ¿No es la misma afirmación de Simone Weil: "Lo imposible es lo que es"? La poesía, vamos intuyendo, no es una posibilidad. Lo posible es - posible, pero no es. Es lo im-possible, es lo que es, aunque esta afirmación sea algo chocante. Vamos a hilar a partir de esto, una relación de la escritura. La escritura es luz, la escritura es oscuridad. Cumpli tus luces misteriosas, dice El:

Oh, tú, la nunca vista y siempre hallada.

La no escuchada.

De tu rumor continuo voy viviendo.

Esta ambigüedad entre ver y no ver, entre oír y no oír se resuelve en los últimos versos, con una intensidad sorda. La oscuridad, dice El, es toda ella verdad; sin incidentes.

La escritura no tiene incidentes. Si acaso, tiene incidencias.
Los incidentes le pasan. Leamos estos dos versos bajo esta luz:
Soy quien responde, dice la escritura. Lectura: Soy quien duda.
Hablo, y la luz avanza, dice Ella. Calla. Quién habla escucha.
Dice El. Y quien calló ya ha hablado.

DIALOGOS DE LA GUERRA

El Diálogo en el que el pesimismo --un escepticismo cargado en el pesimismo-- de Aleixandre está más acentuado es en "Después de la guerra", que no nos habla de aquella calma posterior a la tormenta, del advenimiento doloroso de la paz, sino de un final absoluto, de una calma ya impasible. El otro diálogo de la guerra, "Sonido de la guerra", que abre Diálogos del conocimiento, nos deja ver en cierto modo que lo que en él es arrasado, a su vez, es lo íntimo de las voces que lo formaban, pero que algo de este mundo seguía participando de la vida. En el segundo Diálogo, al contrario, lo que vemos es una lenta pero definitiva desintegración. "Después de la guerra" narra el final de la guerra, su aplacamiento y su acabamiento. Pero este "después de la guerra" es un "después" al que no sigue nada, o al que lo único que le sigue es la nada.

Hay una insondable diferencia entre la voz de la Alondra del primer poema que dice: pasé como una piedra y fui a la mar y la mucho más desolada y vacía voz del viento que termina este Diálogo. La misma construcción y las posibilidades expresivas --y expansivas-- de los dos versos finales nos permiten percibir la desolación absoluta de este último y la esperanza reconstitutiva del anterior.

Tratemos de ver un poco estas dos últimas estrofas. La Alondra, voz final de "Sonido de la guerra", dice:

Todo está quieto y todo está desierto.

Y el alba nace, y muda.

Pasé como una piedra y fui a la mar.

"Después de la guerra" termina en un laconismo más pronunciado, con el Viento:

Pues todo el hombre ha muerto.

Empecemos por la alondra, que algo tiene en común con aquella tradición que grababa supersticiosa y mágicamente un ave en la primera piedra de las catedrales, como símbolo de la destrucción, - como símbolo también de la pervivencia del espíritu. Cuando la destrucción ha sido llevada a cabo, cuando ya las dos voces que habían ido formando el Diálogo han sido silenciadas, el derrumbe de esta catedral sólo deja a la vista, sólo deja escapar el ave y la voz del ave. La imagen es augural. Los tres versos están divididos en dos hemistiquios cada uno, formados los tres por oraciones coordinadas. Sin embargo, cada uno va a llevar la borradura significativa a un grado de efazamiento cada vez mayor. En el primer verso las dos oraciones son estructuralmente idénticas, y se refuerzan mutuamente. Quizás provoquen un mayor énfasis en la desolación expresada. El segundo verso consta también de dos oraciones simultáneas y paralelas; sin embargo, en la segunda el nombre está elidido. Y he aquí una muestra de la profundísima sabiduría de Aleixandre en el uso del lenguaje, hasta su destrucción. Crea una estructura perfectamente bien delimita

ble dentro de la gramática, una estructura que no dé lugar a dudas. Pues bien, precisamente ahí es donde Aleixandre va a dar lugar no a la duda, sino a la más absoluta destitución de la institución. Regresemos al poema: esta elisión del nombre, aparentemente sin importancia, va a volar en pedazos la univocidad de la estructura sintáctica, de la estructura de significación, de la lógica del verso; El alba nace, y muda, dice casi en secreto - Aleixandre. Y el verbo mudar se hace por tal elisión también un adjetivo del alba; y con tal economía se hace referencia, al mismo tiempo, a la mudanza que es el nacer y al extremo silencio de esta alba que nace. no es ésta la única vez en que Aleixandre - hace uso en este libro de su conocimiento y saber de la doblez - (en ambos sentidos) de las palabras, que muchas veces puede pasar desapercibida, y de las artes y mañas que las construcciones que forman la poesía le permiten, y que son muchas: el encabalgamiento y --en otros casos-- la ruptura de los versos, el desequilibrio sintáctico, la ambivalencia de preposiciones y conjunciones y, como aliento o provocación de todo esto, el pozo sin fondo que es cada palabra.

El tercer verso, como los anteriores, es educada y ordenadamente un verso formado por dos hemistiquios, cada uno de ellos constituido por una oración coordinada y ligadas éstas por una --típica-- conjunción. Hay que reconocer sin embargo que el paralelismo, con elisiones y sin ellas, se ha roto definitivamente, ya que la primera oración coordinada consta de sujeto (elidido), - verbo y complemento, regido éste por un adverbio de modo. La se

gunda oración coincide en todo con la anterior, salvo que en lugar de llevar un adverbio utiliza una preposición. Pero no todo termina ahí (si no qué caso tendría esta desesperante y ardua - descripción: como dice Harold Bloom, la lingüística logra una - gran sagacidad en la descripción del lenguaje, pero casi nada - nos dice sobre el poema en sí y como si); los verbos que encontramos en estas dos oraciones son menos claros y precisos de lo que quisiéramos suponer. Pasé y fui, dice el verso de Alexandre, y ya separados del poema, y acercados en este otro espacio poseen, me parece, un brillo otro. Tanto el verbo ser, como el verbo ir, utilizan el mismo morfema para expresar su respectivo - pasado. Ser es pasar, por lo menos en pasado (aunque Alexandre hubiera escrito, en su continua descomposición de la lógica del lenguaje, "ser no es pasar"), y además, pasar no sólo significa mudar, viajar, transportarse, como a primera vista pareciera que quiere decir Alexandre. Pasar también es disfrazar eficazmente (pasé como una piedra), durar en el tiempo (pasé como una piedra) tragar (pasé como una piedra); tolerar o soportar (pasé como una piedra), y quizás etcétera. Pero no todo termina ahí; fijémonos ahora en la segunda oración: fui a la mar. Veremos que tiene - por lo menos otras dos lecturas, pertinentes también: fui alamar es una hermosa imagen para un pájaro, si la intuimos como parte de la fiesta del toro; y ésta otra, que a mí me gusta más, y que recupera los dos significados del verbo: fui al amar. Ir a la mar resulta de este modo lo mismo --o simultáneo-- que ser al - amar.

Estos esguinces --o estas fracturas-- nos han permitido entrar de lleno, y recorrer con cierto detenimiento, un campo que abarca mucho de la obra de Vicente Aleixandre, que nace desde Ambito, su primer libro, y que inunda todo este libro: el del enrarecimiento de la gramática, o, como diría alguien, el de la creación de una "gramática extraña". En el que es posiblemente el apartado más interesante de su voluminoso libro, Carlos Bousoño hace una larga y ardua elaboración de los elementos con los que Aleixandre construye una sintaxis extraña, o una sintaxis propia, sintaxis de la que él mismo trataría de librarse, como lo ve con perspicacia Bousoño (aunque su opinión sobre ello no coincida mucho con la mía), a partir de Historia del corazón, pero a la que sabiamente sabría regresar en los Poemas de la consumación, aunque este regreso a un lenguaje menos explícito ya se presentía desde En un vasto dominio, publicado en 1962. Veamos un ejemplo: la o identificativa, ha sido identificada por este buen identificador, y así dejada a la posteridad como lo más típico --o identificable, nossonreiríamos a decir-- de la aportación aleixandrina a la poesía (su uso aparece desde Ambito; La destrucción o el amor es el ejemplo titular y la última estrofa de este libro, que consta de tres versos, nos muestra tres apariciones más). Sin entrar en las divisiones que el profesor Bousoño hace (o imaginativa, o sinecdótica, o adjetivante, etc.), habría que repetir un poco lo dicho por él. Dice Bousoño: "Este original procedimiento, seguramente sin precedentes en la literatura española, nació sin duda bajo las urgentes instancias de un interno acorde que bullidoramente exigía exteriorizarse. Al poeta le resultaban insufi-

cientes o escasos los recursos idiomáticos existentes". (21) La o nos permite sondear el mal uso que hace Aleixandre de la gramática. Pero este mal usar, o usar malvadamente la construcción sintáctica no se limita, ya lo hemos visto a esta conjunción - aparentemente disyuntiva, sino que se extiende, o se per-vierte, por todos los niveles gramaticales de la lengua. Bousoño distingue, entre otras cosas, un continuado y persistente uso anómalo del gerundio (que sería muy interesante estudiar, principalmente en estos tiempos de ciego terror a su aparición impresa), un exceso de superlativos, una indisposición de los artículos, o su supresión, además del enrocamiento de los elementos que conforman la figura retórica del "simil", como lo muestra el extraordinario título de su tercer libro: Espadas como labios, que destruye al mismo tiempo tal supuesta similitud y tal supuesta figura "poética" de la retórica, más basada en las similitudes del discurso legal que en las continuas disimilitudes --o si se prefiere "disonancias"-- de los poemas. Estas disonancias no sólo se dan en el endurecido régimen de la sintaxis, sino también, como lo hemos ido viendo, en la de-formación de sustantivos, verbos, adjetivos. Como dice Maurice Blanchot al hablar sobre Heráclito, tenemos aquí "el firme designio de hacer que se respondan, dentro de la escritura, la severidad y la densidad, y la sencillez y el arreglo complejo de la estructura de la forma y, a partir - de ello, también se respondan la oscuridad del lenguaje y la claridad de las cosas, el dominio del doble sentido de las palabras y el secreto de la disposición de las apariencias, es decir, quizás, el dis-curso y el discurso". (22)

Regresemos ahora a los Diálogos que nos ocupan, y retomemos, para estos fines, la última estrofa de "Después de la guerra" y el último verso de "Sonido de la guerra". Ya hemos visto las posibilidades expresivas y vitales de este último, veamos ahora el otro. Dice, recordemos, el Viento: Y todo el hombre ha muerto. Es todo lo que se oye cuando la guerra ha terminado. La expresión es como una lápida. Lo primero que podemos ver es que consta de una sola oración, y que esta oración es, además, una oración subordinada. Y esta subordinación gramatical se hace también dramática, pues no sólo el verso, sino también la voz que la expresa es una voz subordinada, del mismo modo que las rupturas que permitían la liberación del sentido en la estrofa de la alondra le permitían a ella escapar de la opresión aniquilante. Este verso, podríamos suponer, no tiene vuelta de hoja. Subordinado, es en todo dependiente al desarrollo del poema, es su conclusión inescapable, definitiva, el pues no le da salida, el viento, como voz de la desolación, tampoco. Porque, ¿cuál es la coloración emocional (y por si alguien dudase de que tal cosa existiera, remito al lector a las "coloraciones" musicales del Director de escena en "Quien baila se consume") que puede tener un viento en un paisaje desolado? Las primeras líneas del poema "East Coker", incluido en los Cuatro cuartetos de T.S. Eliot, o la aglomeración de imágenes provocada por el cartel de propaganda, el título original de la película: Gone with the wind y su torsionada traducción al español como Lo que el viento se llevó nos pueden dar cierta idea. El viento, si se le deja solo, completamente solo, suele ser una imagen de la destrucción y de la

ruina. Un poeta íntimamente afín a Aleixandre, como lo es Alí - Chumacero, podría también servirnos como ejemplo. (23) Los versos inmediatamente anteriores, pronunciados por el Viejo, son el epitafio escrito para tal lápida:

Lejos estoy. Muy lejos. No en espacios
sino en tiempo. Ayer murió.
Mañana ya ha pasado.

Son éstas las últimas palabras humanas del poema. Habría que pensarlas también como las últimas manifestaciones de vida en una situación que el poema intenta expresar. La voz del viejo, que está ahí, se ha vaciado de temporalidad, y es el tiempo mismo lo que muere, lo que pierde sentido; el tiempo como duración, el tiempo humano. Quizás haya otra lectura de estos versos que nos permita ver este vaciamiento, hasta su propia aniquilación, de la temporalidad. Somos arrastrados por las palabras a un espacio atemporal, infinito, en el que el viento campea; y en él, no en espacios, sino en tiempo ayer murió. En The breaking of form, un ensayo no demasiado extenso, dice Harold Bloom que habría que distinguir entre dos diferentes tipos de lectura, una lectura relajada y una lectura intensa. (24) Leer bien, o des-leer como diría Bloom, más que facilitar su afloración obliga al des-cubrimiento de estas anomalías generadoras. "Una obra es 'eterna', dice Roland Barthes, no porque imponga un sentido único a hombres diferentes, sino porque sugiere sentidos diferentes a un hombre único". Y termina: "La obra propone, el hombre dispo

ne". Mejor: el hombre dis-pone, es decir, desordena, equivoca.

(25)

Este desajuste gramatical que Aleixandre encaja en sus poemas, - esta dis-posición que de la palabra hace y que, como dice José - Olivio Jiménez, hilvana --deshilvanando-- "una gran escritura - abierta, multívoca, devorándose insaciablemente a sí misma e in- flexiblemente disparada" (26) ayuda más claramente a la intromi- sión del lector y lo deja en libertad de reelaborar y de re-dis- poner (de) su escritura y de subjetivizar el sentido.

La visión que Aleixandre tiene y nos da de la guerra es, ya lo - hemos dicho, desolada, desoladora y arrasada. En los dos Diálo- gos las voces que confluyen son las de la juventud y la vejez; - el Viejo y el Brujo por un lado, la Jóven y el Soldado por el - otro, que podrían esquematizarse en la esperanza y el conocimien- to de la carne, éstos, y en la resignación y la sabiduría de la edad, aquellos. Aunque ambas guerras estan expuestas en una si- tuación intemporal, o más bien que se intemporaliza, podríamos - suponer que su duración es escasa, quizás repentina. Y si la po- sibilidad de un después parecería ajena a todos ellos, sí hay un énfasis en diferenciar entre un antes y un ahora. En los dos ca- sos éste antes era la selva, la existencia animal, el agua; y - también en los dos el ahora es, como lo ve la alondra, única pre- sencia que sobrevive, aridez y soledad. Es angustiante la vehe- mencia y el esfuerzo vital de las voces jóvenes, anhelante en la Jóven, y desesperada en el Soldado.

En la Muchacha, este anhelo de vivir y de estar se va a hacer - más pronunciado a medida que va ubicando el sitio en el que está. Después de haberse quedado dormida en la selva, entre flores, pájaros y murmullos que recuerdan no poco a los espacios de las - dos Amantes, y a la manera de vivirlos como una totalidad (Todo a una, eramos voces bajo las estrellas), la Muchacha va abriéndose se a esta nueva realidad desolada, pero a medida que lo hace, va también a intentar poblarla, va a intentar darla a luz y a darse en la luz:

La soledad también pueden ser flores.

No huelo flores, pero yo respiro.

Como una flor me siento y vida esparzo.

Como una luz muy dulce ahora es mi carne.

Toda la luz entre mis labios cruje.

Este grito es mi luz, el hombre existe.

En "Después de la guerra", este grito que cada vez va sonando con más intensidad y con mayor fuerza se topa, caso físicamente, con la devastada miseria del viejo (Luz, ya nada puedes), y el contraste entre la sensualidad de la muchacha y la calcinación del viejo que, a veces, parece decir el poema, termina en la voz - única del viento, adquiere una tensión emocional intensísima, - quizás también porque éste es uno de los pocos diálogos en que - las voces casi se tocan:

--Veo algo, un bulto...¡Vida, vida hermosa!

Vida que propagada me sorprende.

Oh, mi futuro, ahí, tentable, existes.

--Me alejo. Ya nada veo. Este sayal
ceniza es en mi frente.

--Ayer viví. Mañana ya ha pasado.

--Mañana ya ha nacido,
pues aquí estoy. Mañana, y hoy, y ayer.

--Lejos estoy.

Mañana ya ha pasado.

Vista en relación con la Muchacha, la voz del Soldado expresa la desesperación ante el sinsentido que es la muerte, ante el sinsentido que es todo para él en ese momento, ante la gratuidad o la arbitrariedad del destino, en versos que expresan este paulatino desposeimiento:

Fui joven y miraba, ardía, tocaba, sonaba.

Tuve unos labios que significaron.

Como unas manos que aprehendieron:

cosas, objetos, seres, esperanzas, humos.

Pero mudo, muero.

La carga de sentidos que estos versos llevan es difícil de rastrear, por su complejidad y capacidad de fractura, pero reunidas nos permiten destacar el absurdo que es la muerte joven: Reciente, y hecho sólo para morir, dice Aleixandre del soldado. El primer verso ex-puesto, lleno de puros verbos, cargado de activi

dad, funciona también como un enunciado de la juventud. Los verbos se van encadenando en una aglomeración e intensificación significativa: fui jóven, y porque lo era, miraba; me abría desde los ojos al mundo y en tal herida ardía; Como una luz muy dulce ahora es mi carne, dice la Muchacha, y el amante joven dirá que la vida es de carne luminosa; "arder es tocar", podríamos acotar, y el mismo Aleixandre, en otro verso, nos diría: mas la luz no se toca. Tocaba, sonaba, termina este inacabable verso, y la Muchacha le contesta más de cincuenta páginas después, como un inaudidible eco: Este grito es mi luz. El siguiente verso también se nos ofrece al desmenuzamiento: los labios jóvenes tenían un significado, como leemos rápidamente, y también, al mismo tiempo, - en las mismas palabras, la frase produce en sí una torsión, pues estos labios eran tambiénlos emisores de significados, eran significantes, para retomar la ambigüedad del verso; en el verso siguiente es obvia la ambigüedad que se ad-hiere: son unas manos que al mismo tiempo apresan y aprenden, pero lo inquietante, lo que hace que tal aprehensión se convierta en aprensión es el desasimiento, la evaporación que de lo aprehendido se da en el siguiente verso, hasta la evaporación: cosas..., objetos..., seres ..., esperanzas....., humos.....Ah, la consumación como una risa, se vuelve a oír a lo lejos. Y, para acabar pronto, en el último verso volvemos a enfrentar una desviación que ya habíamos visto, aunque esta vez el sentido se deslice, en sentido inverso, pues aquí es la mudez lo que se divierte en cambio: la muerte del soldado, que es su silencio definitivo, es también su definitivo cambio, su último mudar.

Regresemos un momento a la voz de la muchacha, y a su lucha por sobrevivir (por sobre-vivir). En la aparición de la luz, ya lo hemos visto, vuelve ella a encontrar la vida, que es aquí el sentir y, como en el joven, el ver:

En los labios la luz, en mi lengua la luz sabe a dulzuras.

Cómo germina el día entre mis senos.

Todo sobre mis labios tibiamente.

(Maravillas, la maja de la Plaza dirá: En el polvo las luces-pueden más. Suena el viento. Ah, mi desnudo cuerpo bajo la ropa blande.) Y termina, desesperada, gritándole al Viejo: Este grito es mi luz. El hombre existe. Tú y yo somos el hombre. Es en este momento cuando el tiempo se vacía. Cuando la Muchacha le dice: ¡Mañana ya ha nacido, pues aquí estoy!, ¡mañana!, ¡y hoy!, ¡y ayer!, cuando parece que le está diciendo, pidiendo, "veme, por favor veme", la voz del Viejo se decolora, y su respuesta es inaudible, está, como él lo dice, fuera del tiempo, fuera de la vida:

Lejos estoy. Muy lejos. No en espacios,
sino en tiempo. Ayer murió.

Mañana ya ha pasado.

— El encuentro de estas dos voces temporales es, parece decir Aleixandre, imposible. Tampoco "La maja y la vieja" logran coinci-

dir del todo, ni el niño y el padre de "la sombra", ni el lazari
llo y el mendigo. Hay dos versos en el Viejo que, unidos, nos -
pueden dar una luz más precisa sobre esta imposibilidad:

Ayer viví. Mañana ya ha pasado.

Ayer murió. Mañana ya ha pasado.

Aunque la Muchacha se desgañite gritando que el ayer es también
el hoy que ambos habitan, para el viejo ese ayer no es un ayer -
de duración, sino de estricta secuencia temporal. El ayer que -
vivió ya le es ajeno, el ayer que es o que fue su vida ya no lo
alcanza. Para él ese ayer ya murió, y la posibilidad de un maña
na también murió con él. Es precisamente el énfasis acumulativo
que se da entre un verso y otro, el paso del verbo en primera -
persona (ayer viví) a una ajena atemporalidad y extrañeza (ayer
murió), lo que hace más definitiva e inevitable la pesadez de la
sentencia siguiente. El primer verso está personalizado, la tem
poralidad del viejo todavía se alcanza, su ser todavía está. El
segundo mañana ya ha pasado, tan ajeno a cualquier vivir que lo
pudiera expresar, no da lugar a nada, no da lugar. Ahí muere de
asfixia la Muchacha, ahí se levanta la lápida --en ese no-lugar--
en la que el viento graba: Pues todo el hombre ha muerto. Por
todo lo que lo antecede, por todo loque lo subordina, es este ver
so tan desazonante, tan sin consuelo.

Hay un último punto que es pertinente tocar en el lugar que ocu
pan estos diálogos, y que debió ser especialmente caro a Aleixan

dre; y al decir "especialmente caro", también estoy queriendo de-
cir especialmente costoso: el de la vejez. Escuchemos primero
al Viejo:

Ceniza es en mi frente, y voy muriendo.

Como ciega es el alba a tientas voy. No oigo.

Nadie existe que ya me piense. Solo estoy, y no es
ello soledad. Pues la absoluta soledad la mancho:

Sólo la voz humana tiene límites. Tentarlos es saber.

Quien sabe toca

su fin.

Toco mi frente. Un hueso solo o piedra.

Tiento mi barba, dolorosa.

Toco mi pecho y suena. ¿Quién lo escucha?

Soy como el árbol en la noche. Y toco
su rama veñerable.

Tierra a solas me siento, sin humanos.

No se quién soy.

Aquí descanso. La noche inmensa ha caído

sobre mis pasos. Qué soledad horrible. Sólo un

humo el mundo, como esta idea muerta en que giramos.

No voy a glosar, o desglosar estos versos. Su propia dis-posición
(y la disposición que de ellos he hecho) es más que suficiente.
Quizás la sola mención de haber sido escritos por un hombre que
cifraba ya los setenta años de edad --o que en ellos se cifraba--
sea suficiente. Es posible que una fotografía suya fuera la me-

por glosa de estas palabras que, independientemente ya del hecho de la guerra, nos ponen casi sin aviso frente a la devastación - inacabable de los años. Pero lo que sí creo importante mencionar es el hecho, simple, de haberse escrito. Que a esta edad y de tal manantial pueda surgir una elocuencia poética, y una elocuencia de tal hondura, una emoción tan robusta, una comunicación tan fuerte es, en esta época, admirable. Y Aleixandre no sólo recupera la fuerza y la seguridad, el riesgo y el oficio de sus primeros libros, sino que incluso los supera. Y los supera porque los desvía, porque los tuerce. Si en 1932 publicaba, por ejemplo, un libro al que titula Espadas como labios, en Diálogos del conocimiento, en boca del Amante joven tuerce el título, lo macera, y lo revierte de una nueva vez:

Espadas como flores para los labios fríos,
y flores como espadas para el carbón ardiendo.

Jorge Luis Borges es quizás el otro alto ejemplo de sabiduría y vitalidad poética que se interna en la vejez como alta materia poética. La cifra, su último libro publicado, tiene, además, una calidez que le era difícil en años anteriores. También de Aleixandre dice olivio Jiménez que Poemas de la consumación, escrito poco antes que los diálogos (e incluso quizás simultáneamente) es un libro más íntimo. Un libro de Agustí Bartra, publicado no hace mucho en México, deja ver cierta semejanza de tono; quizás fuese necesario intentar una búsqueda de estas y otras voces que se hacen comunes: este regreso al poeta venerable, vie-

jo, en contraposición con la imagen moderna del poeta joven. Quizás ya no sea más Rimbaud, sino de nuevo Homero, el poeta de estos tiempos. La imagen del viejo, en el caso del brujo, tiene además la inscripción del saber como añadido esencial. El final de su voz es tan inmensamente dramático como la voz del viento. No, no hay vida, dice el brujo, sino este pensamiento en que yo acabo; y su último verso es majestuoso, y desolado, leal a un acabamiento sin posibilidad de evasión, frío y mineral, helado y sideral, casi de ciencia ficción en su inteligencia desierta y congelada:

El pensamiento de la luz sin hombres

Los versos anteriores están dedicados a recorrer un itinerario de conocimiento (En mis brebajes puse el beleño de no ser, y supe) y de una soledad creciente (Solo quedé. Arrasada está la aldea) que se resuelve en el dramático verso destacado. La guerra le sirve a Aleixandre para retratar del modo más descarnado posible esta descarnadura de la edad, este despellejamiento del tiempo. Más que en ningún otro poema del libro es en estos dos Diálogos en los que más crudamente se expone el internamiento en la muerte. Y quizás la necesidad de incluir en tal viaje al hecho que es la juventud (tanto del hombre como de la mujer) lo haya llevado a aniquilar esas otras dos vidas que de algún modo también eran él. Hay un poema con el que me gustaría terminar este recorrido. Pertenece a Poemas de la consumación, pero expresa mejor que yo los poemas atravesados. Es una lectura, proplable-

mente anterior a su escritura, de estos poemas. Muchos, la mayoría de los poemas que se agrupan en Poemas de la consumación, están dedicados al tema de la vejez, del advenimiento de los límites y de los finales, de la inevitable finitud del hombre. Pero, si tal cosa es posible, "Como Moisés es el viejo" es el que más desolladamente expresa estos temas. Es un poema, dentro de todo, mesurado; o quizás fuese más justo decir resignado. Está escrito casi en silencio, en voz baja, lentamente; casi inhumanamente, ya que estas dos constancias del mundo (humanidad e inhumanidad) nos lo ha tratado de decir Aleixandre desde sus primeros poemas, se parecen, se tocan. No voy a tocar este poema. Quizás el mejor hecho de respetarlo a tal punto sea una desviación mayor, aunque apenas se note. Acaso sea una traición más profunda.

Como moises en lo alto del monte.

Cada hombre puede ser aquél
y mover la palabra y alzar los brazos
y sentir como barre la luz, de su rostro,
el polvo viejo de los caminos.

Porque allí está la puesta.

Mira hacia atrás: el alba.

Adelante: más sombras. ¡Y apuntaban las luces!

Y él agita los brazos y proclama la vida,
desde su muerte a solas.

Porque como Moisés, muere.

No con las tablas vanas y el punzón,
y el rayo en las alturas
sino rotos los textos en la tierra, ardidados
los cabellos, quemados los oídos por las palabras
terribles,
y aún aliento en los ojos, y en el pulmón la llama,
y en la boca la luz.

Para morir basta un ocaso.

Una porción de sombra en la raya del horizonte.

Un hormiguear de juventudes, esperanzas, voces.

Y allá la sucesión, la tierra: el límite.

Lo que verán los otros.

QUIEN BAILA SE CONSUMA

Hay una frase que el novelista Ernst Junger gusta citar en varios de sus libros, y que podría verse como un Leit motif de todos los Diálogos de Aleixandre, ya que desequilibra la relación --aparente-- entre un origen y un final, falseando sus componentes, su orden, sus secuencias. (27) La fuerza de esta cita: La imagen original es imagen y reflejo, radica, si radicar pudiera imaginarse como flotar, en que permite hacer permeables e intercambiables todos los elementos de la frase. Y si intentáramos desmontarla, lo que habríamos de encontrar no es tanto su explicación objetiva sino más bien una retórica edificante y una formación des-equilibrante y precisa.

Veamos el primer enunciado; "La imagen original" es una expresión que en sí misma lleva su desajuste teórico. Una imagen, por principio, nunca es original. Siempre la hemos entendido y pensado como derivada, como sub-secuente. Hemos creído hablar siempre de una imagen-de-algo. Y pensar en una "imagen original" lo que ocasiona es que los dos elementos se pongan uno al otro entre paréntesis. La expresión nos permite vislumbrar, al mismo tiempo, un principio imaginario y una imagen fundadora. Pero el movimiento sesgado de la frase no termina ahí. Ya que esta imagen que es origen, o este origen que no es más que imagen, "es imagen y reflejo".

Se ha desmontado el origen aparente, el origen real. Este ori-

gen es ahora al mismo tiempo, sin transición ni mediación la imagen y el reflejo, o mejor, este origen, como probablemente lo vería Jacques Derrida (28), es la fractura que permite la aparición de la diferencia, que permite diferenciar entre reflejo e imagen y que así produce los significados de origen, de resultado, de lógica, de razón. El origen, podría decirnos Jünger, es el movimiento generador de significaciones y de diferencias, pero es un movimiento que no se encuentra en otro lado sino en estas mismas diferencias, en estas mismas significaciones diferenciales.

Ahora bien, si algún subtítulo pudiera ser aplicable al Diálogo "Quien baila se consume" sería éste de Jünger. La confusión - está lograda en este poema gracias a la exacerbación de imágenes y reflejos, de espejos que se enfrentan. Hay un primer nivel especulativo en la relación entre poema y danza. La experiencia, - dice Harold Bloom, para poder hacerse poema, tiene que ser tropada, tiene que ser enfrentada como si fuera un poema rival y convertida en una secuencia de palabras. El mundo del poema es un mundo exclusivamente de palabras, gratuitas, sordas, luminosas. Pero es precisamente esta gratuidad original la que permite su fulguración, su apertura al sentido. En un libro dedicado al pintor Degas, que lleva el bello título de Degas danse dessin, dice Paul Valéry: "La bailarina no es una mujer que danza. Ella no danza. Tampoco es una mujer... La más libre, la más voluptuosa de las danzas la vi en una pantalla en la que se mostraba a las grandes Medusas: no eran para nada mujeres, y no bailaban." (29)

Un poco antes había dicho que "el espacio no era más que el lugar de los actos: él no contiene su objeto". (30) Tanto Valéry al hablar sobre danza, como Bloom al hablar sobre poesía se acercan al mismo punto, o mejor, al mismo espacio; la palabra en poesía, como los cuerpos en danza enfrentan una des-significación que en determinado momento puede llegar a ser absoluta. Ahí surge el sentido, el objeto poético, el objeto dancístico. Ahora bien, podríamos empezar por suponer que este poema es el reflejo del que la danza es imagen.. ¿Pero cuál es la "imagen original"?, ¿está antes, o después?, ¿no es, también, el poema mismo? El espacio vacío de la palabra ha sido llenado, pero como un vapor puede llenar un espacio, por la totalidad de la danza y se ha metido, como un vapor, en todos los pliegues que tal espacio le ofrece. A su vez la danza se ha vaciado de espacio, se ha evaporado, se ha desposeído. El poema es el recipiente, podríamos decir, - en el que se ha destilado, en el que se ha sublimado la danza.

La imagen original no es otra cosa que el reflejo de la lectura, la ambivalencia significativa, el vibrar de una palabra que se despoja y que en ese despojamiento intenta ser cuerpo. Esta afirmación no pretende discutir, sino matizar la frase de Mallarmé: "los poemas están hechos con palabras, no con ideas". El universo de las palabras sólo significa otras palabras, sí, pero esas palabras, que no pretenden ser otra cosa, se abren si no en su intención sí en su tensión a la herida del sentido. Son, como dice Aleixandre, Aromas machacados que llegan a mis sentidos, los descubren e incitan, que rompen más poderosamente los enig-

mas. Y es que esta "imagen original", esta ambi-valencia entre danza y poesía no se resuelve. "Quién baila se consume", que se llena de danza, para hablar de poesía, es el lugar de los actos, que nunca contiene a su objeto, mientras sigue el misterio.

La siguiente especulación, la siguiente imagen original está expuesta en la dicotomía de las voces, en El bailarín y El director de escena. En una primera y descuidada lectura podríamos suponer que la posición del Director de escena está enfrentada a la del Bailarín, que la contradice. Sin embargo, el hecho mismo que es la danza, sea en un escenario o en las páginas del libro, impide tal suposición. No la contradice, sino que la des-dice y se des-dice y se des-dice a sí misma. La danza de uno necesita la danza del otro. El pensamiento en acto que es el bailarín es el reflejo de la escena como idea que el coreógrafo es. La "imagen original" es en este caso la danza misma, la centelleante borradura de la danza mental del coreógrafo aunada a la figura in-existente del bailarín. La escena es una idea y el pensamiento abraza, dice el Director de escena. Mi cuerpo es la ballesta en que la piedra yérguese; y el arco, y soy la flecha: un pensamiento huyendo, dice el Bailarín. La posición de uno conlleva la del otro, y a su vez es llevada por ella. El Director, supuesto y real gobernante de lo que se baila, es afirmado, suplantado, traicionado y dicho por el Bailarín. Cuando parece que uno niega lo que el otro afirma sobre la danza, lo que aparece, lo que irradia es la danza, sola, espléndida. Además, como diría Valéry, no están hablando sobre la danza: están hablando en danza.

Están hablando, danzan.

Sin embargo, esta unidad no es ni una suma de elementos ni un -
acoplamiento de diferencias. Las voces del poema, aunque aflo-
ran en una unidad, también entrechocan en esa unidad. La danza
como idea y el pensamiento como danza no forman dos conjuntos -
iguales, ni dos factores inalterables. Hay, como en otros diá-
logos, una diferencia inicial. Y como en ellos, esta diferencia
va a ser, también aquí, de algún modo, sabotada. En esta con-
cepción inicialmente esquemática --y una de las cosas más inquie-
tantes en este libro es esta creación de esquemas por el puro -
placer, podría decirse, de sacarlos de quicio-- el Director sería
la expresión de una danza abstracta y el Bailarín la de una dan-
za concreta. Para el coreógrafo la danza será un bosque que le-
vanto con mis órdenes mientras que tal bosque para el bailarín -
fue una proposición concreta en sus colores. Nunca un concepto.
¿Pero hasta dónde es concreta esta proposición del bailarín?, -
¿hasta dónde es abstracta la del coreógrafo? Pura mentira o ves-
te dice el Director; soy leve como un angel que unos labios pro-
nuncian, dice el Bailarín, más --se resume-- la verdad ahí arde.
¿Qué es saber?, ¿Que es conocer? La verdad arde en el límite, o
en la difusa fusión de estas dos entidades.

El director de escena, pensamiento anterior, ha ido, desde ese -
pensar que quiere hacerse cuerpo, desde esa danza abstracta que
puja hacia la concreción, formando el cuerpo del bailarín, pero
nunca llegará a ser del todo él: su danza y la del bailarín se

tocan en la escena, en el espacio vacío, que es al mismo tiempo - una concreción y una abstracción y que nunca poseerá a su objeto. Por eso, sólo en la sublimación que la concreción del bailarín - hace de la abstracción del coreógrafo pueden ambos quemarse, consumarse: hacerse danza.

Si la primera especulación se dio entre danza y poesía, y provocó una imagen original disolvente, en la que la danza hecha poema reflejaba o traslucía los mecanismos abisales del lenguaje - mismo, en la especulación ofrecida por el bailarín y el coreógrafo va a aparecer una emanación distinta que hará de esta imagen original así formada (la danza) una otra imagen, o un otro reflejo, cuya otra figura estará fuera de escena y será la del público. Es para el público para quien esta oscilante imagen original, al mismo tiempo abstracta y concreta, tan real como evanescente, que es la Danza, ha sido formada. En la abstracción tendiente hacia la forma, en la vehemencia de la voluntad creadora, pronuncia el Director de escena esta invocación que es también - una invitación, y hasta casi una orden:

Bajo la malla un grito corporal es el ritmo
y con mi mano tomo la forma y ahí se quema
para todos. Y todos, consumados, aplauden.

Otro diría: Ah, la consumación como una risa (El Dandy del "Diálogo de los enajenados"), pero esta intrusión de todos, de tantos, va a desafocar una vez más --o a cambiar de foco-- el senti

do del poema y nos da, a la mitad del Diálogo, la dirección última de las palabras del bailarín, dirección o haz de direcciones en que se reúnen, como última imagen original --última, en el estricto espacio del libro--, todas las imágenes y reflejos que se trenzan en el poema. Aunque estas palabras están puestas en boca del bailarín, están suscritas también por la voz de Vicente Alejandro; como su propio epitafio, como las últimas palabras que pronunció en la imprenta; y podrían también ser firmadas por las palabras mismas, que tal desaforado significado tienen; y llevar al calce, también, la firma de la danza, que tan costoso disfraz obliga a los cuerpos. Pero este haz de direcciones, esta final imagen original, va hacia el público, esa otra imagen que tiene su reflejo en el lector, en boca del bailarín, que camina, da unos pasos, se disuelve, nos hieres:

Con la rosa en la mano adelante mi vida
y lo que ofrezco es oro o es un puñal, o un muerto.

Hemos llegado a la culminación de este poema, y hemos podido ver que, aquí, es la culminación de dos relaciones distintas, o de dos series de relaciones, que continuamente se unen y se dividen, se trenzan y se transan entre sí. No hemos visto todavía la elaboración de cada una de estas relaciones, no por su aparente unidad inicial menos complejas. El joven poeta primero, del Diálogo "Dos vidas", había dicho:

Pensada vida,

genuina vida que es mental, si existo.
Los demás son formas ideadas.
Cómo engañan sus bordes, nunca lícitos.
En este pensamiento sólo una idea
veo brillar: el mundo luminoso
La carne es el vestido.
Inmaculada resplandece a solas.

Cotejemos ahora esto con las palabras del Director:

La ciencia es un dominio donde el hombre se pierde
La escena es una idea y el pensamiento abrasa:
pura mentira o veste, mas la verdad ahí arde
y con mi mano tomo la forma y ahí se quema.

Además de expresar aquí esa borradura que ya hemos vislumbrado - antes, de un pensamiento que es oscuridad y luminosidad a la vez, estas dos voces coinciden en el énfasis puesto en esa relación - del arte con el pensamiento a la que le damos el nombre de "voluntad de creación", manifestada por un movimiento de la abstracción hacia la concreción. El esfuerzo de estas dos voces está - dirigido a la concreción de una idea, a la creación de un mundo pensado. Tanto el poeta como el coreógrafo enfrentan el arte como la creación de una forma, al contrario del bailarín y del poeta segundo que lo verán más como la ocupación de esa forma. La disolución, o la enajenación de la forma es mucho más clara y - obvia entre el bailarín y el coreógrafo, que comparten la misma

forma que entre los dos poetas, que usan formas equivalentes. Aceptemos, sin embargo, así sea provisionalmente, estas dos equivalencias, estas dos diferencias de forma.

Hay una frase que hizo famosa el grupo de pintores holandeses - reunidos bajo las siglas o el emblema de COBRA, siglas y emblema, por otro lado, para nada ajenas a Aleixandre, si recordamos su inquietante poema del mismo nombre (Niñas como lagunas, ojos como esperanzas, cobra pasa lasciva mirando a su otro cielo) (a quienle interese, remito a una muy sugestiva lectura del poema hecha por Jacques Ancet y publicada en la revista Syntaxis de Canarias este año con el título de "Las metamorfosis de la serpiente"). Esta frase nos puede servir a nosotros como bisagra, o como esguince, para acercarnos al punto de ruptura o diferencia en el que se tocan (o en el que se producen) estas dos visiones o relaciones. "En el fondo está la forma" dicen, sin espavientos, los amigos de Alechinsky. Es la respuesta a los dos momentos en que aparece la forma en el Director y en el Poeta primero, ya como resolución;

Con mi mano tomo la forma y ahí se quema.

Inmaculada resplandece a solas.

No es gratuito que la palabra forma no aparezca en las voces del poeta segundo y del bailarín. Para ellos la forma no es una - preocupación, sino una ocupación: su creación es recreación. Lo que el coreógrafo y el primer poeta quieren expresar es el dolor

de la creación, o su goce. La forma, lo formado, ya se ha visto, se hace independiente a su creador. La desesperación de estas dos voces es, precisamente, tal hecho. Al ser ellos en su totalidad y únicamente creación y elaboración, "voluntad de creación" y proceso creativo, la pura idea de una independencia de lo formado, es decir de la forma, los descalifica, los evade.

La forma, al final, se les escapa; inmaculada, inalcanzable ya a sus fines o confines, resplandece a solas. Es entonces cuando puede sonar la voz del bailarín, cuando nos entrega sus versos finales. "En el fondo está la forma" no es, lo reconocemos, una frase complicada; sin embargo, es inalcanzable, ya que aunque a primera vista expresa la dicotomía simple entre fondo y forma lo que en realidad hace es subvertir dicha dicotomía.

Veamos: La forma, dice esta frase, está en el fondo, ¿pero qué es este fondo? , o mejor, ¿en dónde está el fondo? Por supuesto, no sólo es el fondo ya mencionado, el que no es forma. Podría ser, por ejemplo, el fondo de un pozo. Es verdad, en el fondo se asienta la forma del pozo, como también en el fondo se forma la forma del mar. Es decir, podemos intuir ahora, este fondo puede ser él mismo una forma: una huella. La forma se vuelve asiento, se asienta en el fondo de sí misma, se vuelve fondo. La forma del poema, de este poema, se ha ajustado a un fondo dancístico, y este fondo de danza hace emerger la formación de la poesía, sus relieves, su estructura. Como dice Maurice Blanchot en su ensayo sobre Heráclito, tan aplicable a este libro de Aleixandre, "hay que elegir la Diferencia y no lo diferente".(31) Esto es lo que Aleixandre, laboriosamente, se dedica a hacer du-

rante todos sus Diálogos, y esto es también lo que expresa esta frase-bisagra. El fondo del pensamiento oscuro se ilumina en los engañosos o ilícitos bordes de la forma. La escena, que es una mentira, permite que en sí y a través de sí el pensamiento (se) abraza y que, fruto de tal contradicción, la verdad ahí arda. Es decir, que el fondo se ilumine --se haga forma--, se oscurezca --se haga fondo--, se ilumine --se haga fondo--, se oscurezca --se haga forma--. Cuando el Director (la formación) dice:

No es el son, son mis manos. Coro o tristeza inmundada.
¿Aún bailan o aún engañan?

el bailarín (la fundación) dice:

Suena la música y ondea como una mar salobre
donde mi cuerpo indaga temeroso y brillante.
Soy la espuma primera que entre las ondas álzase
y en la cresta aquí irísase, revelandoos un mundo.

¡Ah, la consumación como la risa!, citábamos hace rato. En realidad, la consumación de toda esta ofrenda está permitida por la música, y en cierto modo emitida a través de ella. El Espectro de la rosa y la figura de Nijinski son los bordes (otra vez la forma) que permitieron la elaboración de este poema. Reunamos de nuevo su sonido:

Suena la música y ondea como un mar salobre

Una onda a aromas pútridos
que divaga y oscila mientras callan las liras,
mientras cantan las cuerdas y los óboes se quejan
como cuerpos dormidos,
como oscuros principios frustrados, y hay la flauta,
un montón de lujuria, pero extinto, en la sombra
como una lengua fina por una piel huyendo.

Es la consumación. La melodía se acaba y el poema se acerca a su silencio. El coreógrafo dice, al ver cómo su obra se va consumiendo: es un vals lastimero que en polvo lento absúelvase, y - el bailarín: Es el fin. Yo he dormido mientras bailaba, o sueño, y pronuncia por fin estas palabras finales de comunión, de consumación:

Soy leve como un angel que unos labios pronuncian.

LOS AMANTES JOVENES

El jardín medieval de Calixto y Melibea ya había sido tocado, o más correctamente visitado, con fuerza y sagacidad poéticas en la poesía escrita por la Generación del 27. Intentar de nuevo, y tocar de una manera nueva, lo que Jorge Guillén ya había dramatizado era difícil y riesgoso. Pero este diálogo de la pasión amorosa debía ser ineludible para un poeta como Aleixandre, para quien tal pasión había sido tan insistente y tan productiva en su poesía. Era, además, una ardua empresa volver al entorno de La destrucción o el amor, a la fresca pasión juvenil y a la apasionada escritura amorosa; pero la sabiduría alcanzada por Aleixandre fue capaz de retomar el antiguo cauce, de rehacerse en él, y de llevarlo a una nueva retoricidad. No es el menor logro el que en "Los amantes jóvenes" las voces que se oyen alcancen a amarse y alcancen a ser jóvenes. Incluso el árido o intenso escepticismo que impregna de una manera o de otra casi todos los Diálogos sólo roza ligeramente este poema, fresco y pujante.

El conflicto o el encuentro que viven estas voces es únicamente el de la pasión, el de lo que les pasa, y lo que por ellos pasa no es otra cosa que el deseo amoroso, y con esto quiero decir el movimiento que la presencia/ausencia del deseo abre en las voces, y que abre a estas voces a la condición amorosa. Y es que éste es un Diálogo en el que tal deseo va a hacer de puente y aguijón para las voces que en él se oyen. Estas, que se hablan entre sí sin palabras, que se huelen, se perciben, se sienten, se tocan -

pero que jamás --gracias a Dios-- dialogan, están nítidamente se paradas por una más que in-abordable, ineludible barrera, por un muro que, adelantemos, sólo es explícitamente visto por El, y só lo por él explícitamente dicho.

Ella está en el jardín, como acota Aleixandre, pero la relación fuera-en no es, como no lo es ninguna relación entre las palabras, directa. Su estar en el jardín implica un cierto desconocimiento de la existencia de un afuera, como nos lo deja ver, gozosamente además, la escritura de Milan Kundera, y como cualquier exiliado estaría presto a confirmar. Hay también en Ella una carencia, pero es menos tangible que la del amante, como una novela de éxito reciente y de este nombre nos lo deja ver. Al estar fuera del jardín, no puede el amante (o El amante) dejar de lado o no sufrir desde la conciencia la materialidad de su aislamiento, la definitiva y física separación de la mujer, su clara condición de exiliado. Pero al mismo tiempo que lo separa, el muro es también la materialización de su deseo. Es más, el muro es el deseo. En El placer del texto Roland Barthes decía que el aburrimiento era el deseo visto desde las costas del placer. Pero aquí no hay lugar al aburrimiento; tales costas no han sido avistadas, ya no digamos alcanzadas. El deseo ocupa todo el poema, el deseo divide todo el poema, con su in-existente costa, - siendo la orilla de sí mismo. Veamos en El la persistencia del muro:

Estos muros encierran la verdad que adivino.

y este jardín me cela tras los muros su forma.

Conozco mi destino, aunque el muro lo cele.

Oler, vivir. Yo acudo. ¿Quién me llama? Estos muros.

El muro no sólo es aquello, decíamos, que le impide al amante el acceso al jardín. Es también, o es en primer lugar, aquello que le muestra la existencia del jardín. Y sin jardín y sin muro no habría verdad que adivinar, ni forma, ni destino. Más que lo que adentro haya, es el adentro (y quizás no sea inútil aclarar o recordar que el adentro no es nunca el en: el adentro de Ella sólo está para El) que su mera existencia propone lo que a El invita, y lo que le da sentido (y un sentido). Y detrás de su destino lo que hay es su destino. El jardín. El lugar del amor, o el sitio de ella:

Jardín donde ella nace y muere en su otro cielo.

Jardín de los suplicios donde el amor persiste.

El muro es el cerco del jardín pero el jardín necesita de ese cerco, no es nada sin él, desaparece. El mundo de la pasión es un mundo cerrado, tan excluido como excluyente, ajeno. Los apasionados, los amantes, son también los enajenados. Pero su enajenación es su exaltación. Uno es para el otro y el mundo se retira. En el diálogo de este nombre, uno de "Los enajenados", el Dandy, decía: Tras el breve cristal el mudo mundo; y el otro, el Amador: Vida, pero en los labios. Sueño, pero en los ojos. Estar enajenado no es forzosamente estar inmerso, sino más bien estar frente a algo, absorbido y sorbido por la imagen de ese algo que

nunca deja de estar enfrente. El muro es la condición del jardín y es también la condición de la pasión amorosa. Ella está condicionada por él, pero además tiene al muro como su más propia y más íntima condición. No es la persona, sino aquello que hace que esa persona esté ahí, el estar ahí de esa persona lo que inventa el destino de los amantes. Lo fortuito es el encuentro: el encuentro es la fortuna. Antes de encerrar esa verdad que es el amor, lo que los muros hacen es inventarla. El amante puede adivinar esa verdad precisamente porque el encierro de Ella es la adivinanza: el elemento adivinante y la sustancia en la que se da, y en la que se nos da, la Divinidad. El muro, dice el amante, me cela mi destino; el jardín me cela también, tras el muro, la forma de lo divino, que es también su propia forma. Y que Aleixandre utilice este verbo, a través de tantas celosías, no es gratuito. Como en los otros poemas vistos, lo que en realidad hace es quitarle piso al significado original y dejar entrar, a trasmano, modificaciones de sentido. porque celar no solo está queriendo decir en el poema "ocultar", o "encubrir", sino también da paso a significaciones como las de "procurar el cumplimiento" de algo, u "observar con cuidado", y la no por menos usual menos actual: "esculpir". El muro esculpe la forma del jardín y el jardín, a su vez, da forma a la presencia de Ella; Oler, vivir. Yo acudo. ¿Quién me llama? Esos muros.

Ahora bien, esta clara e indiscutible presencia y potencia del muro en el dis-curso de El, en el de Ella se borra, se difumina. En realidad todo en ella es difuminación, todo es auroral. El -

muro nunca será nombrado. El adentro que para El es ella, para Ella misma es un --más amplio-- en. La relación que ambos tienen con el conocimiento nos puede dar entrada a esta íntima disposición que se da entre ellos dos. Si para El el muro es la condición de su conocimiento (de su conocimiento propio y del conocimiento de la otra presencia): Soy joven y conozco. No conocí y soy viejo. Estas manos encierran la verdad que adivino para ella el conocimiento es intuición, o ignorancia: Yo conocí ignorando. Porque quien mira aprende.

Este sutil desengranaje no va tanto dirigido hacia una diferenciación de las voces, ya diferenciadas de por sí (el hombre, la mujer, el adentro, el afuera), sino que va más bien dirigido a mover, a dislocar la relación entre ellos. El adentro (el en) de Ella es de este modo también un afuera, o más bien una extensión, un derrame. Ella, ya lo hemos dicho, está afuera para él, y al decir para él lo que queremos decir es tanto desde el punto de vista de El como, también, como una ofrenda a él. Pero esa condición, en ella, es ignorada y es ignorancia. Lo adentro para Ella --y aquí vuelve a moverse la significación-- es la rosa que sus labios tocan:

Ah, la rosa sellada,

aquel primer silencio en que mis labios puse.

Un pétalo sellado para mis labios nuevos.

La separación entre ella y la rosa es, si cabe, poco clara: yo

conocí ignorando, había dicho. Esa ignorancia que es conocimiento que es ella misma está, también, guardada en la fragancia visual y táctil (oler, vivir, dice El) de los labios puestos en la rosa. Ese primer silencio, esa ignorancia inicial es también iniciática. La aparición del día es el inicio del aparecer de ella, y de su conocimiento. Ella forma la aurora de todo este discurrir, o de este arcoiris. Discurrir o descorrer. La extraña temporalidad del gerundio de su conocimiento (yo conocí ignorando), y la ausencia e inmaterialidad o más bien interioridad de su muro van a llevarla a florecer, o a alumbrar (se), en una borradura auroral, en una difusa floración en la luz difundiéndose: la apertura de la rosa y la difuminación del muro. Si el movimiento de El es, como vamos a ver, una rompiente, el de Ella es un abrirse a de todo, un abrirse de la totalidad en la totalidad:

Entre las rosas, pájaros, como otra luz yo espero.

Con el día nací, con la espuma del mundo.

Sol que bajo mis plantas siento al amanecer.

Alzo mis brazos: Sube la luz. Ah mediodía

hermoso y ya cumplido bajo mis rosas frescas.

No hay violencia en su voz. El muro no es un muro sino una levísima tela, la tela ligerísima del ignorando, tan intangible como tangencial. Y después del ignorando está el conocer: lo otro --el otro-- que accede. La cronología de esta iniciación la hemos podido ver en la floración de la rosa: el conocimiento, -

hermoso y ya cumplido bajo mis rosas frescas. En ella no hay - una penetración, sino una inmersión en lo otro (no hay afuera/ adentro), y la profusa sexualidad que tal contraste o desfase - lleva no hace sino incitar más el poema. El conocimiento sexual, el conocimiento de lo otro y del otro llena de humanidad la voz de Ella, y hace que el poema esplenda también de humanidad. Los pájaros, la otra ex-istencia de su intangible y tangencial corporeidad (que al conocer(se) va a hacerse tangencia tangible: conocimiento) pauta este recorrido del día hacia el erotismo, de ella hacia él, de lo natural en lo humano:

Entre las rosas, pájaros, como otra luz yo espero.

El ruiseñor me aturde con su pasión larguísima
como una nota sola para el jardín nocturno.

Alondra: la mañana; el mirlo: crece el día.

Estos pájaros son en Ella, en el jardín de ella, la presencia de lo otro y la inminencia de lo erótico. Marcan el paso del día y la consecución de su floración hasta la clara humanidad de su cuerpo, de los sonidos y de las cosas: los pájaros habían sido la condición de lo otro antes de la aparición del otro. Son también su presencia y sólo desaparecen cuando tal acercamiento se ha disuelto ya en una consumación:

Callad pájaros locos que picando mis labios
besos ponéis o risas o plumajes azules.

Sol que piso y reluce bajo mis pies desnudos.

Y en la noche ya humana oigo las voces claras.

La noche ya es humana. Los pájaros mismos se han humanizado a tal punto que son ahora sub-plantados por las voces claras de unos niños que gritan o que cantan o viven. Ellos, que habían sido la participación o tráslación erótica del mundo, son ahora mudados, en los dos significados en que Aleixandre usa esta palabra, y son también de-mudados por las voces de los niños, por la humanidad floreciente en ella (Ah, que aurora finísima).

Ante este aflorar del deseo en la aurora que ella es, la consecución del deseo en la vos de El es un desflorar: es una penetración y es una violencia. La imagen, acercada, es extraña y alucinante: Una penetración y una aurora, una floración y una ruptura, un encuentro en el que las voces van dirigidas a sitios diferentes, en que los tactos que se tocan tocan cosas distintas, en que los espacios no coinciden y la pasión (lo que pasa, lo que les pasa) se da sin acercarse. Son, como diría, intensamente, con alguien, dos desconocidos íntimos, dos desconocidos pero íntimos. Y es que todo co-incide más allá. El erotismo, el conocimiento, el tacto que es con-tacto se alcanza sólo más allá, en un más allá ubicado fuera del poema, en el afuera in-diferente, en el en absoluto: un afuera del espacio y afuera del tiempo, - en el poema, que inútilmente tratamos, también nosotros, de acercar, es decir, de a-cercar, en una inacabable trashumancia de lecturas y escrituras, de obras y de vidas.

Hay dos versos, el primero de El, el segundo de Ella, que nos pueden servir de esguince, o de contacto, en este movimiento que intentamos hacia la voz del otro. Además, la misma disposición gráfica y rítmica hecha por Aleixandre nos autoriza a hacerlo. Los versos están puestos para que se lean juntos, las voces están dispuestas a formarse en un solo verso, a uniformarse:

Mas la luz no se toca.

Ah la rosa sellada.

Hemos tratado de mostrar que la consumación del deseo es en ella una aurora, o un aurorar, y hemos adelantado que esta consumación, en él, es una penetración, una ruptura del muro que la cerca y del jardín que la inviste, ruptura que se consuma en el "otro cielo" que ella habita. Su palabra es violenta y es por medio de esta violencia que El puede salir del exilio en el que se encuentra, del afuera que lo signa (Pero yo nací solo) y penetrar a ese adentro (en) común (Yo nací para el mundo. Para amar) El conocer-ignorando de Ella es en él un conocer (lo) sabido, un conocer que necesita abrir eso sabido: Estos muros encierran la verdad que adivino. Estar afuera es ser consciente de ese afuera, y de la necesidad de la irrupción; las palabras de El, que han dado forma a ese jardín murado, también le dan la voluntad para abrirlo, y la vehemencia para hacerlo. El deseo abre el deseo. La violencia desflora el cerco, y el destino, ya mostrado, ya sabido (no conocí y soy viejo), es alcanzado por esta rasgadura de sí mismo (soy j6ven y conozco). El lenguaje de El corre -

en una desaforada creciente hasta la consumación. Las aguas vi lentas de su río se mezclan, en ese otro cielo, con el difuso - mar que es ella. El deseo encuentra al deseo y las voces se tocan en ese otro lugar:

Jardín de los suplicios que al corazón asestas.
Jardín de los cuchillos que el corazón te atreves.
Yo me levanto y juro por mi amor, por mi vida.
Conozco mi destino, aunque el muro lo cele.
Siento su masa y, ciego, su resplandor proclamo.
Impero pues que existo. Me despeño, pues amo.
Aquí en otra alameda mi destino amanece.

Esa alameda es alcanzada, ese muro es destruido, no sólo por la violencia del deseo y por la disolución del deseo, sino también por la otra elaboración que esos deseos hacen, por lo que alguien llamaría "la violencia del nombre". ¿Mi nombre? Nunca - un labio lo dijo en crisma hermoso, se queja ella antes de su expansión. Cada noche y se duerme, sin mis labios oscuros, es la lejana respuesta que se oye. Por eso es la violencia del nombre lo que el deseo toca, o más bien, la violencia del nombrar - las aguas que, al mismo tiempo, borrarán ese nombre:

Espadas como flores para los labios fríos
y flores como espadas para el carbón ardiendo.

O para Ella

Pero yo no vi un labio, sino una estrella sola.

Esta estrella sola, que es un más allá, que es el deseo consumado, es las flores como espadas o las espadas como flores que es también un más aca que es deseo consumado y que florecen desfloreándose, más allá del nombre también, cuando esos muros son ya - un humo o quimera, de deseos consumiéndose y que, abriéndose, - han abierto, en su apasionada escritura, en su apasionado escribirse

el jardín o la vida, o la tierra, o la muerte.

NOTAS

- 1.-Villoro, Luis, "Respuesta a Antonio Alatorre", p. 14.
- 2.-Ibid.
- 3.-Ibid.
- 4.-Salinas, Pedro, Jorge Manrique o tradición y originalidad y "La aceptación de la realidad: Jorge Manrique y Calderón", en La realidad y el poeta.
- 5.-Borge, Jorge Luis, "Sobre Chesterton", en Otras inquisiciones.
- 6.- Villoro, Luis, op. cit., p. 14.
- 7.-Barthes, Roland, Critica y verdad, p. 81.
- 8.-Puccini, Dario, "Hacia una tipología de la contradicción", - p. 35.
- 9.-Xirau, Ramón, Poesía y conocimiento, p. 137.
- 10.-Gimferrer, Pere, "La poesía última de Vicente Aleixandre", - p. 25.
- 11.-Carnero, Guillermo, "Conocer y saber en Poemas de la consumación y Diálogos del conocimiento", P. 578.
- 12.-Puccini, Dario, op. cit., P. 15
- 13.-Nicol, Eduardo,
- 14.-Cohen, Jean, El lenguaje de la poesía, pp. 37-68.
- 15.-Puccini, Dario, op. cit., p. 36.
- 16.- Cohen, Jean, op. cit.,
- 17.-Gimferrer, Pere, op. cit., p. 24
- 18.-Bloom, Harold, "The Breaking of Form", en Deconstruction and Criticism.
- 19.-Olivio Jiménez, José, "Una aventura del conocimiento", P.35.

- 20.-Ibid., p. 33.
- 21.-Bousoño, Carlos, La poesía de Vicente Aleixandre, P. 221.
- 22.-Blanchot, Maurice, El diálogo inconcluso, P. 151.
- 23.-Dice Chumacero, en "Los ojos verdes": El huracán acampa/en la demora, desterrado / que a la distancia deja un mundo de fatiga; y Eliot, en "East Coker": Houses live and die: there is a time for building / And a time for living and for generation And a time for the wind to break the loosened pane / And to shake the wainscoat where the field-mouse trots / and to shake the tattered arras woven with a silent motto.
- 24.-Bloom, Harold, "The breaking of Form".
- 25.-Barthes, Roland, Crítica y verdad, p. 53.
- 26.-Olivio Jiménez, José, op. cit., p. 25
- 27.-Jünger, Ernst, Visita a Godenholm y Eumeswil
- 28.- "El valor de arquíatrascendental debe hacer experimentar su necesidad antes de dejarse tachar. El concepto de arqui-huella debe atender a esta necesidad y a esta tachadura. En efecto eso es contradictorio e inadmisibile en la lógica de la identidad. La huella no sólo es la desaparición del origen; quiere decir aquí... que el origen ni siquiera ha desaparecido, que nunca fue constituido salvo, en un momento retroactivo, por un no-origen, la huella, que deviene así el origen del origen. Derrida, Jacques, De la gramatología, - p. 80.
- 29.-Valéry, Paul, Degas danse dessin, p. 27.
- 30.-Ibid., p. 25.
- 31.-Blanchot, Maurice, op. cit., p. 161.

BIBLIOGRAFIA DE Y SOBRE VICENTE ALEIXANDRE

- Aleixandre, Vicente, Obras completas, poesía y prosa, 2 vol., -
Aguilar, Madrid, 1968.
- Aleixandre, Vicente, Poemas de la consumación, Plaza y Janés, -
Barcelona, 1968.
- Aleixandre, Vicente, Diálogos de la consumación, Plaza y Janés,
Barcelona, 1974.
- Bousoño, Carlos, La poesía de Vicente Aleixandre, Gredos, Madrid,
1968 (3a. edición).
- Cabrera, Vicente, Tres poetas a la luz de la metáfora: Salinas,
Guillén, Aleixandre, Gredos, Madrid, 1975.
- Carnero, Guillermo, "Conocer y saber en Poemas de la consumación
y Diálogos del conocimiento", Cuadernos Hispanoamericanos,
no. 276, 1973.
- Colinas, Antonio, Conocer Aleixandre y su obra, Dopesa, Barcelona,
1977.
- Gimferrer, Pere, "La poesía última de Vicente Aleixandre", Plural,
no. 32, mayo, 1974.
- Luis, Leopoldo de, Vida y obra de Vicente Aleixandre, Espasa Cal-
pe, Madrid, 1970.
- Olivio Jiménez, José, "Una aventura del conocimiento", Cuadernos
hispanoamericanos, 352-353-354, 1979.
- Puccini, Dario, "Hacia una tipología de la contradicción", Pape-
les de Son Armadans, LXXI, 1976.

BIBLIOGRAFIA GENERAL

- Alatorre, Antonio, "Crítica literaria tradicional y crítica neo-académica", Revista de la Universidad de México, Vol. XXXVII, No. 8, diciembre, 1981.
- Barthes, Roland, Essais critiques, Seuil, París, 1964.
- Barthes, Roland, Crítica y verdad, Siglo XXI, México, 1971.
- Barthes, Roland, El placer del texto, Siglo XXI, México, 1974.
- Bartra, Agustí, El gallo canta para los dos, Universidad de Puebla, Puebla, 1985.
- Blanchot, Maurice, El diálogo inconcluso, Monteávila, Caracas, - 1970.
- Blanchot, Maurice, El libro que vendrá, Monteávila, Caracas, 1969.
- Bloom, Harold, The Anxiety of Influence, Oxford University Press, Nueva York, 1973.
- Bloom, Harold, et al., Deconstruction and criticism, Seabury - Press, Nueva York, 1979.
- Borges, Jorge Luis, Otras inquisiciones, en Obras completas en - prosa, 2 vol., Bruguera, Barcelona, 1980.
- Cohen, Jean, El lenguaje de la poesía, Gredos, Madrid, 1982.
- Derrida, Jacques, De la gramatología, Siglo XXI, México, 1971.
- Jünger, Ernst, Eumeswil, Seix Barral, Barcelona, 1980.
- Jünger, Ernst, Visita a Godenholm, Alianza Editorial, Madrid, - 1983.
- Nicol, Eduardo,
- Salinas, Pedro, Jorge Manrique, o tradición y originalidad, Seix Barral, Barcelona, 1974.
- Salinas, Pedro, La realidad y el poeta, Ariel, Barcelona, 1976.

Valéry, Paul, Degas danse dessin, Gallimard, París, 1938.

Villoro, Luis, "Respuesta a Antonio Alatorre", Revista de la Universidad de México. vol. XXXVII no. 8, diciembre, 1981.

Villoro, Luis, Crear, saber, conocer, Siglo XXI, México, 1982.

Xirau, Ramón, Poesía y conocimiento, Joaquín Mortiz, México, 1978.