CONCIENCIA POETICA Y CLARIVIDENCIA

Si definimos a la conciencia poética como la manera de apercepción del mundo por parte de la conciencia creadora, podemos decir que cada auténtico poeta se abrirá a las incitaciones de la realidad exterior y de su propio mundo interior con el sello de su individualidad original. Por otra parte, conciencia poética significa conocimiento poético de la existencia y del universo, por las vías que le son propias, a diferencia de otras maneras de conocimiento, tales como la formulación científica de las leyes naturales o el razonamiento filosófico. Función característica de la conciencia poética será la de empeñarse en establecer un contacto directo con el mundo de los objetos materiales, con la pulsación vital del cosmos, con el fluir íntimo de la conciencia individual y el más amplio de la conciencia colectiva. La conciencia poética trata de salvar la barrera que existe entre mundo objetivo y mundo subjetivo. Son propios de la conciencia poética, además, los procesos de apercepción del mundo en imágenes, la yuxtaposición espontánea de los contenidos de conciencia, las iluminaciones súbitas de zonas recónditas en el fondo de la conciencia, la presencia clarividente de las figuraciones míticas y de los símbolos. Asimismo a la conciencia poética se llega por las extrañas vías de los sueños, a través de los estados de ensoñación, de sonambulismo y de los trances hipnóticos. La conciencia poética pone así en suspenso las categorías lógicas del pensar y trata de situarse en contacto directo con lo primigenio, con lo recién creado, con una apercepción original y sintética del mundo (1).

Durante los dos últimos siglos, a partir del romanticismo, y luego a través de los movimientos del simbolismo, el cubismo y el surrealismo, la conciencia poética se ha esforzado por encontrar un camino de liberación del lenguaje tradicional a fin de hallarse apta para rea-

(1) Un esclarecimiento teórico de la «conciencia poética» puede examinarse en los siguientes autores: Martin Heidegger: *Hölderlin y la esencia de la poesía*, traducción de J. D. García Bacca (México, 1947), y también *Poetry, Language, Thought*, traducción de Albert Hofstadter (Nueva York, 1971); Jean Onimus: *La connaissance poétique* (París, 1966); Octavio Paz: *El arco y la lira* (segunda edición, corregida y aumentada), México, 1967.

lizar la búsqueda del absoluto, salvando los esquemas conceptuales del pensar. El conocimiento poético se constituye así en una aventura que sale al encuentro de una realidad nuevamente iluminada y se caracteriza por ser de índole francamente irracional. La construcción poética que corresponde a esta nueva manera de creación revela su propia coherencia y significación, dentro de los límites de los signos lingüísticos que conforman la estructura del poema. En el panorama de la poesía española del siglo XX, el poeta Vicente Aleixandre aparece como uno de los más claros exponentes de la modernidad al revelar una conciencia poética que ha tratado de definirse a sí propia como tal, y que ha iluminado la condición del hombre en el cosmos, dentro de un contexto de mundo primigenio, de vida colectiva y de visión integradora en la totalidad del universo. Trataremos de seguir la huella de esta conciencia poética de aguda clarividencia a lo largo de su trayectoria creadora.

En una primera etapa de exploración inquisitiva, el poeta Aleixandre, aun bajo las llamadas del movimiento simbolista, se sitúa en una actitud de tensión cognoscitiva, respecto de la capacidad que tiene su conciencia de ejercer la función del conocer. El título *Ambito* (1928), de su primera colección de poemas, se refiere precisamente al hecho de que el poeta se sitúa frente al entorno que rodea a su conciencia. Mas, puesto que este ámbito o entorno se halla constituido primordialmente por el paisaje de la nocturnidad, tal hecho excluye en realidad el conocimiento del mundo exterior, precisamente por hallarse el sentido de la vista privado de la visión de los objetos exteriores. Sin embargo, en este momento el poeta no se empeña en incorporar para sí la presencia del mundo externo, sino más bien en fijar la posibilidad que su conciencia tiene de adquirir conocimiento de su propia existencia, proceso que se halla facilitado por el ambiente de lo nocturno. Los poemas se hallan distribuidos en siete secciones, cada una de las cuales contiene un subtítulo «Noche» como una de sus partes. Toda la sección primera, además, lleva el título de «Noche inicial», y el último poema de la sección séptima se halla bajo el subtítulo de «Noche final». Tal esquema de organización muestra una intención definida por parte del poeta. Por otra parte, las imágenes de la nocturnidad se hallan relacionadas con las de la aparición del alba, en numerosos poemas, la cual aparece como el punto al cual invariablemente se mueve la oscuridad de la noche.

El movimiento de tránsito del crepúsculo a la noche, seguido por la presencia de la intensa oscuridad nocturna, y luego ésta por el tránsito de la noche al alba, cobra significación estructural en los poemas de *Ambito*. Examinaremos algunos de los esquemas imagi-

nísticos de los tránsitos temporales. El poema «Lazo» (p. 135) (2), por ejemplo, presenta la metáfora de la «celada» y su correlativa de «trampa» para referirse al crepúsculo que literalmente encierra las sombras de la noche, dejando preso el sentido de la vista («vista presa»). Por otra parte, el poema «Luz» (p. 138), de esta misma sección, alude a la luz invasora del alba, la cual llega lentamente con su perfil preciso para formar el marco donde ha de quedar encerrado el nuevo día. El poema «Cruzada» (p. 155), de la sección sexta, presenta el diálogo obsesionante de la mirada del poeta con el tránsito de la luz hacia la noche, primero, y luego su posible resolución en «tiemblos de luz» nocturnos, a la hora de la noche densa, en virtud de la presencia de luceros. La luz auroral emerge, luego, gracias al avance diestro del «filo del alba», que deja «rotos» los «negros» de la noche. En otros poemas como «Alba» (p. 165), de la sección séptima, la invasión de la nueva luz se revela en imágenes de fuerza y movimiento acelerado que ponen en fuga el «tumulto equino ciego». No hay duda de que este esquema de la transición temporal de la noche al alba conlleva una significación que se relaciona con el proceso de la creación del poema en el fondo de la conciencia del poeta. El tránsito nocturno atesora impulsos que aún carecen de forma y que se encuentran inmóviles para luego resolverse en luminosidad y formas claras con la venida de la luz a la hora del alba. El «Pájaro de la noche», en el poema de este nombre (p. 125), sale de su «mudo bloque de ébano» para convertirse en «vena líquida» al apuntar el alba.

Otros poemas de *Ambito* apuntan a esta significación de clarificación de la conciencia creadora, dentro de una tradición de poesía que, sin duda, se remonta a Mallarmé. En el poema «Idea» (p. 85), por ejemplo, la «intacta nave» que surge de un fondo submarino y que «polariza los hilos de los vientos» llega a su victoriosa epifanía en el confín externo del total paisaje, gracias al instrumento del idioma, de la lengua, que, como una cuchilla, *la exima / de su marina entraña.* El viaje imaginario que el poeta ha emprendido en la clara luz de «la mañana dura», en el poema «Viaje» (p. 150), constituye, asimismo, una aventura hacia una «firme lejanía» que se resuelve en vencimiento sólido en su giro de retorno hacia una calma de evidencias luminosas. Por otra parte, los poemas de la nocturnidad, propiamente dicha, acentúan la materialidad espesa de las sombras que se ciñen sobre los bultos, dejando un contorno, un ámbito, «serio y mudo», como en el poema «Cerrada» (p. 83), el primero de la colección. Sin embargo, este poema augura al mismo tiempo una luz de carne, profunda *(Corales / de sangre o luz o fuego),* cuyas hondas palpitaciones

(2) Citamos por *Obras completas* (Madrid, 1968).

el poeta ha podido sentir en medio de la oscuridad de la noche. Además, la noche por sí misma adquiere súbita palpitación al contacto de las cuchillas del viento, como en el poema «Riña» (p. 101). En «Agosto», el poeta ha hecho el descubrimiento de la conciencia vital de la noche, cuyos «altos pulsos» vienen a ser medidos con sus propias palpitaciones: *tu sangre, erguida, latiendo.* Asimismo, el tacto duro de la noche le permite al poeta sentir su propio cuerpo, aunque no pueda verlo, como en el poema «Integra»: *Siento en mi cuerpo, ceñido, / un tacto duro: la noche* (p. 143). Gracias a este contacto duro con la noche, el poeta puede llegar, además, a descubrir la fuente de su pasión y de su existencia vital: *Aquí estoy, / cuerpo, pasión. ¡Vivo, vivo!* Tal descubrimiento constituye, sin duda, una de las fundamentales revelaciones de los poemas de *Ambito.* La densa oscuridad establece una barrera para el conocimiento del mundo exterior, mas, en cambio, le permite a la conciencia el poder concentrarse sobre sí misma, con el resultado de que puede llegar a sentirse como palpitación vital, como pasión. Por otra parte, dicha posibilidad de concentración la lleva a reconocerse también como aclaradora de su propia maduración artística, proceso que se revela a través de los cambios de oscuridad a luz y del tránsito de la noche al alba.

Estos dos aspectos de los poemas de *Ambito* los hallamos reunidos en el último poema de la colección que lleva el título de «Posesión», el cual, a su vez, se encuentra bajo el subtítulo de «Noche final». En este poema, en efecto, la noche ha significado maduración de *zumos densos* para la mano caliente del poeta y para sus labios rojos que se hallan ansiosos de sorber su *pulpa ardiente.* La boca del poeta se llena *de amor, de fuegos presentes,* y, él, ebrio de las luces de la noche, entra en su plena posesión, precisamente cuando se acerca la luz del alba: *La noche en mí. Yo la noche. / Mis ojos ardiendo. Tenue, / sobre mi lengua naciendo / un sabor a alba creciente.* El fuego nocturno entra así a formar parte consustancial de la conciencia del poeta, justamente a la hora en que apunta la luminosidad creciente de la nueva luz. La experiencia embriagante de la creación poética coincide con el descubrimiento de la palpitación vital de la asimilación de los zumos pasionales de la noche.

Resulta significativo en la poesía de Aleixandre el hecho de que a la final posesión del misterio cósmico de la noche, en los poemas de *Ambito,* siga la entrada de la conciencia en la sustancia de lo terrestre, en su siguiente libro de poemas en prosa, *Pasión de la tierra* (1928-1929). El poeta desciende, en efecto, al fondo de su conciencia para encontrar los fundamentos terrestres donde se inician las palpitaciones de lo vital. El proceso de descendimiento al fondo

constituye así una búsqueda de la matriz originaria, del lugar donde se hallan las raíces de la emotividad, allí donde se insinúa la frontera entre conciencia y subconsciencia y donde se libra la lucha por el nacimiento del ser espiritual. Esta revelación primaria de conciencia se define como de índole sintiente e intuitiva más bien que lógica y argumentativa. Por tal razón, el vocabulario de *Pasión de la tierra* se caracteriza por su denso espesor terrestre y por una sintaxis de ordenación incoherente y de asociaciones sorprendentes. Sin embargo, los poemas de este libro revelan una coherente textura de símbolos, visiones oníricas, encadenamientos imaginísticos y significaciones primarias, cuya latente virtualidad significativa corresponde a una manera unitaria de ser y expresarse la conciencia poética. Examinaremos algunas de las características de este mundo al parecer enigmático y extraño.

En primer término, es de notar que el título mismo *Pasión de la tierra* consta de un sintagma nominal bimembre, cuyo primer término, en situación de núcleo de la frase, es indicador de movimiento pasional, y el segundo, en posición determinante, cumple una función de genitivo. Sin embargo, es un hecho que el primer término hace relación a una manifestación de la conciencia humana, en tanto que el segundo indica la materialidad terrestre de esta función. *Pasión* indica, en efecto, capacidad de la conciencia para reconocerse a sí misma en su calidad de movimiento pasional, el cual puede ser ya un sentir agudo y doloroso, ya una posible experiencia de placer. Este movimiento pasional implica, además, un inevitable tenderse hacia un objeto externo complementario, en la forma de un sentir que se da hacia afuera. Tal impulso de movimiento original hacia la otredad del yo se halla expresado en los poemas de *Pasión de la tierra* en la forma de un *Tú*, el cual constituye de hecho el objeto de la tensión dialogante del poeta y cuya esencia es implícitamente de carácter femenino. En un poema como «Sobre tu pecho unas letras» (p. 212), el «tú» se halla incorporado al mismo título y luego, definido al comienzo del texto, como objeto del impulso ansioso del poeta, sin que éste logre, por otra parte, encontrar su debido cumplimiento: *Sobre tu pecho unas letras de sangre fresca dicen que el tiempo de los besos no ha llegado.* El poeta ha tenido que presenciar el distanciamiento de ese cuerpo tendido *(tu largo cuerpo)* al ser arrebatado por el mar, dejándolo a él con sus *dos labios insensibles* y con la llamarada viva de una vena recién abierta. La conciencia se revela así como sensación agudizadamente dolorosa, a causa del sajamiento en carne viva. Este foco sensitivo del dolor biológico es fundamentalmente inclinación amorosa no cumplida, al nivel de la sensibilidad

primaria, y nos permite explicarnos las numerosas imágenes de violencia física que se encuentran en los poemas de *Pasión de la tierra.* El dolor agudizado se halla expresado por el seccionamiento de los órganos, por las imágenes de rompimiento y fracturación y por la mención de instrumentos cortantes. Ahora bien, esta pasión originaria es pasión materialmente terrestre, por surgir de las raíces biológicas del ser del poeta y la cual se revela a la conciencia en la forma de movimiento doloroso y destructor. Sin embargo, tal pasión alcanza también un grado alto de espiritualización por su aptitud para revelarse en imágenes de elevación y de belleza. La conciencia poética capta así esta doble vertiente, que se bifurca en direcciones opuestas, de elementaridad biológica y de espiritualización en la raíz misma del ser del poeta, esto es, en la frontera entre subjetividad y objetividad, entre emotividad y realización artística.

No hay duda, con todo, de que la textura de elementaridad de la conciencia constituye la experiencia primordial de los poemas de *Pasión de la tierra.* En primer término se hallan los símbolos de descenso propiamente dichos, con referencia a oquedades subterráneas, fondo del mar, movimientos de peces, raíces de árboles, llamas emergentes, donde se asienta la materia pura. En el poema «Vida» (p. 177), primero de la colección, el poeta se dirige ansiosamente al «tú» de su objeto dialogante:

> Esos ojos de frío no me mojan la espera de tu llama, de las escamas pálidas de ansia. Aguárdame. Eres la virgen ola de ti misma, la materia sin tino que alienta entre lo negro, buscando el hormigueo que no grite cuando le hayan hurtado su secreto, sus sangrientas entrañas que salpiquen.

En «El amor no es relieve» hay clara referencia al movimiento de caída: *Este paisaje está muerto. Una piedra caída indica que la desnudez se va haciendo... Los truenos están bajo tierra. El plomo no puede verse. Hay una asfixia que me sale a la boca. Tus dientes blancos están en el centro de la tierra* (p. 179). El poeta se halla sujeto al movimiento aplastante de estas conmociones internas: *Me ahogo. El mundo se está derrumbando cuesta abajo... Tierra y fuego en tus labios saben a muerte perdida... Me arrastraré como una serpiente. Un pozo de lengua seca cavado en el vacío alza su furia y golpea mi frente* (p. 180). Por su parte, el símbolo de la serpiente aparece como uno de los más característicos de este mundo elemental y se aplica tanto al tú femenino como al yo viril: *Tú, la que viene arrastrando una cola que da siete vueltas a la tierra* (p. 185). Y también: *¡Serpiente larga! Sal. Rodea el mundo. ¡Surte! Pitón horrible, séme, que no me sea en ti. Que pueda yo, envolviéndome, crujirme, ahogarme,*

deshacerme (p. 196). Los peces son signos de vitalidad sorda en fondo subterráneo: *Los ojos de los peces son sordos y golpean opacamente sobre tu corazón* (p. 210).

Ahora bien, dentro de este substrato de elementaridad subterránea surge el movimiento de ascensión y de brote a la superficie que se resuelve en pugna por nacer y que se manifiesta en la presencia de retoños, yemas de árboles y rompimiento de límites. No hay duda de que este impulso está vinculando no solamente con la posibilidad de comunicación amorosa, sino con el movimiento hacia la claridad de la conciencia y a la realización artística. Nos encontramos así en la vertiente de espiritualización de la materia. En el poema «Del color de la nada» (p. 203) hay una ansia de nacimiento que emerge en brotes dolorosos de yemas o de un crecimiento palpitante que exige rompimientos: *Quería existir un denso crecimiento de nadas palpitantes, y el ritmo de la sangre golpeaba sobre la ventana pidiendo al azul del cielo un rompimiento de esperanza.* El proceso del nacer equivale así al brote de la palabra, al nombrar poético y, por ende, hacia una mayor claridad de conciencia. En «Hacia el azul» (p. 237), el poeta logra el encuentro con el sol quemante, gracias a la presencia de las alas en su movimiento de ascensión:

> Ascendiendo, una gran risa ha abierto sus alas. El sol está próximo. En el seno de las aguas no hay fuego, pero esa faz resplandeciente me atrae, porque quiero abrasarme mis pupilas, quiero conocer su esqueleto, esa portátil mariposa de los finos estambres, las más delicadas papilas vibratorias.

En «Ser de esperanza y de lluvia» (p. 187), el poeta siente el *ejército de hormigas* que va *camino de la lengua* hacia la presencia de *diez mil puntos dorados en las pupilas abiertas*, y la violencia de la *piedra de cal y sangre que rompe sus vagidos contra la frente loca de luces aspeadas, de crines fulgurantes hasta el hueso.* El vocabulario de lo luminoso se reafirma así como expresión del brote ascensional y de irrupción al exterior. Por la vía de la lucha con la sangre, el poeta dará con su aurora *(la aurora que me está naciendo entre mi sangre)* y terminará pronunciando palabras luminosas que corresponden a un mundo entrevisto en la alucinación del sueño:

> Acabaré pronunciando unas palabras relucientes. Acabaré destellando entre los dientes tu muerte prometida, tu marmórea memoria, tu torso derribado, mientras me elevo con mi sueño hasta el amanecer radiante, hasta la certidumbre germinante que me cosquillea en los ojos, entre los párpados, prometiéndoos a todos un mundo iluminado en cuanto yo me despierte («El silencio», página 193).

Los poemas de *Pasión de la tierra* revelan, por consiguiente, una manera de ser de la conciencia poética, en cuanto ésta se siente inmersa en su elementaridad terrestre y en tanto que experimenta su brote al exterior en la forma de retoños germinantes y de un soñado vuelo ascensional. La dolorosa y expectante tensión la abre al conocimiento de su propia existencia y de sus poderes y limitaciones. La frontera que marca la fusión de la conciencia del poeta con el cosmos, tanto en *Ambito* como en *Pasión de la tierra,* constituye el ángulo tenso de visión sobre el cual se halla edificado todo el mundo poético de Vicente Aleixandre.

Con *Espadas como labios* (1932) podemos percibir una nueva manera de ser de la conciencia poética en Aleixandre. La conciencia emerge ahora, en efecto, a un estadio de clarividencia, a través del cual ésta puede conocer el mundo a ras de tierra, al mismo tiempo que reconocerse a sí misma, además, en sus movimientos anímicos frente a la cercanía del objeto amoroso, o de su alejamiento, ya sea en el espacio o en el tiempo. El tema del nacimiento de la conciencia, a través de la palabra, es evidente en el primer corto poema de la colección «Mi voz» (p. 247), en el cual las primeras palabras son precisamente *He nacido,* expresión ésta que se repite anafóricamente dos veces más. El poeta habla y su primer nombre pronunciado es el de la amada, emergente entre alas y fulgores: *Tu nombre era la dicha; / bajo un fulgor una esperanza, una ave.* El latido del corazón del poeta tiene la dimensión del mar *(el mar era un latido),* y la piel de la amada descubre horizontes luminosos: *Entonces son posibles ya las luces, las caricias, la piel, el horizonte.* La posibilidad de comunicación por el diálogo equivale a un verdadero amanecer. Esta apertura luminosa de la conciencia sobre sí misma y sobre el mundo exterior se revela en otro poema como «Nacimiento último» (p. 257), cuyo título es también significativo de este proceso de emergencia clarividente de la conciencia. El mundo entero *(los bichitos más miserables* y *las mismas moléculas)* participan de la nueva luz y del hálito hondo de la respiración. Además, por hallarse el poeta en situación de altura, puede ahora dominar el horizonte y encontrar la extensión ilimitada: *he visto el mar, la mar, los mares, los no-límites.* El ímpetu de vida se manifiesta asimismo en fuerza fecundante: *¿Hacia qué cielos o qué suelos van esos ojos no pisados / que tienen como yemas una fecundidad invisible?*

Ahora bien, la revelación de la conciencia en su nueva dimensión de haber nacido es, por otra parte, conocimiento simultáneo de la fuerza de la pasión, cuyo violento impulso se proyecta en la acción cortante y heridora que se halla implícita en la metáfora del título

del libro: *Espadas como labios.* Al mismo tiempo la fluencia de la pasión, la cual se halla referida orgánicamente al torrente de sangre que circula en las venas, encuentra su expresión en una simbología que se relaciona con el mar y con los ríos. En el poema «Resaca» (p. 267), el entrevisto camino de la luz se abre al *ancho mar,* el cual permite que se haga sentir la clara voz recién nacida y que se experimente el batir infinito de las espumas que termina en *la abierta envergadura de los dos brazcs distantes.* La conciencia del poeta ha podido así adueñarse de espacios ilímites, en los que *las ondas son kilómetros.* En el «Poema de amor» (p. 271), el tema del viaje por ríos y mares a diversos lugares de la tierra confluye al conocimiento del centro alrededor del cual gira la conciencia del poeta, la cual coincide con los pulsos de su propio corazón:

Peces, árboles, piedras, corazones, medallas
sobre vuestras concéntricas ondas, sí, detenidas,
yo me muevo y, si giro, me busco, oh centro, oh centro,
camino, viajadores del mundo, del futuro existente
más allá de los mares, en mis pulsos que laten.

Asimismo el desbordante tú de la amada ocupa el fondo único del océano:

Tú eres un punto solo, una coma o pestaña;
eres el mayor monstruo del océano único,
eres esa montaña que navegando ocupa
el fondo de los mares como un corazón desbordante.

El metaforismo del mar y los símbolos acuáticos constituyen, por consiguiente, una de las claves imaginísticas de *Espadas como labios* y da expresión al contenido pasional que se encuentra en la doble vertiente de la subconciencia y la conciencia.

Por otra parte, aparece en este libro una perspectiva de reflexión de la conciencia poética sobre sí misma en cuanto adquiere ésta el conocimiento del incumplimiento de la pasión y la ausencia de su reconocimiento por el objeto de su ansiedad agónica y, por tanto, de su pérdida en la corriente del tiempo. Surge así la rememoración de la pasión en el recuerdo y su proyección en imágenes similares a las anteriores, si bien de sentido negativo y con un dejo de tristeza y frustración. En el poema «En el fondo del pozo» (p. 263), por ejemplo, cuyo subtítulo es «El enterrado», el poeta se halla situado en el fondo del *pozo innúmero* y debe ignorar *la íntima onda que se anega sobre los labios.* También en el poema «Mudo de noche» (p. 309), el poeta experimenta la opresión de un sollozo como un *cielo derrumbado* y se apresura a *cantar doblando.* En el último poema de la

colección «Formas sobre el mar» (p. 316), el poeta se halla rodeado de símbolos e imágenes de aislamiento y separación que se revelan en la forma de *papel ignorado / que resbala hacia túneles, sueño de nieves, cabezas o humo,* lamento *como un traje blanco, piel desprendida que no puede ya besarse más que en pluma, luciérnaga muda.* La posibilidad de lucidez de conciencia apunta como algo que *está lleno de lo inmóvil para lo que está prohibido un corazón.* Finalmente la coexistencia de contenido pasional, de un lado, y de vacío y ausencia de dicho contenido, de otro, se expresa en la doble imagen de la presencia del mar y, simultáneamente, de su sombra: *ese contacto de dos cercanías / que tan pronto es el mar / como es su sombra erguida, / como es sencillamente la mudez de dos labios.* La conciencia poética ha llegado así a la experiencia lúcida de la plenitud pasional, pero también al conocimiento de la ausencia o sombra de dicha plenitud.

Si el libro *Espadas como labios* encerraba la experiencia del nacer de la conciencia que sale a ras de tierra y la posibilidad de bogar en ríos y mares y de contemplar la extensión del horizonte, los poemas de *La destrucción o el amor* (1936) marcan la expansibilidad de la misma a un grado extremo de dinamismo, visión abarcadora y fusión con el macrocosmos, a través de la máxima intensidad pasional. La visión característica en estos poemas viene a ser así la de vuelo, movimiento acelerado, atracción gravitacional de mundos planetarios y fragmentación y destrucción en la violencia del encuentro. Las imágenes de elementaridad terrestre y de arraigamiento continúan prestando apoyo a la experiencia de este mundo pasional, puesto que parten del substrato corpóreo de los amantes, mas se disparan ahora al exterior, en movimiento de expansibilidad centrífuga. En efecto, las configuraciones del cuerpo humano, con su red subterránea de vísceras orgánicas y de vías arteriales por donde circula la sangre, se proyectan en un primer plano imaginístico a las configuraciones de la superficie terrestre con sus montañas, mar, ríos, lagos, laderas, valles, bosques. Este impulso de expansibilidad alcanza también a la atmósfera que envuelve a la tierra (aire, luz, calor, frío) y, finalmente, a los espacios de los sistemas planetarios e interestelares, con sus órbitas de gravitación universal y las formidables fuerzas de atracción y repulsión. La conciencia experimenta así un amplio dominio de extensibilidad espacial, verticalidad de vuelo, fuerza de expansión e intensidad y dureza de choques productores de fuego y de calor.

También podemos advertir el ritmo que sigue el movimiento pasional en su primer impulso de fuerzas expansivas, y luego en su disminución y alejamiento. El poema «La selva y el mar» (p. 323), el

cual sirve de introducción a todo el libro, muestra en su primera parte el primitivismo salvaje de la pasión aún insatisfecha, a través de la lucha elemental de las fieras de la selva:

Allá por las remotas
luces o aceros aún no usados,
tigres del tamaño del odio,
leones como un corazón hirsuto,
sangre como la tristeza aplacada,
se baten como la hiena amarilla que toma la forma
del poniente insaciable.

El punto climático de la invasión del amor es sentido como un sacudimiento de las entrañas mismas del ser, también en imágenes violentas de la selva, tales como *poderosa garra* y *uñas profundas* en las raíces temblorosas de los árboles. Al mismo tiempo surgen elementos delicados y diminutos del ambiente selvático que, sin duda, corresponden a las manifestaciones de cariño y de ternura en el amor:

Mirar esos ojos que sólo de noche fulgen
donde todavía un cervatillo ya devorado
luce su diminuta imagen de oro nocturno,
un adiós que centellea de póstuma ternura.

Finalmente, la curva del movimiento pasional lleva al sosiego y a la dicha que preside el alejamiento de las fuerzas primarias, las de la selva y el mar. Aparece entonces el pájaro multicolor, *pájaro, paraíso, fasto de plumas no tocadas,* el cual se cierne en vuelo ascendente sobre un éter luminoso:

Pájaro de la dicha,
azul pájaro o pluma,
sobre un sordo rumor de fieras solitarias,
del amor o castigo contra los troncos estériles.

Por otra parte, el sentido de la unidad con el mundo en el fuego de la pasión se realiza por una voluntad de muerte, como en el poema «Unidad en ella» (p. 331), que es simultáneamente voluntad de vida máxima: *Muero porque me arrojo, porque quiero morir, / porque quiero vivir en el fuego.* El vocabulario del poder y de las fuerzas subterráneas proyecta imágenes de metal hirviente que arde como el sol: *Soy el sol que bajo la tierra pugna por quebrantarla / como un brazo solísimo que al fin entreabre su cárcel / y se eleva clamando mientras las aves huyen* (p. 337). En el poema «Ven, siempre ven» (p. 339), el encuentro con la amada es equivalente a la fulguración

de los espacios: *como el espacio que súbitamente se incendía, / éter propagador donde la destrucción de los mundos / es un único corazón que totalmente se abrasa.* En este mismo poema, la frente de la amada es *redondez casi rodante* que luce como una *órbita,* en un sistema de fuerzas gravitacionales que termina en los brazos del poeta. Asimismo la experiencia de la pasión es abarcadora del ritmo temporal del cosmos y también de una espacialidad sin límites. En el poema «Se querían» (p. 424), la perpetuidad del sentir amoroso transcurre en sucesión indefinida. La totalidad de tiempo y espacio se halla en forma de síntesis acumulada de elementos en la estrofa final de este poema:

> *Día, noche, ponientes, madrugadas, espacios*
> *ondas nuevas, antiguas, fugitivas, perpetuas,*
> *mar o tierra, navío, lecho, pluma, cristal,*
> *metal, música, labio, silencio, vegetal,*
> *mundo, quietud, su forma. Se querían, sabedlo.*

El «Total amor», en el poema de este nombre (p. 426), comprende no solamente la perpetuidad en el tiempo *(resplandor que nunca será frío),* sino también la presencia constantemente materializada de este último *(sino el río feliz, / lo que transcurre sin la memoria azul),* juntamente con la capacidad de la conciencia para sentir la fusión de contrarios, de sujeto y objeto, de placer y dolor, de acto y percepción del acto: *camino de los mares que entre todos se funden / y son lo amado y lo que ama, y lo que goza y sufre.* El sentimiento de la dicha se manifiesta como el dominio de lo ilimitado en el espacio y el constante transcurrir de una creación perfecta: *Esa dicha creciente que consiste en extender los brazos / en tocar los límites del mundo como orillas remotas, espejo donde el más mínimo pájaro no se escapa, / donde se refleja la dicha de la perfecta creación que transcurre.* Además, la conciencia capta la circularidad de este mundo, a través de la palabra poética que permite expresar inteligiblemente el luminoso destello que ha pasado por la oscuridad de la lengua: *el luminoso destello que en la noche crepita / y pasa por la lengua oscura, que ahora entiende.* También la conciencia capta la singularidad de la inclinación a la amada como verdad de vida y destino único del ser, cuyos signos constituyen una convocación a todos los que aman, al centro único del círculo total:

> *Soy el destino que convoca a todos los que aman,*
> *mar único al que vendrán todos los radios amantes*
> *que buscan a su centro, rizados por el círculo*
> *que gira como la rosa rumorosa y total.*
>
> («Soy el destino», p. 396.)

Dentro de esta plenitud y fusión de mundos, mar y aire son intercambiables y la infinitud cósmica, *El mar, la tierra, el cielo, el fuego, el viento*, se anuncia y hace tangible con la llegada de la amada, la cual baña con su luz hasta los *tiernos animalitos* que se encuentran en la tierra y hace tangibles *los cielos infinitos que nos llegan con su silencio* (p. 366).

Sin embargo, frente a la dimensión de expansibilidad de la conciencia en el cosmos se encuentra también en los poemas de *La destrucción o el amor* la tensión dialéctica de la contracción de los espacios, del vacío cósmico y de la petrificación del paisaje, debido a la ausencia de la amada o a su esquivez evasiva en el mundo del sentimiento. Un paisaje lunar de luz imitada y espectral proyecta los signos inequívocos del vacío. En el poema «La luna es una ausencia» (p. 401), el dolor de la espera se proyecta como *doloroso vacío de la noche redonda*, como lejanía de signos vitales *(remotos caballos, mar remoto)* y como playa inhóspita alumbrada por la amarillenta luz de la luna. Asimismo el poema «Cuerpo de piedra» (p. 413) presenta un paisaje lunar endurecido que petrifica el cuerpo y la misma soledad vacía: *Soledad, soledad, calvero mundo, / realidad viva donde el plomo es frío*. Esta tensión entre presencia y ausencia, plenitud y vacío, se presenta como tensión entre lo que es verdad y lo que es falso, entre dicha y desolación. En el poema «La dicha» (p. 383), la dicha falsa proveniente de signos vitales negativos *(hierba reseca, follaje... donde ni gusanos ya viven, yeso escupido, pie masticado, muerte putrefacta)* se halla contrapuesta a la verdadera dicha que brota de los auténticos signos vitales y la cual es consciente de su propia existencia:

> *Canto el cielo feliz, el azul que despunta,*
> *canto la dicha de amar dulces criaturas,*
> *de amar a lo que nace bajo las piedras limpias,*
> *agua, flor, hoja, sed, lámina, río o viento,*
> *amorosa presencia de un día que sé que existe.*

Con los poemas de *La destrucción o el amor*, la conciencia poética se ha tornado, por consiguiente, conciencia cósmica a la cual confluyen, como a un centro, la intensidad pasional del ser existencial del poeta, en fusión con las grandes fuerzas de la naturaleza y del cosmos. Sin embargo, esta curva ascensional de vuelo y de expansibilidad irradiante de la conciencia encuentra también su contrapunto de contractibilidad alienante.

Este sentimiento de aislamiento y de rechazo del cosmos que lleva a la pérdida del sentido hondo de la existencia va a constituir la

característica del siguiente libro de Aleixandre *Mundo a solas* (1934-1936). El paisaje lunar petrificado, en oposición al que presenta un sol victorioso, domina los signos de este cosmos negativo, cuya manera de manifestarse es la falta de comunicación armoniosa y vital. El mar ha perdido toda su virtualidad significativa y aparece ahora como una *caja,* como un *bloque con límites que nadie nadie estrecha* (p. 441). En el poema «Los cielos» (p. 478), el mar es aún un mar robusto, mas es un mar enajenado que sostiene cielos altísimos que ya han perdido su poder de gravitación e influencia: *Claramente altísimos los cielos / no se mueven, no penden, no pesan, no gravitan.* La lejanía espacial no tiene así un sentido abarcador y de extensibilidad de la conciencia, sino de separación y enajenamiento, en un mundo que llega a ser hostil. Dentro de este contexto de aislamiento, el poeta atraviesa grandes extensiones, como en el poema «Nadie» (p. 477), y sólo se encuentra con sombras, *limos o crujientes estrellas* que constituyen *calamidades en forma de tristeza sellada* y desesperación. El mundo poderoso de la sangre se halla rebajado al nivel de *veleidades de la sangre* y la belleza de la mujer prístina a *corazones marchitos como mujeres sucias.* En estas condiciones de rebajamiento, el poeta siente el rechazo de los cielos que reflejan su propio rostro solitario y en los que encuentra la palabra *Nadie,* pronunciada a su medida. La mujer se torna en simple busto, en *pétrea rosa sin sangre,* en un *cuerpo humano sin vida,* al cual el poeta pide la muerte («Bulto sin amor», p. 445). En *Mundo a solas,* la muerte no tiene así el sentido de la destrucción del ser en el acto amoroso, para alcanzar la máxima plentiud de conciencia, en fusión con el cosmos, sino que preside, por el contrario, el anonadamiento del ser espiritual y su encerramiento en lugares oscuros y cerrados. En este paisaje de soledad cósmica, el hombre sólo puede clamar con su puño *contra los secos muros.* En la inmensidad solitaria, este último se encuentra anonadado por los poderosos signos de la aniquilación:

> *¡No!*
> *El hombre está muy lejos. Alta pared de sangre.*
> *El hombre grita sordo su corazón de bosque.*
> *Su gotear de sangre, su pesada tristeza.*
> *Cubierto por las telas de un cielo derrumbado*
> *lejanamente el hombre contra un muro se seca.*
> («Mundo inhumano», p. 469.)

Tal experiencia de enajenación puede llevar a la conciencia a un estado en que ésta capta su propia ausencia de voz, su desconocimiento e ignorancia. Los pájaros que se encuentran en la altura no podrán llegar hasta ella: *Pájaros sin descenso son blancos bajo el cielo* (p. 448).

Mundo a solas constituye así un mundo en el que el amor se halla ausente, y el cual revela la soledad del hombre en el cosmos, en el momento en que la conciencia se torna sobre sí misma para conocer la pérdida de sus raíces en el plano de la elementaridad terrestre. Tal estado de enajenación señala un punto neutro en la trayectoria ascensional de la conciencia y marca, por el contrario, el comienzo de su movimiento de descenso, de su caída y disminución empequeñecedora, de su encerramiento y muerte finita. El destino luminoso y ardiente de *La destrucción o el amor* se convierte en *Mundo a solas* en la imposibilidad de cumplimiento de dicho destino.

En el siguiente libro de Aleixandre, *Sombra del paraíso* (1944), podemos observar un desplazamiento de la conciencia poética del centro absorbente del yo pasional a una dimensión de una circularidad más amplia, puesto que el poeta ya no sigue únicamente su sola trayectoria individual de nacimiento, vuelo y repliegue sobre sí mismo, sino que se sitúa como un instrumento intermediario de una conciencia más amplia del universo y del mundo creado, incluyéndose a sí mismo. El movimiento de la conciencia no es ahora el de la fusión de yo subjetivo y mundo objetivo, sino fundamentalmente el de contemplación, el de mirada hacia el objeto contemplado, con una consiguiente perspectiva de distanciamiento en el espacio y en el tiempo. En el poema «El poeta» (p. 483), que sirve de introducción a todo el libro, el poeta encuentra que su reino es el dominio del amor y del dolor, y no solamente la juventud de su corazón que se proyectaba antes con violencia por las embestidas del mar, ni el rayo que amenaza iluminando su frente e incendiando los espacios con su vida que se consume de amor. La luz que busca ahora el poeta no es la que tiene la posibilidad de abatirse como polvo en sus labios, sino la que ha de perdurar brillando en su mano, sin depender de la luz petrificada y transitoria del paisaje lunar. La expansibilidad de la conciencia que él logró experimentar antes con el ímpetu de los signos vitales y que le permitió acariciar *los extremos límites de la tierra* debe dirigirse ahora al acto de contemplación, *apoyada la cabeza en la roca,* esto es, a un mirar la luz cara a cara, mientras él se halla pulsando las vibraciones del universo:

> *mientras tus pies remotísimos sienten el beso postrero del*
> *poniente*
> *y tus manos alzadas tocan dulce la luna,*
> *y tu cabellera colgante deja estela en los astros.*

Sombra del paraíso introduce así la mirada contemplativa, la que se ejerce a distancia entre el yo que contempla y el objeto contemplado.

El amor pasional, por ejemplo, es visto en este momento como un suceso que tiene lugar en la lejanía espacial, como el espectáculo de un hombre que se lanza suicidamente a las aguas de un mar profundo, como en el poema «Destino trágico» (p. 419):

Yo os vi agitar los brazos. Un viento huracanado
movió vuestros vestidos iluminados por el poniente trágico.
Vi vuestra cabellera alzarse traspasada de luces,
y desde lo alto de una roca instantánea
presencié vuestro cuerpo hendir los aires
y caer espumante en los senos del agua;
vi dos brazos largos surtir de la negra presencia
y vi vuestra blancura, oí el último grito,
cubierto rápidamente por los trinos alegres de los ruiseñores
del fondo.

La sección cuarta de «Los inmortales» revela también esta perspectiva de distanciamiento en relación con los elementos constitutivos del cosmos, «La lluvia», «El sol», «La tierra», «El fuego», «El aire», «El mar». La vinculación de estos elementos con el cuerpo humano se halla, por esta razón observada, esto es, contemplada, más bien que experimentada. El corto poema «La palabra», de esta sección, proclama el verbo como creación autónoma que es apta para dar una denominación a la experiencia amorosa: *Y el verbo / brotó. ¡Palabra sola y pura / por siempre —Amor— en el espacio bello!*

Ahora bien, este distanciamiento puede ser de carácter temporal o de carácter espacial, o aun temporal y espacial al mismo tiempo. El título *Sombra del paraíso* nos indica, en efecto, que el poeta no está experimentando la posesión del paraíso, tal como era el caso en *La destrucción o el amor,* sino más bien viviendo de su presencia lejanamente contemplada, de su sombra que se proyecta en el presente. Esta perspectiva, de carácter fundamentalmente elegíaco, sitúa la visión del paraíso en el pasado, en un tiempo prístino de virginal hermosura, luminosidad e inocencia, que sin duda hace referencia al mundo ya lejano de la niñez. En efecto, los que podemos denominar poemas paradisíacos tienen un tema claramente de reconstrucción de tiempos idos. Un poema como «Criaturas de la aurora» (p. 487), que preside un mundo prístino y virginal, en nacimiento, con acumulación de referencias a lo nuevo *(azul naciente, luces nuevas, céfiros primeros, pájaros de la dicha inicial),* y el cual es estáticamente reiterado día a día con la llegada de la aurora, se encuentra, sin embargo, proyectado en el pasado:

Lejos están las inmarchitas horas matinales,
imagen feliz de la aurora impaciente,

tierno nacimiento de la dicha en los labios,
en los seres vivísimos que yo amé en vuestras márgenes.

Asimismo la visión del río, el cual sin duda se refiere al río de su ciudad de la infancia, se halla contemplado en el pasado *(el que miro de lejos, río que matinal atravesaste mi ciudad inocente).* Si bien el poeta aún oye el sonido de la espuma y de las guijas, su llamada es primordialmente hacia una contemplación en el recuerdo: *¡Oh río que como luz hoy veo, / que como brazo hoy veo de amor que a mí me llama!* (p. 495). El poema «Primavera en la tierra» (p. 520) reconstruye un paraíso de fuerzas vitales *(espíritus celestes vivificadores del hombre)* que coincide con la juventud y el nacimiento del amor. Su lejanía radiante en el pasado se halla contrastada con un presente que ofrece al poeta *cielos de plomo pesaroso* y hombres cubiertos con máscaras, mientras oye lejana la música de los sueños *en que escapan las flautas de la primavera apagándose.* Aun la luna, en el poema «Luna del paraíso» (p. 528), constituyó para el poeta un astro de plenitud que presidía su dicha inocente y cuya luz mágica y benéfica él veía identificada con el brillo del cuerpo de la muchacha. Asimismo el mar, en el poema «Mar del paraíso» (p. 534), se halla investido de una *luz eterna,* a cuyo contacto el poeta pronuncia los primeros nombres amorosos y descubre *la esplendente libertad de los seres,* convertida en canto en sus labios de niño.

En el conmovedor poema «Padre mío» (p. 573), el poeta evoca la sombra protectora de su infancia, con su calidad de fuerza y poderío *(frente poderosa, Alto, padre, como una montaña, vigor poderoso),* su luminosidad radiante y benéfica *(Por tu pecho bajaba una cascada luminosa de bondad)* y su condición de guía físico y espiritual *(Hasta la orilla del mar condujiste mi mano).* Esta evocación destaca la condición de huérfano del poeta en el presente, *caído sobre una hierba triste.* Finalmente, en «Ciudad del paraíso» (p. 582), la ciudad de Málaga, donde pasó su infancia, el poeta contempla a la ciudad como suspendida entre cielo y mar, nunca descendiendo y siempre durando, *voladora entre monte y abismo / ... con calidad de pájaro suspenso.* La «ciudad prodigiosa» emerge como un momento de creación en la mente de un dios, revelando la calidad de lo divino del sueño que la creó.

Esta perspectiva paradisíaca, de un mundo prístino y fúlgido, proyectada en el pasado, destaca, sin duda, la condición de un presente antiparadisíaco en la conciencia del poeta. La curva parabólica de nacimiento, plenitud, vuelo ascensional y fuerza vital que había hallado culminación en los poemas de *La destrucción o el amor,* se con-

vierte en vacío cósmico opresivo en los poemas de *Mundo a solas*. En *Sombra del paraíso,* la conciencia del poeta descubre la inexorable dimensión de la temporalidad del ser, la cual a su vez introduce una perspectiva de descenso y de movimiento de regreso. El poeta, que ha sido abarcador de los espacios siderales, partiendo de la elementaridad terrestre de su conciencia, se lanza ahora a la busca de una plenitud espiritual que tan sólo puede encontrar en un pasado paradisíaco. Por esta razón, la fulgidez y hechizo de este mundo mágico, a pesar de ser reconfortante, viene a revelar la radical orfandad del del hombre sobre la tierra. El poeta se siente triste en su condición de ser abandonado e impotente. El último poema del libro «No basta» (p. 595) recapitula las poderosas conquistas hechas por la conciencia poética en su movimiento progresivo de expansión y en la amplitud abarcadora de su mirada penetrante en los misterios del universo. Para el hombre-poeta no basta, sin embargo, la iluminación de su frente *(sentí iluminarse mi frente)* o el que sus labios encuentren la modulación de una luz invisible, o también el que reciba el destello del pensamiento estelar *(Una nube con peso, nube cargada acaso de pensamiento estelar).* El hombre-poeta se da cuenta que la iluminación poética es tan sólo una ráfaga repentina de luz que sólo va a acentuar por ello mismo, en el fondo de su conciencia, el vacío cósmico, la ausencia de Dios, la soledad absoluta:

El cielo alto quedó como vacío.
Mi grito resonó en la oquedad sin bóveda
y se perdió, como mi pensamiento que voló deshaciéndose,
como un llanto hacia arriba, al vacío desolador, al hueco.

Sobre la tierra mi bulto cayó. Los cielos eran
sólo conciencia mía, soledad absoluta.
Un vacío de Dios sentí sobre mi carne,
y sin mirar arriba nunca, nunca, hundí mi frente en la
arena
y besé solo a la tierra, a la oscura, sola,
desesperada tierra que me acogía.

El hombre-poeta termina por confesar su invalidez a la sombra protectora de su madre, como antes lo había hecho con la figura del padre, la cual es asimismo de raíz paradisíaca: *¡Oh madre, madre, solo en tus brazos siento / mi miseria! Solo en tu seno martirizado por mi llanto / rindo mi bulto, solo en ti me deshago.* El poeta pide que su propia arcilla se extinga nuevamente en el seno de su madre, a fin de poder sentir allí el vacío *de tinieblas calientes* y serle dado contemplar entonces *la promesa de Dios, la presentida frente amorosa,* mientras suena la música universal que irradia amor. En la

última súplica a su madre, el poeta pide, además, que le permita decirle su secreto con ternura, echado él sobre su seno hermoso: *mira mi lágrima / besarte; madre que todavía me sustentas, / madre cuya profunda sabiduría me sostiene ofrecido.* La sabiduría se encuentra así, finalmente, no en el amor pasional, ni siquiera en el destello del pensamiento estelar de origen divino, sino en el calor maternal, en el amor compasivo que sabe comprender y que da sustento al dolor del hombre.

Por otra parte, el poeta ha descubierto en la dimensión de la temporalidad de la conciencia y de su acuñación mortal en materia deleznable los límites inexorables que la asedian y la imposibilidad de encontrar los orígenes más remotos de las cosas. En el poema «Al hombre» (p. 576), el *hijo de la luz* surge del barro para transitoriamente brillar un momento sobre la tierra y volver luego a su apagada patria. La *arcilla finita* que erige su *vacilante forma* no debe desafiar al sol poderoso que le presta compasivo su *cabellera de fuego.* Su incandescencia es solamente temporal. Su soberbia *masa corporal* debe tener presente el declinar del sol:

Mas mira, mira que hoy, ahora mismo, el sol declina tristemente
en los montes.
Míralo rematar ya de pálidas luces,
de tristes besos cenizosos de ocaso
tu frente oscura. Mira tu cuerpo extinto cómo acaba en
la noche.
Regresa tú, mortal, humilde, pura arcilla apagada,
a tu certera patria que tu pie sometía.
He aquí la inmensa madre que de ti no es distinta.
Y, barro tú en el barro, totalmente perdura.

Asimismo, en el poema «Destino de la carne» (p. 580) el poeta contempla la finitud del mundo en su sucesión indefinida de carne fugaz, que nace para ser chispa de luz y luego disiparse en la nada sin memoria. Es inútil que la lengua exalte esta luminosidad fugaz, que desaparece luego, sin esperanza. Sin embargo, la conciencia llega a aprehender la perpetuidad de la vida, a través de los cuerpos y formas que se suceden los unos a los otros, rodados desde *un océano sin origen,* multiplicados y monótonamente iguales: *Cuerpos que mañana repetidos, infinitos rodáis / como una espuma lenta, desengañada, siempre.* La conciencia poética ha descubierto, así, el hecho de que el hombre es fundamentalmente un ser desterrado del paraíso y que tan sólo puede estar lejanamente a su sombra, ya se trate del mundo mágico de la infancia, o de la incandescencia del amor pasional, o del momentáneo brillo fúlgido que ilumina transitoria y limita-

damente las honduras del universo. La soledad de la conciencia en el cosmos sólo podrá hallar refugio momentáneo en la compañía mutuamente compasiva y amorosa con la amada, y también en la compañía con los demás hombres.

Los poemas de *Historia del corazón* (1954), el siguiente libro de Aleixandre, reafirman el destino de transitoriedad de todo lo humano. Ya en el primer poema de la colección, «Como el vilano» (p. 683), el tema es precisamente el de la amada transitoria que sólo por un instante se entrega: *todo conspira contra la perduración sin descanso de la llama imposible.* En «Mano entregada» (p. 686) una zona del cuerpo femenino se rehúsa a la total entrega *(una zona triste de tu ser se rehúsa),* a la penetración hasta las hondas venas. También en el poema «La frontera» (p. 688) la piel de la amada establece una separación de imposible traspase, haciendo inalcanzables los *aromas remotos* que surgen de su cuerpo. Aparece, asimismo, en estos poemas la injusticia del amor, consistente ésta en el hecho de que el amante a veces no puede retornar calurosamente el amor de quien lo ama por estar su verdadero amor en otra piel («Otra no amo», p. 690), como también por el hecho de que él es la víctima del abandono de su último amor («El último amor», p. 703). Por último, se encuentra en este libro, dentro del contexto del amor pasional, el estado de serenidad y calma de los cuerpos que han llegado a ser coronados de un fuego que no quema, una vez que el amor ha sido consumado («Después del amor», p. 693, y «Coronación del amor», p. 697).

Por otra parte, surge en *Historia del corazón* lo que podría denominarse «historia amorosa» o biografía amorosa de una amada continuada, de una pareja de amantes que se perpetúa en el tiempo y se sostienen el uno al otro, en la inevitable trayectoria del debilitamiento corporal y envejecimiento de los dos. La amada continúa manifestándose en su corporeidad esencial, pero ésta se revela principalmente en los efluvios sensualmente espiritualizados que penetran el ámbito temporal del amante. En el poema «El alma» (p. 737) la amada es, al amanecer, *carne casi soñada,* en la que el amante puede tocar despacio *el inoíble rumor del alma pura.* Se trata de un alma que se manifiesta en ondas *(ondas del alma),* un *alma olorosa, espíritu que se realiza* y comunicación que trasmina y trasciende en *su dibujo bellísimo,* y que permite al amante su engolfamiento en la dicha. También se presenta en estos poemas, los cuales se hallan agrupados en la sección del libro titulada «Realidad», el tema de la amada como compañera perpetua y segura. En «Tierra del mar» (p. 739) el poeta proyecta una felicidad de vida en compañía, en la cumbre de una colina en la cual los días han pasado en dulce calor y templanza,

si bien el amante continúa asediado también por las zozobras de las ausencias de la amada: *Tierra del mar que giraba sin peso, / llevando un infinito miedo del amor / y una apurada dicha hasta sus bordes.* En el poema «En el bosquecillo» (p. 745) los dos amantes se encuentran en el viaje de un día al bosque en que la naturaleza adquiere un encendimiento mágico por virtud de la presencia de la amada, hasta que al final del día regresan al silencio glorioso de la noche. En «La certeza» (p. 750) el amante se siente seguro de la compañía de la amada, constantemente absorbido en todos los momentos del día y de la noche: *Aquí en la noche: en el día; en el minuto: en el siglo.*

Sin embargo, en la última sección del libro «Los términos» el amor se presenta en los límites más extremos de su transitoriedad, en virtud de lo deleznable de la vida humana. También se proyecta aquí el amor en su dimensión más honda de compasión y de ternura entre los dos amantes. Si el amor ha arrancado como una *explosión que durase toda la vida* («Explosión», p. 771) y que luego se abre cada vez más y se alza, permitiendo a los amantes reconocerse en la completa luz y en las más hondas minuciosidades de los espacios de sus almas, ahora al caer de la tarde, en el ocaso, *es el vivir mismo el que termina.* Mas, aun así, *el estallido que empezó se corona* y llega a su colmo con la certeza de tenerse el uno al otro: *¡nos tenemos!* El sentimiento de sentirse existiendo es posible, por otra parte, gracias al amor prolongado a través de los años hasta que la rama curvada de los dos amantes juntos sea recogida por las manos de la tierra. Asimismo, en un poema como «Ascensión del vivir» (p. 785) el camino recorrido en la vida es una continuada ascensión en compañía, desde la salida alegre en la mañana por el hermoso valle y los vastos lugares recorridos al mediodía soleado, hasta llegar ya en la tarde fatigados a lo alto de la montaña, con los cabellos ya blancos en la serenidad de la cumbre. Los dos amantes estrechamente abrazados miran el vasto paisaje iluminado por el permanente sol que aún alumbra sus cabezas. Esta íntima devoción y serenidad de los dos se ve perturbada, sin embargo, por la súbita conciencia del vacío que los va sobrecogiendo, sin una voz que responda a sus preguntas. En el poema «Comemos sombra» (p. 779) el poeta pregunta en vano a un Dios que se niega a responder acerca de una explicación a la fuerza del amor. El poeta sólo puede observar *un eco de un resplandor, el eco de un eco de un eco del resplandor,* y debe contentarse con comer sombra y seguir caminando en el silencio: *Comemos sombra, y devoramos el sueño o su sombra, y callamos.* En el poema «Entre dos oscuridades un relámpago» (p. 781) el poeta tiene la *conciencia súbita de una compañía, allí en el desierto,* mientras dura *el instante*

del darse cuenta entre dos infinitas oscuridades. La pareja humana ha recorrido, así, en solidario viaje, las *arenas largas,* y juntos deben continuar siempre andando. Finalmente, en el último poema del libro, «Mirada final (muerte y reconocimiento)» (p. 789), el poeta, después de haberse sentido rodar como un instante toda la vida, se despierta caído en soledad y puede entonces reconocerse en su amada, en cuyas pupilas él puede ahora mirar el último brillo del cielo.

Esta perspectiva de solidaridad, compasión y ternura va a ser extendida también en *Historia del corazón* a la presencia de los demás seres humanos. La conciencia poética se adensa, así, hasta abarcar la conciencia de la colectividad. La sección segunda del libro lleva el título de «Mirada extendida» y se refiere precisamente al radio de acción extendido en la conciencia de lo humano. En un poema como «En la plaza» (p. 711) el poeta penetra humildemente en la multitud, en la *gran masa* que transcurre por la plaza abierta, a fin de sentirse él también transcurriendo con los demás, *como un único ser,* allí donde *cada uno puede mirarse y puede alegrarse y puede reconocerse.* Inmerso en este nuevo mar de humanidad, el poeta recobra una nueva dimensión de su ser y un fortalecimiento juvenil:

> *Y allí fuerte se reconoce, y crece y se lanza,*
> *y avanza y levanta espumas, y salta y confía,*
> *y hiende y late en las aguas vivas, y canta, y es joven.*

Asimismo, la misión del poeta es la de proyectarse ahora a la expresión de este ser único colectivo. En el poema «El poeta canta por todos» (p. 716), el poeta se entrega serenamente a la ola para reconocerse y para oír el rumor denso que *como un cántico ensordecido* dejan oír los *miles de corazones que hacen un único corazón* y que acumuladamente lo empujan. Abdicando de su dolor, el poeta se suma al latido único y canta con la voz de los que lo llevan a través de la cual él se escucha a sí mismo. Finalmente, todos los demás se escuchan a sí mismos en la voz de quien los canta y los expresa colectivamente, como un eco del hombre entero:

> *Y en la cumbre, con su grandeza, están todos ya cantando.*
> *Y es tu voz la que les expresa. Tu voz colectiva y alzada.*
> *Y un cielo de poderío, completamente existente,*
> *hace ahora con majestad el eco entero del hombre.*

En otros poemas, como «El viejo y el sol» (p. 725), la mirada compasiva del poeta se fija en una figura humana de gran vejez que lentamente se deslíe y se deshace bajo el poderoso sol que poco a poco lo disuelve en su luz. Una perspectiva de mirada tierna se advierte también en los poemas de la sección que lleva el título «Mirada in-

fantil», alguno de los cuales, como «Al colegio» (p. 755), «La clase» (p. 757), «Una niña cruzaba» (p. 767), revelan aspectos del despertar de la conciencia del poeta al mundo, y otros, como «El niño raro» (p. 760), «El más pequeño» (p. 762) y «La joven» (p. 763), expresan la mirada compasiva del poeta para con seres indefensos y solitarios. *Historia del corazón* constituye así el descubrimiento de una dimensión de densa humanidad en la conciencia del poeta.

En el siguiente libro, *En un vasto dominio* (1958-1962), el poeta se inmerge en la *materia única* e indivisa, cuyo movimiento continuado en el tiempo y en el espacio se proyecta en las infinitas manifestaciones del empuje vital que culmina con las sorprendentes formas corporales y en las más decantadas expresiones de espiritualidad de la conciencia humana. El poema «Materia única» (p. 961), que sirve de epílogo a la colección, se refiere precisamente al hecho de que esta fundamental materia *fresquísima* emerge en el carmín de un niño que estamos contemplando en el momento y que es el mismo que ha vivido infinitas veces, a través de la historia, y el cual, a su vez, lleva en potencia al hombre adulto, también presente y ya pasado y que ha de manifestarse en diversidad de oficios y rangos sociales. También ha de aparecer este último en su condición de hombre civilizado y primitivo, de genio artístico, de gobernante, de tirano, de santa, cortesana o criada humilde. La *materia sola, inmensa,* late en el tiempo y en el espacio *(Todo es materia: tiempo, / espacio; carne y obra)* y constituye el origen de todas las formas existentes: *Moja / tu mano, tienta, tienta / allí el origen único, / allí en la infinitud / que da aquí, en ti, aún espumas.* Por otra parte, en la declaración preliminar «Para quién escribo» (p. 797), que encabeza el libro a modo de prólogo, queda claro, según lo expresa el poeta, que la poesía de *En un vasto dominio* se halla dirigida a todos los seres que participan de la condición de lo humano, y en particular a todos aquellos que suelen ser menospreciados por su flaqueza, debilidad, o por ostentar alguna falla. Los poemas se hallan dirigidos, así, a las personas viejas, a los niños, a las mujeres, a los enamorados, a los que no leen al poeta, a los asesinos, a los muertos, a los agonizantes, a los ajusticiados, a los amenazadores y verdugos, como también al mar infinito y finito al mismo tiempo, y, por último, a *la limitadísima Mirada Final, en cuyo seno alguien duerme.* Esta larga lista de destinatarios revela la amplitud y calidad humana del canto del poeta.

La conciencia poética capta ahora en detalles minuciosos las nacientes manifestaciones de la vida, su constitución en formas esplendentes y logradas, lo mismo que su final disgregación en mezclas infinitas y variadas. El poema «La materia humana», el primero del pri-

mer grupo de la colección, el cual lleva el subtítulo de «Primera incorporación», revela la infinitud de esta materia en la cual se halla inmerso individualmente el poeta, como también cada uno de nosotros: *Onda de la materia pura en la que inmerso te hallas, que por ti existe también y que desde lejísimos te ha alcanzado.* Los restantes poemas de este grupo constituyen una expresión himnica a los diversos miembros del cuerpo humano, siempre en vinculación con los elementos terrestres y a la atmósfera espacial. El «Vientre», por ejemplo (p. 805), *tiene hondura de tierra* y su tronco *surtió despacio / con un esfuerzo unánime.* Su *savia clara* surge hacia el pecho donde la voz después se convierte en *viento armonioso.* El brazo («El brazo», p. 807) constituye *un empujón de la materia solo,* el cual llega como una ola pura, caliente y viva *a la mano extendida,* la que hace maravillas sobre la tierra. La sangre («La sangre», p. 810), con sus *oleadas lentas,* va indagando y se va repartiendo por todos los rincones del organismo hasta afinarse en yema y destellar finalmente en la boca en forma de *palabra humana.* La oreja («La oreja-La palabra», página 823), que se ha formado *por siglos de paciencia, / por milenios de enorme voluntad esperando* realiza la conversión del mundo en música.

En el segundo grupo de poemas que lleva el subtítulo «El pueblo está en la ladera», Aleixandre fija su mirada en diversidad de tipos humildes de aldea, jóvenes y viejos, cuya elementalidad espiritual surge y se desarrolla a compás de las manifestaciones de la tierra, con una perspectiva de solidaridad y de compasión por parte del poeta. En el poema «El cementerio» (p. 860) los letreros de gentes comunes en las tumbas van descubriendo las oleadas de la que fue materia viva y ya se halla muerta, pero que luego torna a ser una vez más materia viva, en continua revivificación: *Materia genesíaca, igual, que cubre al hombre, al mundo. / Y nace y crece y muere. No muere. Nadie muere.* En la sección cuarta, «Incorporación temporal», un desfile de tipos humanos y viviendas, algunas de ellas derruidas revelan siempre el hálito de lo humano. El poema «Lope en su casa» revive la atmósfera hogareña que debió reinar con la presencia del poeta y su familia, hace ya más de tres siglos. La «Incorporación temporal» del grupo quinto de poemas incorpora reliquias arquitectónicas como las de la ciudad de Numancia («A una ciudad resistente», p. 917), o monumentos escultóricos («Hijo de la mar», p. 919) o pictóricos («Las meninas», p. 924), en los cuales se revelan figuras humanas inmersas en el tiempo y en el espacio, siempre durando. El poema «Historia de la literatura» (p. 927) destaca la figura concreta de un poeta, la de Espronceda, quien llegó al borde de la muerte con su «conciencia er-

guida». Aleixandre define en este momento la función de clarividencia que se halla en el destino de un poeta: *Un poeta: una conciencia, puesta / en pie hasta el fin.* Y si Espronceda murió, se puede afirmar, sin embargo, que aún continúa ardiendo: *Y aún arde. Aunque también se apague. / Mas no importa: que otras lumbres le heredan.* La última sección del libro *Retratos anónimos* contrapone figuras humanas llevadas al lienzo, hace ya varios siglos, y minuciosamente convertidas a través del arte de la pintura en formas vivaces, con figuras vivas que realmente estamos contemplando a nuestro alrededor y que manifiestan la perduración y existencia de los rasgos vitales que encontramos en aquellos retratos anónimos. Se trata, una vez más, de manifestaciones espiritualizadas de la materia única, siempre revelándose en ondas ínfimas y oleadas amplias, silenciosamente, a lo largo del tiempo y del espacio. La conciencia poética se identifica ahora con el vasto dominio de la materia única, con su perduración indefinida, mas también con su continuada desintegración.

Si *En un vasto dominio* el poeta ha registrado cuidadosamente el empuje del aliento vital y su perduración en ondas que se suceden las unas a las otras, en los *Poemas de la consumación* (1968) (3), el poeta se detiene a contemplar su propia vida y la de otros como ondas que alcanzaron su culminación y que se hallan al borde de su completa extinción, de su desaparición, de algo que ya fue consumado. La conciencia poética es así *conciencia erguida,* conciencia clarividente que reflexivamente se tiende sobre la índole de su propio existir y conocer. El poeta tiene ante sí las imágenes de lo que él es y ha sido y al mismo tiempo no es, o ha dejado de ser. Por tal razón, predominan en estos poemas las imágenes del sueño, del ocaso y de la nocturnidad, en tanto que indicadoras de ausencia de luz y de inminente extinción de la conciencia. Las facultades del recordar de la memoria y del ver en fondos de oscuridad constituyen ráfagas de conciencia que repentinamente iluminan la naturaleza de la existencia del poeta. En el poema «El poeta se acuerda de su vida» (p. 82), el poeta duda de la consistencia de las palabras mismas, entre las cuales siempre ha vivido, y las cuales han constituido su razón de ser: *Bellas son al sonar, mas nunca duran.* La pervivencia de la visión de la amada es siempre de carácter auroral *(tu luminosa aurora),* si bien ahora se encuentra proyectada en un fondo de negrura y es anunciadora de otra verdad, como en el poema «Cueva de noche» (p. 83):

Desde tu ser mi claridad me llega toda
de ti, mi aurora funeral que en noche se abre.
Tú, mi nocturnidad que, luz, me ciegas.

(3) *Poemas de la consumación* (Barcelona, 1968).

Al mismo tiempo, la forma de permanencia de la carne es primero la del sueño y luego la de la piedra muerta, como en el poema «Permanencia» (p. 95): *Pero la carne es sueño / si se la mira, pesadilla si se la siente. / Visión si se la huye. / Piedra si se la sueña.* La experiencia del amor viene a ser *beso pensado* que sonó, ardió y luego se quemó, o también la de una mar seca, con ecos que llegan de nombres ya muertos y peces putrefactos: *Y allá la mar, la mar muy seca, cual su seno y volada. / Su recuerdo son peces putrefactos al fondo* («Supremo fondo», p. 49). En el poema «Quien fue» (p. 47) el poeta sabe de su existencia por haber amado («El hombre amaba») y, por tanto, es tan sólo ahora *criatura pensada,* para quien el amor es simplemente memoria: *Amor no es lumbre, pero su memoria. / Su imaginada lumbre resplandece.*

Ahora bien, la facultad de ver viene a ser una manera de conocimiento que permite entender el sentido deleznable de la existencia. Las que antes fueron experiencias vívidas constituyen ahora imágenes desvanecidas y son una anulación de lo que pudo ser. La realidad de lo que fue es, por tanto, inexistente. La conciencia se encuentra al borde de su propio vacío:

> *El pensamiento sólo no es visible.*
> *Quien ve conoce, quien ha muerto duerme.*
> *Quien pudo ser no fue. Nadie le ha amado.*
> *Hombre que enteramente desdecido, nunca*
> *fuiste creído; ni creado;*
> *ni conocido.*
> *Quien pudo amar no amó. Quien fue, no ha sido* (p. 48).

Por otra parte, la función del conocer es superior a la simple del saber (*Conocer no es lo mismo que saber,* del poema «Un término», página 41), puesto que implica una experiencia siempre continuada de nadar a contracorriente y de entender que se está retrocediendo, en tanto que el nadador va cauce arriba para desembocar, finalmente, de espaldas en la mar: *Es el final con todo en que se hunden. / Mar libre, la mar oscura en que descansan.* El poeta conoce así su propio destino, lo mismo que el de cada hombre. En el poema «Como Moisés es el viejo» (p. 18), el poeta se da cuenta que tiene delante de sí la puesta del sol, después de haber dejado atrás el alba: *Porque allí está la puesta. / Mira hacia atrás: el alba. / Adelante: más sombras. ¡Y apuntaban las luces!* El poeta, lo mismo que la figura bíblica de Moisés, proclama la vida, *desde su muerte a solas,* y muere dejando rotos los textos en la tierra con los cabellos ardidos y *quemados los oídos por las palabras terribles.* Ante la muerte inminente, insinuada en el ocaso que él ahora contempla a ras del horizonte, puede él

percibir el límite y lo que vendrá ya para otros: *Un hormiguear de juventudes, esperanzas, voces. / Y allá la sucesión, la tierra: el límite. / Lo que verán los otros.* En el poema «Pensamientos finales» (p. 104), cuyo título es indicativo de un acto final de conciencia, el poeta puede contemplar su propio pensamiento lentamente cayendo, en la misma forma en que caen las hojas de los árboles que la tierra espera:

Mientras la sobria tierra las espera,
abierta. Callado el corazón, mudos los ojos,
tu pensamiento lento se deshace
en el aire. Movido suavemente. Un son de ramas
finales, un desvaído sueño de oros vivos
se esparce... Las hojas van cayendo.

Finalmente, en «Olvido» (p. 105), la anticipación consciente del morir se resuelve en una identificación de contrarios y en la final abolición de la facultad de la memoria:

Está y no estuvo, pero estuvo y calla.
El frío quema y en tus ojos nace
su memoria. Recordar es obsceno;
peor: es triste. Olvidar es morir.

El cese de la existencia del poeta queda registrado por el paso de su sombra: *Con dignidad murió. Su sombra cruza.* Es evidente que, en *Poemas de la consumación,* la poética hace un balance de su propia experiencia del conocer a través de la vida y cobra conocimiento del hecho de su inminente extinción. Las imágenes de la nocturnidad sirven de fondo a los destellos de una inteligencia que aún continúa enviando sus luces.

En el más reciente libro de Aleixandre, *Los diálogos del conocimiento* (1974) (4), la conciencia poética se proyecta desde una perspectiva de vida terminada que implica el cese de la más profunda manera del conocer, puesto que ya no hay la posibilidad del continuado descubrimiento que resulta del hecho mismo del vivir. Sólo existen sombras, formas petrificadas, cuerpos gélidos, pensamiento puramente pensado, saber abstracto, el cual se halla falto de participación vital. Sin embargo, el hecho de que los poemas se desarrollen como diálogos indica que hay en todos ellos una estructura dialéctica de oposiciones entre personajes que constituyen polarizaciones extremas, a saber, las de vida-muerte, juventud-vejez, plenitud de conciencia-ausencia de conciencia, conocer-saber. El conocimiento poé-

(4) *Diálogos del conocimiento* (Barcelona, 1974).

tico en *Los diálogos del conocimiento* se deriva así de estas yuxtaposiciones dialogantes de dos maneras radicalmente opuestas de ser de la conciencia. Por esta razón, cada uno de los diálogos presenta una pareja de personajes que se hallan situados en estas dos posiciones extremas del ser y del no ser, o bien una pareja de personajes que monologan o arguyen sobre la esencialidad del conocer.

En el diálogo «Dos vidas» (p. 91), por ejemplo, se hallan contrapuestos dos personajes jóvenes, «Joven Poeta Primero» y «Joven Poeta Segundo», cuya manera de conocimiento del mundo se halla determinado en direcciones contrapuestas. En el primer caso, el poeta contempla el mundo con el dominio exclusivo de su vida mental, a través de la presencia de la idea pura, del ejercicio de la contemplación en soledad, de la indagación de la razón numérica de las cosas, y completamente sordo a las voces de las cosas que lo rodean (*De espaldas a la mar, ciegos los ojos, / tapiado ya el oído, a solas pienso,* p. 100). Por tal razón este poeta duda, en última instancia, si su conocimiento corresponde a la realidad: *¿Miro o lo sé? Si callo está visible.* En cambio, el Joven Poeta Segundo se inmerge desde un principio en el rumor de su ciudad y se asoma al latido vivo del tiempo (*¡Cómo latía el tiempo ante mis ojos,* p. 96) para captar *en su porción concreta* la infinitud del universo. El mundo se presenta así como un verdadero *sendero para el conocimiento,* en el cual él tiene la verdadera experiencia del andar, que equivale a la de ser: *Qué misterioso andar. ¡Andar o ser!* A diferencia del Joven Poeta Primero, que evita el contacto con las gentes, el Joven Poeta Segundo descubre en el intercambio oral por la palabra una fuente de sabiduría: *Oh la visitación del habla dulce / que un labio dice y un oído escucha. / Era en principio el verbo, y fue la luz* (p. 99). Gracias a esta saturación de vida en plenitud, este último hace la conquista de la libertad: *La libertad se ha abierto para el mundo.*

La indagación de la naturaleza del vivir y del existir, en oposición a la experiencia de la ausencia de vida y del no ser, se halla proyectada en la yuxtaposición monologante de los personajes «El Viejo» y «La Muchacha», en el diálogo «Después de la guerra», de la sección cuarta del libro. Para La Muchacha, sentirse viviendo equivale al conocimiento de su propia existencia y de la del mundo que la rodea (*Algo me dice que yo vivo, y / si vivo existe / el mundo,* p. 77). Ahora bien, vivir es sentirse viviendo en la plenitud de los cinco sentidos, dentro de un intercambio constante de sensaciones y percepciones. Para ella, el color de las flores (sentido de la vista) que llevaba en la mano (tacto) da olor *(olores, daba el color),* al mismo tiempo que sus labios se abren para cantar con las criaturas *(El agua, arpegios, /*

espumas, ruiseñor. Conmigo hermosos, / hermanos, musicales). Además, su propio respirar le permite sentirse como flor (*Como una flor me siento y vida esparzo,* p. 75) y tener la experiencia de nacer juntamente con el alba. En su comunicación directa con el universo cósmico puede advertir, al mismo tiempo, que siente en sí misma el latido de las estrellas y que la luz de estas últimas es carne como la suya propia. La germinación del nuevo día se realiza dentro de ella, a través de sus sentidos que amanecen y de una vida que se propaga dentro de ella misma: *Pues está en mí y en ella yo estoy viva* (p. 78). La percepción del bulto que ella puede tocar es garantía de existencia continuada y de superviviencia en el futuro:

Este grito es mi luz. El hombre existe.
Tú y yo somos el hombre. Sí, ha vivido,
pues vivirá. Mañana ya ha nacido,
pues aquí estoy. Mañana, y hoy, y ayer.

Por otra parte, el personaje El Viejo aparece desposeído de sus sentidos, en horrible soledad. Su percepción mental se proyecta a una tierra desprovista ya de hombres, en la que él mismo se siente identificado con ella, con una edad que es la de ella misma (*Mi edad, la de la tierra,* p. 74). Su única posibilidad de conocimiento es la de un mundo pensado y, por consiguiente, vacío (*Ahora el mundo vacío está vacante / y un pensamiento es, pero no humano,* p. 75). Su frente es tan sólo piedra y todo lo que puede oír es apenas una memoria, pues ya en el árbol *no hay hojas ni alas.* Para El Viejo, la soledad del mineral es un pensamiento que también es inexistente si *el hombre no vive.* El, por su parte, será también inexistente si no es pensado por alguien. Finalmente, El Viejo, a diferencia de La Muchacha, se da cuenta de la desaparición del mismo tiempo:

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

Tan sólo queda la voz de El Viento, el cual proclama la muerte del hombre: *Pues todo el hombre ha muerto.* La perspectiva del conocimiento entre estos dos personajes acentúa una manera de ser de la conciencia en momentos distintos del vivir, pero también en estadios sucesivos en la continuidad de la vida sobre la tierra.

Asimismo, en el diálogo de «Los amantes viejos», los personajes El y Ella confieren la perspectiva del conocer y del saber, desde el ámbito de dos conciencias que ya han vivido la plenitud de la vida y que tan sólo perciben ecos de sonidos y rozamientos de sombras

y de luces. Para Ella el mundo sigue constituyendo una invitación a la vida *(El ruiseñor invita)*, de la cual ella lejanamente participa, aun sea en el brillo de la luz que como un eco se refleja en sus dientes (*Existir es brillar*, p. 21). Su sentimiento de seguir siendo se reafirma con la certeza de haber sido hermosa y con la continua espera de su acompañante a quien sigue aguardando (*Y aguardo. Aquí quedamos, junto al bosque. / Se fue, le espero. Oh, llega*, p. 23) y por el cual ella sigue sintiéndose vivir, a pesar de haber sido su paso un relámpago de amor: *Aquí le espero. Soy vieja... Ah, no, joven me digo, / joven me soy, pues siento. Quien siente vive y dura.* Para ella el vivir fue el equivalente del amor, hasta el momento en que se siente acabando:

> *Está al llegar, y acabo. Tanto esperé, y he muerto.*
> *Supe lo que es amar porque viví a diario.*
> *No importa. Ya ha llegado. Y aquí tendida digo*
> *que vivir es querer, y siempre supe.*

Para el personaje El, por el contrario, la vida ya cumplida se resuelve en un mirar a nadie y un tocar la nada: *El ojo ciego, un cosmos ve. ¡No viera!* La verdad se presenta helada bajo la categoría de pensamiento en duda: *Soy quien duda* (p. 21). A su vez el pensamiento puede perdurar en la oscuridad, a diferencia del sentimiento que se revela en luz:

> *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* (p. 24).

El conocer es, así, experiencia vital que se da en el brotar del amor, al paso que el saber es forma de pensamiento, equivale a una experiencia del morir: *Aquí viví, y he muerto. / Calla: Conocer es amar. Saber, morir* (5).

Los últimos tres diálogos, agrupados bajo la sección séptima del libro ponen de presente la naturaleza del conocimiento y la posibilidad de apercepción del mundo por la conciencia con una intención de carácter epistemológico. En el diálogo «Yolas el Navegante y Pedro el Peregrino» (p. 133), el conocer del primero se halla caracterizado por la fluidez del elemento agua, siempre en movimiento y

(5) Véase la distinción que hace Guillermo Carnero entre «saber» y «conocer» en la última poesía de Aleixandre, «Conocer y saber en *Poemas de la consumación* y *Diálogos del conocimiento*», en *Vicente Aleixandre* (recopilación de José Luis Cano) (Madrid, 1977), páginas 274-282.

cambiante a la vez que en reposo (*el agua es lo mudable que nunca cambia,* p. 136), a diferencia del segundo, cuyas características son las de dureza del elemento piedra. Yolas el Navegante va ligero como la espuma y ha nacido del mar y de la noche profunda. Su destino es rodar con la mar y hallarse ubicuamente en direcciones opuestas con las estrellas en la frente: *Soy el Norte y el Sur. Las estrellas cintilan.* Yolas, además, es joven perpetuo *(Soy joven, mas nací siglos hace)* y ha contemplado el amor de los amantes, desbordado *como un río en los llanos.* Su luminosidad, ardor y agitación, dentro de su quietud, le confieren el ansia de permanencia en su ser: *Amo lo que no muda y cambia, pero siempre es lo mismo. / La mar. Agitación / de lo quieto y ardiente, en espumas o en llamas* (p. 137). Finalmente, su calidad de navegante perpetuo sobre el mar lo identifica con el movimiento acelerado, a la vez que con la quietud y el desbordarse sobre playas:

> *Yo navego. Peces volantes llévanme*
> *como al rayo la luz, como la aurora al pájaro.*
> *Y si ya no me muevo mientras bogo es que ruedo*
> *como el lomo del mar. En las playas me esparzo* (p. 138).

Al signo aventurero, fluido y abierto de Yolas al Navegante se halla claramente opuesto el destino y configuración de Pedro el Peregrino. Es evidente que este último personaje conlleva una significación que se encuentra vinculada a la manera de ser de la conciencia en el saber dogmático religioso. El mismo nombre de Pedro se halla referido etimológica y simbólicamente al nombre y textura de la piedra. En su peregrinación (designio relioso), Pedro busca en la tierra (a diferencia de Yolas, cuyo rodar es siempre sobre el mar) *esa sombra profunda que es el estar sin término.* Esto es, Pedro va en busca del saber y del ser incambiable, el cual *hecho tierra reposa.* Tal ente reina en la sombra, en una casa de piedra: *mas su casa es la piedra.* De esa manera, el final destino de Pedro es el de *adorar la piedra,* en la cual habita Dios. Ahora bien, el misterio de la divinidad se resuelve también en la naturaleza de la piedra, hecha explícita en formulaciones categóricas:

> *Padre, tú eres la piedra. O más: la piedra es, sólo.*
> *Piedra sola y eterna, que ella basta, y perdura.*
> *Ella canta. Yo no veo a los pájaros sino a su sombra en tierra* (p. 138).

El destino de Pedro es, así, el de identificarse con la piedra, dentro de la cual él nace con un nacimiento que es al mismo tiempo muerte: *Con la piedra en los labios descanso al fin. Adoro. / Respiro*

piedra. ¿He muerto? He nacido. / Estoy quieto. No hay duda que la perpetua aventura de Yolas el Navegante y la peregrinación terrestre de Pedro el Peregrino apuntan a dos modalidades de la conciencia, a dos maneras de apercepción consciente, la fluida y desbordante del conocer poético, y la rígida y esquematizante del saber estático religioso.

El diálogo «La sombra» proyecta más nítidamente una estructura de carácter dialogante entre los dos personajes «El Padre» y «El Niño» sobre la naturaleza misma de la conciencia y la posibilidad del conocer y del saber. Para El Niño, su existencia prenatal participaba de un radio de conciencia de mayor amplitud: *Mucho antes de nacer yo era conciencia en alguien. / Era la vida toda, sin su límite pobre* (página 127). El acto de nacer equivale a atracar «como sombra» en la noche. El silencio de la llegada se halla interrumpido, sin embargo, por su propio llanto *(Un silencio. Pero ahora era un llanto).* Su actividad consciente en el amar, en cuanto él crece, viene a ser sólo un pálido reflejo del foco central *(la estrella),* revelado a través de *sus rayos muertos* y, por tanto, lejanamente distante del origen: *así llegué de lejos, como de un astro extinto.* En su edad de crecimiento, El Niño puede contemplar otras sombras y, sobre todo, la de su propio padre, por quien surgió a la vida, aunque éste es inexistente, tanto por su calidad de sombra como por la ausencia de verdadera paternidad de la conciencia: *Pues quien nace está solo, y quien mintió dio vida.* El Niño anhela estar asido a una sombra, esto es, a un padre, a la *conciencia creadora* que debiera haber sido su origen. Con todo él es, en realidad, por obra del azar: *Porque el azar me impuso.* Así El Niño no ha sido verdaderamente concebido por su padre, aunque haya sido arrastrado por él a una forma precaria de existencia: *Pero tiento y no toco tu vida. Ah mentido / padre que no quisiste pero aquí me arrastraste.* Su nacimiento ha sido impuro por esta razón y sólo es posible tener conciencia de la existencia de la madre, a saber, la tierra misma, de la cual uno no puede desprenderse: *Se nace de una madre que jamás nos desprende.* Para El Niño la única posibilidad de ser es el ser con ella. La existencia del padre es una mentira y el nacimiento del hijo surge del odio de su padre para con él, puesto que no puede haber una verdadera compenetración con aquél, a quien quisiera querer: *Nací para quererte. Para perpetuo estarte / y que tú me estuvieras, padre por siempre, y fuéramos.* Tanto El Padre como El Niño cumplen la función de ser conciencia el uno del otro, pero sólo en sueños. El destino de El Niño es el de volver a la madre común, a la tierra, de la que verdaderamente él ha nacido. El personaje El Padre, por su parte, se siente como sombra

que ignora verdaderamente la vida, y su acto de engendrar termina en el vacío: *Hoy / acaricio un vacío.* Su conciencia de ser es equivalente a la de no ser *(Lo sé: no soy. Ni he sido)* y la luz que él fue, en el acto de engendrar por el placer, procedió de una luz extinguida, no transmisora de sí misma: *Fui una luz, si así digo, / pero no fui una luz, sino el pabilo ahogado.* El acto de engendramiento tan sólo puede crear *el sueño de quien en él se extingue,* y del cual nace la muerte: *Y muerte nace.* Es decir, los dos personajes, El Niño y El Padre, formulan, a través de sus imágenes, la precariedad de la conciencia humana, destinada a sentirse como sombra que tiene la apercepción de otras sombras y que carece de la posibilidad de una verdadera solidaridad, en el acto de su aparición en este mundo, al cual llega en irreductible soledad. La conciencia poética percibe su nacimiento y su final destino, en su compenetración con la madre tierra, común origen de todas las conciencias, de la cual ellas tienen su verdadero origen y con la cual han de identificarse al final. No hay duda de que en esta manera de visión se encuentra un reflejo de la filosofía existencialista.

Por último, el diálogo «Quien baila se consuma» plantea la apercepción de la conciencia al nivel de la realización artística. El personaje El Bailarín se define a sí mismo no como concepto *(Nunca un concepto),* sino como *una proposición concreta en sus colores.* En virtud de la posición tensa de su cuerpo, se dispara como flecha: *Mi cuerpo es la ballesta en que la piedra yérguese; / y el arco, y soy la flecha: un pensamiento huyendo.* Al sonido de la música su cuerpo indaga *temeroso y brillante,* y como espuma primera de un mar salobre se irisa sobre su cresta revelando un mundo, cuyo nombre, o sus hechos, se manifiesta en sus labios ardidos. Por fin, mientras bailaba, El Bailarín dormía o soñaba *(Yo he dormido mientras bailaba, o sueño)* para ofrecer al final la fragancia y los visos de las formas plásticas, pero también el instrumento que mata y su propio cuerpo consumido: *Con la rosa en la mano adelanto mi vida / y lo que ofrezco es oro o es un puñal, o un muerto.* Esto es, El Bailarín se revela como conciencia artística actuante, como ejercicio intenso de su arte que se resuelve en un progresivo consumirse suyo. En cambio, El Director de Escena percibe el arte como idea *(La escena es una idea, y el pensamiento abrasa),* si bien puede hacer que El Bailarín arda al ritmo de su cuerpo para que todos participen de ese consumirse:

> *Bajo la malla un grito corporal es el ritmo*
> *y con mi mano tomo la forma y ahí se quema*
> *para todos. Y dos, consumados, aplauden* (p. 145).

Sin embargo, la concepción de El Director de Escena, aunque no sea fácil, se halla fuera del ámbito del ejercicio artístico y se revela en formas tristes o marchitas: *Concebir nunca es fácil. Coro o tristeza inmunda / que cual rosas marchitas desfila sordamente.* Los dos personajes revelan, por consiguiente, aspectos alternantes del mundo del arte que corresponden a modalidades distintas de la manera de ser de la conciencia, en el plano de la creación artística. Los *Diálogos del conocimiento* van descubriendo así, a través de imágenes actuantes y reflexivas, la capacidad y extensión que tiene la conciencia poética de revelarse a sí misma como vía e instrumento del conocer y del saber. Los *Diálogos* constituyen una indagación metafísica en la naturaleza del conocer poético y, por ende, en la esencia de lo humano.

El poeta Vicente Aleixandre ha explorado así, con la amplitud y profundidad de su conciencia poética, el misterioso empuje del hálito vital, la fuerza expansiva del amor pasional en fusión con el cosmos, el resplandor paradisíaco del universo creado. Con iluminada clarividencia ha señalado, además, la soledad del hombre en el cosmos, su destino de temporalidad y la final extinción de la conciencia individual. Por otra parte, la conciencia del poeta se ha vertido sobre sí misma para indagar la naturaleza del conocer y del saber poéticos y ha descubierto en el amor compasivo una fuente de sabiduría para la vida de los hombres sobre la tierra.

GUSTAVO CORREA

Yale University
163 Hepburn Road
Hamden, CONNECTICUT 06517
(USA).