LA MUSICA O LA MUERTE: LA METAFORA EMOCIONAL EN LAS ESTRUCTURAS ESTETICAS DE VICENTE ALEIXANDRE

Este trabajo es un estudio estructural de dos poemas de Vicente Aleixandre: «El vals» y «Noche sinfónica». A pesar de su importancia, aparecen en casi todas las antologías, su estudio ha sido evitado por la crítica precedente. Han sido seleccionados por la fuerza emocional de sus metáforas y por su asunto musical. Después de terminado este estudio hemos descubierto que ambos poemas contienen los principales temas de la poesía aleixandrina.

Hubiéramos preferido evitar el tema introductorio sobre la intuición poética y la metáfora, porque lo hemos tratado en otra oportunidad (1); pero nos ha sido imposible, la metáfora emocional es el elemento fundamental en las estructuras poéticas de Vicente Aleixandre. Además, en este estudio hemos tenido que modificar muchas ideas fundamentales sobre esta clase de metáfora, que más que una contradicción es un nuevo descubrimiento sobre las metáforas de esta índole y un enriquecimiento del tema.

LA INTUICION Y LA METAFORA EMOCIONAL

La poesía es intuición y el poema es la expresión de esa intuición. Benedetto Croce decía: «El arte es la visión o la intuición. El artista produce la imagen o fantasma» (2). La metáfora es la imagen de la intuición, o su fantasma, y esta imagen es también intuición:

> Pero intuición quiere decir precisamente indistinción de realidad o irrealidad la imagen en su valor de mera imagen. La pura idealidad de la imagen. Al contraponer el conocimiento intuitivo y sensible al conceptual o intelegible (3).

La intuición es la visión de una realidad y la metáfora es el instrumento idóneo para expresar esa realidad. La metáfora no es sólo

(1) Israel Rodríguez: *La metáfora en las estructuras poéticas de Jorge Guillén y Federico García Lorca* (Madrid-Miami, Hispanova de Ediciones, 1977).

(2) Benedetto Croce: *Breviario de estética* (Madrid, Espasa-Calpe, 1967), p. 17.

(3) Croce, p. 23.

un instrumento de la estructura estética de un poema, sino el vehículo ideal para expresar la intuición poética. García Morente decía con gran razón: «Para Bergson la metáfora es el instrumento idóneo de la expresión filosófica» (4). Nosotros no dudamos de la opinión de Bergson, pero en este trabajo, por razones de límites, lo referimos a lo poético. Basándonos en lo que García Morente dice de la intuición filosófica, nosotros decimos lo siguiente de la intuición poética: el poeta no puede definir, porque toda definición se refiere a lo estático, a lo quieto, a lo inmóvil, a lo intelectual y a lo mecánico. En cambio, como la verdad última es lo movedizo y lo que fluye está debajo de lo estático. A esa realidad no se puede llegar por medio de definiciones intelectuales, lo único que puede hacer el poeta es sumergirse en esa realidad profunda; y luego, cuando vuelva a la superficie, toma la pluma y escribe, procurando, por medio de metáforas y sugestiones de carácter artístico literario, llevar al lector a que verifique esa misma intuición que el poeta ha verificado antes que él. André Maurois aclara sobre este asunto:

> La filosofía, piensa él (Bergson), debería ser esencialmente un retorno a lo real y un retorno a la simplicidad. Al conocimiento *discursivo*, que es su principal instrumento, debe añadir (y a veces oponer) el conocimiento *intuitivo* que rasgando la red-símbolos nenúfares que flotan sobre el estanque de lo real, se vuelven a sumir en la vida misma. Pero ¿existe otra forma del conocimiento, otra que el conocimiento discursivo? ¿Podemos pensar sin palabras? ¿Es posible situarse en el corazón de las cosas? Ciertamente. Los grandes poetas conocen la naturaleza por intuición, no por razonamiento. «Bajo las mil acciones nacientes que dibujan hacia fuera un sentimiento, detrás de la fútil y social que expresa un estado de ánimo individual, es el sentimiento, es el estado de ánimo lo que van a buscar, sencillo y puro. Y para inclinarnos a intentar el mismo esfuerzo sobre nosotros mismos, se ingeniarán en hacernos ver algo de lo que ellos han visto: por arreglos ritmados de palabras que logran organizarse juntas y vivir con vida original, nos dicen o más bien nos sugieren, cosa que el lenguaje no estaba hecho para expresar» (5).

Ya hemos visto lo estrechamente que están relacionadas la intuición y la metáfora. Lo primero que el poeta tiene es un estado de preconciencia estético; es una intuición, pero eso tiene que expresarlo a través de metáforas. La metáfora es la expresión idónea de la vivencia poética. Esto no quiere decir que el lenguaje directo no pueda expresar una intuición o una vivencia, pero hay ciertas intuiciones que

---

(4) Manuel García Morente: *Lecciones preliminares de filosofía* (México, Diana, 1961), página 43.

(5) André Maurois: *De Proust a Camus* (Barcelona, Ediciones G. P., 1967), p. 39.

tienen que crear una metáfora para poder expresarse, porque ésa es la función de la metáfora: crear el lenguaje, que se está haciendo constantemente, como el tiempo y todas las cosas. A veces una metáfora es suficiente y basta, pero a veces hace falta un conjunto de metáforas estructuradas con los otros múltiples elementos, para hacer la contextura de un poema, para crear la visión o el fantasma poético en la nave de un espejo, pero esa imagen no es una reflexión vicaria, sino la otra parte de la verdad, la creación poética, que crea la realidad y a los hombres atrapados en el cristal y que ellos confunden con la luna de azogue espacial.

LA METAFORA MISTICA

La metáfora emocional ha sido llamada por la filosofía metáfora mística; vamos a tratar de explicar esta denominación desde el punto de vista retórico sin entrar en la filosofía ni en la teología, donde la polémica tiene una dimensión aún mayor. La metáfora sucede en el ámbito de la palabra, es una violación del código de la lengua, es una violación de índole lingüística. La violación no sucede en el ámbito de los hechos, sino en el ámbito de la palabra. Todo el mundo sabe que los dientes no son perlas. Lo fabuloso del mito, lo mágico en la epopeya y la leyenda, lo fantástico en la literatura y lo milagroso en las religiones sucede en ámbito de los hechos, sucede en el mundo de la acción, en la violación de las leyes naturales, en el mundo de los hechos. El poeta puede tener una novia preciosa y puede decirle que tiene los cabellos de oro; pero esta transubstanciación sólo ha ocurrido en el ámbito de la palabra. No se han violado las leyes de la química ni de la física. Cuando el rey Midas le toca los cabellos a su hija, los cabellos realmente se tornan en oro. Ha habido una violación en el mundo de los hechos, una violación de las leyes de la química y de la física. Lo fabuloso del mito, lo mágico de la leyenda, lo fantástico en la literatura y lo milagroso en las religiones sucede en el ámbito de los hechos.

La metáfora emocional rompe con esta clasificación clásica, porque capta una situación que sucede en el ámbito de los hechos, pero la intensidad emocional rompe el ámbito de la palabra, y la palabra estalla, y tiene efecto en el mundo de los hechos. La metáfora es siempre un estallido de la palabra, una violentación de las leyes lingüísticas, pero por un problema de intensidad el estallido de la metáfora emocional tiene efecto en el mundo de los hechos. La metáfora es una violentación de las leyes de la palabra, pero la metáfora emocional va más lejos, tiene efecto en el mundo de los hechos. La metá-

fora emocional es como una doble metáfora, que violenta el mundo de la palabra y violenta y afecta el mundo de los hechos; por eso, la filosofía la ha llamado metáfora mística. La gran polémica teológica de la metáfora y el mito se debate en este ámbito, bástenos dejarlo aclarado desde el punto de vista retórico, que es lo que nos compete en este ensayo.

Los poemas estudiados habían sido seleccionados por su asunto musical, después hemos descubierto que estos poemas contienen los principales temas del poeta, en su primera etapa; pero sobre todo han sido seleccionados porque su estructura está basada en la metáfora emocional, que es el ámbito de este estudio.

«EL VALS»

Vals es una palabra que viene del alemán, donde significa dar vueltas. El vals es un baile que ejecutan las parejas con movimientos giratorios y de traslación; se acompaña con una música de ritmo ternario que consta de quince compases en aire vivo. El vals fue cantado con admiración por los modernistas. La generación del 27 reaccionó contra el modernismo finisecular del vals y lo vieron como un símbolo de decadencia. De este poema dice Dámaso Alonso:

> La poesía ha sido sugerida por los salones de fin de siglo, cuando se bailaba el vals (aquí para Aleixandre, como en general para el arte de hoy, el 1900 tiene saber de época). Hay algo de amoroso o doloroso en esta poesía. La escena soñada se ilumina como unos rayos X que descubren los rasgos invisibles y verdaderos (6).

El título le da al poema el vértigo de rotación y traslación para ver lo desordenado y lo vertiginoso del mundo. El mundo es una realidad o un mar dinámico; el vals le da al poeta el dinamismo y el desorden necesarios para captar la verdad del mundo en el dinamismo de su fuga, en un vértigo paralelo.

> *Eres hermosa como la piedra*
> *oh difunta;*
> *oh viva, oh viva, eres dichosa como la nave* (7).

El poema comienza con dos vocativos. En el primero se invoca a una difunta y se le compara con la belleza de la piedra, con la belleza de lo inanimado, que es la muerte en lo reversible del símil. El se-

(6) Dámaso Alonso: *Poetas españoles contemporáneos* (Madrid, Gredos, 1958), p. 290.
(7) Vicente Aleixandre: *Obras Completas* (Madrid, Aguilar, 1968), p. 261. (Todas las citas de este poema se refieren a esta nota.)

gundo vocativo invoca a una viva y se le compara con la dicha de la nave. Desde la primera estrofa se han identificado la muerte y la vida, la piedra y la nave. La piedra representa lo quieto y la nave lo que se mueve. La palabra «nave» está relacionada con las palabras «ondas», «conchas», «espumas» y «oleadas». Es abundante la cantidad de valses que tienen nombre de agua, por ejemplo: «El vals sobre las olas» y el «Danubio azul». Después de la invocación se describe a la orquesta, es posible que afinando sus instrumentos:

Esta orquesta que agita
mis cuidados como una negligencia,
como un elegante biendecir de buen tono,
ignora el vello de los pubis,
ignora la risa que sale del esternón como una gran batuta.

La orquesta agita sus cuidados como un descuido, como un elegante biendecir de buen tono. El elegante biendecir de buen tono es algo que no dice nada y que está relacionado con las palabras limadas que más tarde aparecen en el poema. Uno de los principales temas aleixandrinos es la incomunicación de las palabras pulidas. El mismo poeta ha dicho del artificio de la palabra:

> Frente a la divinización de la palabra, frente a la casi obscena delectación de la maestría verbal del artífice que trabaja la talla, confundiendo el destello con el vidrio que tiene en las manos con la profunda luz cegadora, hay que afirmar, hay que exclamar con verdad: No, la poesía no es cuestión de palabras (8).

El «elegante biendecir de buen tono», que no dice nada y «las palabras limadas» son los puntos más ridiculizados en el tema de la incomunicación de la palabra humana. Gustav Siebenmann ha comentado de la cita anterior:

> Esto está escrito como réplica a Mallarmé, quien había dicho que los versos no se hacían con ideas, sino con palabras. Este antagonismo frente a la poesía pura aparece más claro en el prólogo a la segunda edición de *La destrucción o el amor,* donde no sin ironía se dice: «¡Qué delicados y profundos poemas hizo Mallarmé a los abanicos!» Este «No» a la poesía pura implica un «Sí» a una lírica que quiere otra vez sentimiento y contenido humano y desecha la evasión hacia los juegos del lenguaje y de la fantasía (9).

---

(8) Aleixandre, p. 1559.

(9) Gustav Siebenmann: *Los estilos poéticos en España desde 1900* (Madrid, Gredos, 1973), p. 362.

El tema de la incomunicación de la palabra sigue creciendo en el poema e integrándose en la contextura del poema, como un significante. Cuando el vals llega a su momento de más intensidad pasional, las palabras incomunicantes estallan y de este estallido surgen las metáforas con significado. La metáfora surge de una violentación de la palabra. La metáfora es una violentación del código de la lengua. Después de este estallido emocional y lingüístico, el poema sólo se expresará en intensas metáforas distantes, en estalladas palabras.

La otra línea temática también se encuentra en esta estrofa inicial: «el vello de los pubis», que tiene una remota relación capilar con «cabellos de ángel» y una íntima relación con los «vellos que van a pinchar los labios que saben». Es el momento de la desnudez cabeza abajo. Es el momento de la máxima intensidad del poema, los labios no ignoran sino que saben (de saber y saborear) los vellos del pubis. Ese es el momento en que la palabra estalla, porque no puede contener su significado; por eso, el biendecir lo ignora todo y no dice nada. Las texturas del poema se irán desarrollando en intensidad y evolución emocional hasta que creará su contextura integrada, que es la definición que el poema hará de su realidad. Sigamos estudiando el poema en la ebullición de sus elementos:

Unas olas de afrecho,
un poco de serrín en los ojos,
o si acaso en las sienes,
o acaso adornando la cabellera;
unas faldas largas hechas de colas de cocodrilos,
unas lenguas o unas sonrisas hechas con caparazones
de cangrejos.
Todo lo que está suficientemente visto
no puede sorprender a nadie.

Unas olas rotas, reaparece brevemente la textura del mar y con más intensidad aún, el elemento del sueño y de la muerte. El serrín en los ojos puede insinuar el sueño, en las sienes y en la cabellera, el polvo del acicalamiento femenino. El serrín también se pone de relleno en los animales embalsamados y en los muñecos. Hay algo de desagradable y decadente en comparar las faldas largas con colas de cocodrilos; pero en este poema y en toda la poesía de Aleixandre, la ropa y todos los artificios de adorno humano son decadentes: «faldas», «abanicos», «tacones», «dentaduras postizas» y «colas de plomo»; por lo contrario, lo desnudo es lo vital. Cuando el poema alcanza el momento de más intensidad, es el momento de la desnudez cabeza abajo, cuando las palabras estallan en metáforas, cuando los vestidos vuelan metaforizados en aves. Es más desagradable aún la comparación de las len-

guas y las sonrisas con los caparazones de cangrejos, que son desperdicios de animales muertos que tienen un olor intolerable. La estrofa termina, dando por sentado, colectivamente, la visión íntima del poeta.

Las damas aguardan su momento sentadas sobre una lágrima
disimulando su humedad a fuerza de abanico insistente.
Y los caballeros abandonados a sus traseros
quieren atraer todas las miradas a la fuerza hacia sus bigotes.

Las damas están sentadas sobre sus lágrimas, la sinécdoque de la causa por el efecto, sentadas sobre su dolor, pero también hay sudor, porque disimulan su humedad a fuerza de abanico insistente. Vicente Cabrera llama a estas señoras: «Damas pintarrajeadas y sudorosas» (10). Mientras los caballeros se retuercen sus acicalados bigotes para atraer la atención. (Este poema está hecho con rápidos tiros de cámaras costumbristas.) Uno de los momentos más angustiosos de las damas que iban a los bailes sin compañeros era aguardar a que las invitaran a bailar, de donde ha quedado la frase «comer o pelar pavo». Recordemos que todas estas metáforas tienen el múltiple poder sugerente de la aproximación ambiental.

Pero el vals ha llegado
es una playa sin ondas
es un entrechocar de conchas, de tacones, de espumas o
dentaduras postizas.
Es todo lo revuelto que arriba.

Se reafirma la metáfora del vals como un mar revuelto en que los naturales elementos de la playa, simples y bellos: conchas y espumas, arriban con los objetos que son residuos de una sociedad decadente: tacones y dentaduras postizas; es todo lo revuelto que arriba. Después, en el momento de más intensidad del poema, las olas se convertirán en oleadas de sangre. La perspectiva de la metáfora se traslada desde afuera del baile al epicentro de sus giros, al mismo corazón enfebrecido del vals. El poeta se ha sumergido en el maremágnum revuelto, para desde allí describir o sentir el corazón de los hombres con metáforas emocionales.

Pechos exuberantes en bandejas en los brazos
dulces tartas caídas sobre los hombros llorosos,
una languidez que revierte,
un beso sorprendido en el instante que se hacía
«cabello de angel»
un dulce «sí» de cristal pintado de verde.

(10) Vicente Cabrera: *Tres poetas a la luz de la metáfora* (Madrid, Gredos, 1975), p. 139.

En las estrofas anteriores, las metáforas habían sido distantes, pero estaban en su lugar, porque la perspectiva del vals se había hecho desde afuera del baile. Desde esta estrofa todo está dislocado, la persona que habla o escribe el poema ha comenzado a girar vertiginosamente. El narrador ya no es un mero espectador, es también bailador, él está poseído por el vértigo del baile, y desde esta perspectiva voladora todo se ve fuera de lugar; los senos están en bandejas como Herodías autosacrificadas; las tartas están sobre los hombros llorosos, sobre los hombros sudorosos. Todos estos elementos metafóricos son los famosos dulces finos de los salones de baile: bandejas, dulce, tartas, polvillos de azúcar, azúcar candy y «cabellos de ángel», «suspiro de monja», «capuchino», «pionono» y «tocino del cielo». Ese beso sorprendido puede ser un recuerdo o un beso de cabello, cuando los cabellos reales de la mujer rozan los labios en un instante de almíbar. El «sí» es un símbolo de la entrega. El cristal pintado de verde es un signo más del sofisticado distanciamiento urbano. La fuerza explosiva de la entrega arrastrará y quebrantará lo cadente y citadino.

Un polvillo de azúcar sobre las frentes
de una blancura cándida a las palabras limadas,
y las manos se acortan más redondas que nunca,
mientras fruncen los vestidos hechos de esparto querido.

Las manos que se acortan pueden ser la visión de las bandejas en las manos —recordemos que estas metáforas no pueden ser exactas y tienen todas las posibilidades de la sugerencia múltiple—, puede ser también; a medida que el baile se prolonga, las parejas se acercan más; por lo tanto, las manos se acortan y se fruncen los vestidos.

Las cabezas son nubes, la música es una larga goma,
las colas de plomo casi vuelan, y el estrépito
se ha convertido en los corazones en oleadas de sangre,
en un licor, si blanco, que sabe a memoria o a cita.

Las primeras perspectivas del vals fueron dadas desde afuera, desde diversos puntos de vista, en la segunda parte del poema, el poeta ya ha entrado en el baile. En la primera parte del poema, el poeta depende de los signos convencionales para expresar sus diferentes perspectivas del vals. En la segunda parte del poema, el poeta carece de perspectiva, carece de punto de vista, porque ya está dentro de lo observado, ya ha entrado en el baile y tiene desde dentro una visión total. Los movimientos se perciben de una manera diferente, según uno sea espectador o bailador, según uno sea sujeto u objeto-sujeto al mismo tiempo. El poeta se introduce en el corazón del vals

y adopta sus movimientos, ya ha renunciado a la visión y a la expresión vicaria, porque tiene su vivencia original. Los movimientos ya no serán descritos desde afuera, sino desde su interior, él es el movimiento y el giro en el vals, en sí, dentro de su absoluto, donde la palabra no contiene y estalla. El poeta ha renunciado a todo signo y a todo símbolo convencional para expresarse, porque tiene la vivencia real de la situación, que expresará metafóricamente en la estructura del poema, que es la definición imaginativa que el poema hace de su realidad estética en su estructura íntima. Esa es la visión que tiene el poema de su verdad. Esa es la metáfora emocional aleixandrina, que expresará desde dentro lo que no puede verse desde fuera, ni puede decirse con palabras, porque son signos exonerados de su compromiso temporal; por eso, las cabezas no están, son nubes y la música se alarga indefinidamente; la ola ya no es una metáfora externa y tradicional del vals, es oleada íntima de sangre y estrépito y su propio corazón.

Adiós, adiós, esmeralda, amatista o misterio;
adiós, como una bola enorme ha llegado el instante,
el preciso momento de la desnudez cabeza abajo
cuando los vellos van a pinchar los labios obscenos
que saben.

Con todo lo superficial que haya sido el vals, el poeta ha tenido la atención de cantarle y penetrarle su corazón musical, con todo lo trivial que haya sido, le ha llegado su momento de la verdad, el momento de la desnudez física y lingüística, en sus dos aspectos, cuando los vellos van a pinchar los labios que saben, en sus dos aspectos. El vals habrá sido un símbolo decadente y finisecular en la época del poeta, pero esta estrofa ha retornado a su origen de danza primitiva y ritual. El poeta está poseído por el rito de la danza. Los signos y los símbolos de la palabra han perdido su virtud retórica y son conjuros y hechizos del lapidario secreto: esmeralda, cristal pintado de verde, amatista o misterio. Esta visión absoluta (fuera del espacio del baile y del tiempo de la música), esta visión total, no puede llamarse inconsciente, sino percepción y vivencia embriagante y total.

Es el instante, el momento de decir la palabra que
estalla,
el momento que los vestidos se convertirán en aves,
las ventanas en gritos,
las luces en socorro,
y ese beso que estaba (en el rincón) entre dos bocas
se convertirá en una espina
que dispersará la muerte diciendo:
Yo os amo.

Ha llegado el momento de decir la palabra que estalla, porque no puede contener la intensidad del instante. Es el momento en que los vestidos son aves que vuelan. (En otro poema de Aleixandre, la vida y la poesía son el desnudo y la palabra es el vestido.) Aquí las palabras y los vestidos vuelan porque ha llegado el momento patético de la integración universal. Ha llegado el momento catastrófico de la unidad total y la catarsis sin palabras. Las ventanas son entonces realmente gritos; las luces, signos reales de socorro, y el beso, el signo de la muerte que viene y el símbolo de la unidad definitiva.

Desde la primera línea del poema, el poeta le ha llamado difunta a la amada, y en el último verso le dispensa la muerte con una frase de amor, sin antes ni después. Aleixandre es el poeta de la muerte, no sólo porque la predice, sino porque la hace presente por la intensidad de la pasión.

La poesía de Aleixandre es horrible, porque el poeta le aísla el tiempo a las metáforas y éstas rompen el ámbito de la palabra, y el amor, que es un símbolo de vida, cambia catastróficamente su significado, y de hecho, realmente dispensa la muerte con el significante: «Yo os amo».

La metáfora emocional ha consistido en producir la muerte real. Todas las demás metáforas han estado subordinadas estructuralmente a la metáfora emocional central, que ha roto el ámbito de la palabra y ha producido la muerte sin metáfora.

«El amor mata, aunque no mata a todo el mundo», decía Larra, en sus comentarios sobre los *Amantes de Teruel,* que de hecho murieron. La muerte amor no ha sido sólo en el poema una metáfora en el ámbito de la palabra, el significante de amor ha producido la muerte en el mundo de los hechos, porque la metáfora emocional se ha liberado del ámbito del tiempo y la palabra. El amor ha producido el milagro de la resurrección a la inversa. Esta es la religión del poema, su panteísmo pesimista de aniquilamiento en el cosmos, en su entrega total, en un éxtasis de amor o muerte.

«NOCHE SINFONICA»

El poema que estudiamos corresponde al libro *La destrucción o el amor.* En el título del poema, como siempre, el adjetivo aleixandrino ha devorado al nombre en un rapto de amor o muerte. En efecto, en las cinco primeras estrofas, la música domina en el poema, cuando la música se calla, en las dos últimas estrofas, reaparecen los elementos nocturnos: la luna, las estrellas y el silencio.

Los instrumentos musicales que intervienen en el poema son: violines, arpas, liras, arcos y maderas. Las palabras sinfónicas que aparecen en el poema son: *música, melodías, arpegios, vibrante, escala* y tañir.

Argumento del poema

El poema comienza describiendo la sala de un concierto, después la música busca su expresión musical, y la encuentra en la metáfora emocional de la música, que tiene una alta intensidad. La metáfora emocional de la música tiene el poder devastador de destrozar a los hombres: las cabezas decapitadas caerán sobre el césped vibrante, los pechos descuartizados caerán sobre la tierra y las manos desmembradas perderán su sangre: cuando los hombres han sido decapitados y mutilados por el poder mortal o emocional de la música, una melodía aún circula por los cuellos, después sólo queda el silencio total de los cuerpos deshechos, mientras una luna indiferente se aleja sin oídos.

Estructura metafórica del poema

> *La música pone unos tristes guantes*
> *un velo por el rostro casi transparente,*
> *o a veces cuando la melodía es cálida,*
> *se enreda penosamente en la cintura como una forma*
> *de hierro* (11).

Primero se describe la música superficial y externa, que nos recuerda algo que se puede quitar y poner como un guante, o como un recuerdo, o que nos cubre el rostro, transparentemente, como un tibio sentimiento; pero después nos habla de la música cálida e íntima que se enreda dolorosamente y se aferra en la cintura como una forma de hierro.

> *Acaso busca la forma de poner el corazón en la lengua,*
> *de dar al sueño cierto sabor azul,*
> *de modelar la mano que exactamente abarque el talle*
> *y si es preciso que nos seccione como tenues lombrices.*

Desde el primer momento la música trata de expresar la intuición emocional. La intuición no es clara como una idea, es más profunda y oscura, es más desgarradora. La música trata de expresar con la imagen de una metáfora emocional, la caliente profundidad onírica, ése es el sabor espacial del sueño. (Aleixandre es demasiado real y supra-

(11) Aleixandre, p. 329. (Todas las citas de este poema se refieren a esta nota.)

real para darle a la palabra azul un contenido de cliché abstracto, el azul aleixandrino es más real, en este caso, es el espacio cósmico.) La música es la metáfora que se expresa y se siente en su constante fluir, ésa es la índole emocional de poner el corazón en la lengua y de darle sabor al sueño. Ya la metáfora emocional o mortal tiene el terrible poder de crear la mano de hierro que nos abarque dolorosamente el talle, en la estrofa anterior la forma de hierro nos ceñía penosamente la cintura, pero ceñir el talle dolorosamente no es bastante, es preciso que nos divida, que nos corte, que nos seccione y que nos diseccione como tenues lombrices.

Las cabezas caerán sobre el césped vibrante,
donde la lengua se detiene en un dulce sabor de violines
donde el cedro aromático canta
como perpetuos cabellos.

En la estrofa anterior, la lengua trataba sinestésicamente de dar al sueño cierto sabor azul, en esta estrofa la lengua se detiene ante el sabor de los violines. (La sinestesia psicológica denota una intensa emoción; por eso es que la sinestesia es una metáfora emocional.) El sonido de los violines suena tan dulcemente que la lengua se detiene. El poeta ha tenido una intuición emocional, porque la lengua se ha detenido ante el sabor de los violines. En esa visión, el poeta traspasado por la música se sumerge en la noche sinfónica, y en un rapto de emoción mística, trasciende el tiempo presente y se va al pasado del violín, cuando era un cedro aromático. El poeta sigue el tiempo trascendiendo, y el árbol musical del pasado es el presente que canta en los perpetuos cabellos del violín. El poeta en estos versos no ha definido el violín ni el cedro. No los ha disecado en un álbum de mariposas. No ha disecado el violín para estudiarle su corazón musical, ni ha cortado el árbol para convertirlo en una caja de música. Su lengua se ha detenido ante el dulce sabor de los violines, pero el cedro aromático sigue cantando como perpetuos cabellos. Esta no es división conceptual del tiempo: en presente, pasado y futuro, ésta es una realidad haciéndose. El poema ha ido al valor de la noche, que es su música, ha tenido, por tanto, una intuición mística; por eso, ha podido manejar el tiempo sin limitaciones conceptuales, así sucede en todas las metáforas que expresan una intuición mística. El hombre es místico en su contacto inmediato con la realidad, si su pupila no está dañada con abstracciones intelectuales. La intuición es la búsqueda de lo eterno que surge del contacto directo con la creación.

Los pechos por tierra tienen forma de arpa
pero cuán mudamente ocultan un beso

ese arpegio de agua que hacen unos labios
cuando se acercan a la corriente mientras catan las
liras.

Los pechos en la tierra tienen forma de arpa, las arpas son triangulares, la relación de forma es posible pero remota; sin embargo, los pechos se han identificado con las arpas, los violines se han identificado con las cabezas, las manos se identificarán con el piano y las violas se identificarán con los cuellos; es posible que los instrumentos se identifiquen con las partes del cuerpo que entran en contacto.

Los pechos ocultan un beso silencioso, pero este beso mudo es un arpegio de agua —es clásico que en la música los sonidos de agua se hagan con arpegios—, la sinestesia se revierte, el beso mudo es una vibración interna cuando los labios se acercan a la corriente, mientras cantan las liras, dándole al poema cierto sabor bucólico de paz pastoril en contraste con lo metafórico horrible. Todo esto se ha dado en el oscuro contenido suprarreal de la sinestesia y la metáfora emocional, que no se puede diseccionar lógicamente, pero que nos da la intuición mística y la vivencia de la noche sinfónica.

Ese transcurrir íntimo,
la brevísima escala de las manos al rodar:
qué gravedad la suya, cuando partidas ya las muñecas,
dejan perderse su sangre como una nota tibia.

La música es una magnífica metáfora de la intuición emocional, pues se sustenta en la duración anterior. La música le ha producido al poeta la secuencia para crecer interiormente en el tiempo: prolongarse hacia el pasado desde el presente y desbordarse hacia un futuro de integración y muerte total. Las manos partidas por las muñecas se desangran, y este desangramiento se compara con la música tibia, el singular por el plural, la nota por la música, desangramiento implica fluir de sangre. La nota tibia es una magnífica sinestesia, nota tibia, nota de afecto humano, pero en este caso la música tiene el color tibio de una hemorragia mortal.

Entonces por los cuellos dulces melodías aún circulan,
hay un clamor de violas y estrellas
y una luna sin punta, roto el arco,
envía mudamente sus luces sin madera.

El último sonido de la noche es el clamor. (El clamor son voces lastimosas o toque de campanas por los difuntos.) La luna sin puntas, la luna llena, roto el arco, como la luna está llena carece del arco del

menguante. La palabra «arco» es el elemento de identidad, roto el arco del violín, el arco del menguante envía mudamente sus luces. (Los besos ocultos también eran mudos.) La palabra «arco» está reforzada por la palabra «madera», que es como se llaman los instrumentos de esta índole en la orquesta. Este silencio no ha perdido su categoría musical, es como el arpegio de agua en su callada vibración espacial.

Qué tristeza un cuerpo deshecho de noche, qué silencio,
qué remoto gemir de inoíbles tañidos,
qué fugas de flautas blancas como el hueso
cuando la luna redonda se aleja sin oído.

En esta estrofa sólo queda la tristeza de un cuerpo deshecho y un enorme silencio. El gemir será remoto, pero permanece tácitamente como un tañido inoíble. El tañer es el sonido propio de las campanas funerales. Las flautas blancas tienen un significado de silencio sinestésico. Las notas blancas son las notas que no tienen sonidos, pero también implica un símil de muerte. El silencio ha tenido en otras partes del poema valor musical de nota blanca: la luna envía mudamente sus luces sin maderas, los besos son mudos como los arpegios, en su callada vibración de agua espacial. Estos son los silencios sinestésicos que no se oyen o se oyen con los ojos: besos mudos, luces mudas y flautas blancas.

El poema ha ido al valor de la noche, su música, que ha tenido la deferencia pasional de aniquilar a los hombres. La música ha podido manejar el tiempo del violín y el espacio del arpa sin limitaciones conceptuales. Cuando el hombre está deshecho, la música se calla y vuelve a reinar la noche sin el devorante adjetivo sinfónico y una luna indiferentemente redonda se aleja sin oídos. La música es un arte de tiempo medido y el tiempo es una medida del hombre; por eso, cuando el hombre desaparece deshecho, la música se calla y en un universo sordomudo reina una noche sin hombres y la luna se aleja sin oídos.

Si limitamos el poema al ámbito de la metáfora que sólo sucede en el espacio de la palabra, podemos decir que la metáfora emocional de la música tiene el poder de desgarrar al hombre, pero parece que en este poema hay algo más que metáfora, cuando la metáfora se sale del ámbito de la palabra siempre tiene sentido religioso, este poema se ajusta al panteísmo pesimista de que nos habla Salinas, que hace del amor una vía de la destrucción del individuo. La música, en este caso, como el impulso amoroso, es una fuerza que destruye a los hombres y los integra patéticamente en un cosmos indiferente.

PANTEISMO DE LOS DOS POEMAS

La crítica, unánimemente, ha estado de acuerdo en el panteísmo de Vicente Aleixandre, sin detenerse a estudiar sus causas, su origen y su evolución. Cuando estos libros de Vicente Aleixandre fueron publicados, ya había entrado en España la corriente de la infinitud científica. Los conceptos del espacio y el tiempo habían transformado sus dimensiones. El universo era inconmesurable. La característica del mundo era lo ilimitado. De esto había nacido el delirio de lo ingente en el macrocosmos infinito. (Esto explica lo ingente de la imagen aleixandrina.) Desde el punto de vista psicológico, no quedaba espacio para un Dios personal y creador. El hombre había perdido la libertad de experimentar la intuición sensible de la mística: que lo religioso en el hombre nace de la realidad de las cosas. Hoy vivimos en otro momento. Las dimensiones de la ciencia son completamente distintas, en el macrocosmos de las constelaciones y en el microcosmos del átomo. Ya el universo no se percibe como infinito. De ahí ha nacido la perspectiva existencial del hombre de la nada total y la libertad absoluta. Ya no se acepta el mundo como infinito, que el universo es finito es algo que el hombre se ve obligado a aceptar, no sólo por las reflexiones de la física y de la astronomía actual, sino que es algo que se percibe directamente a través de la intuición. La libertad y la oportunidad de conocer a Dios son mucho mayores ahora, desde el punto de vista existencial, que desde el punto de vista arcaico de la infinitud. El panteísmo de Aleixandre fue un gesto piadoso para salvar la idea de Dios trasladándola a la naturaleza. Esa es la única virtud mística de Aleixandre, el resto es mito de la naturaleza, donde el hombre está obligado por un argumento fatalista a una integración sin esperanza en un cosmo indiferente, porque no existe el espíritu independiente que hace a los hombres libres por amor.

CONCLUSIONES

La metáfora de Aleixandre es una imagen de una intuición emocional que rompe las palabras y los símbolos que cubren la realidad. Sus poemas se basan en una metáfora emocional central, que es la definición imaginativa que el poema hace de una realidad poética, las demás metáforas sólo complementan el significado de la metáfora central.

La metáfora es una síntesis semántica comparativa que tiene la virtud de iluminar la palabra poética. La metáfora aleixandrina tiene valor comparativo; pero su principal virtud, más que iluminar, es enseñar a ver en las sombras, en lo subterráneo y en lo onírico.

Las metáforas son violaciones de las leyes de la palabra y no surten efecto en el mundo de los hechos. La metáfora aleixandrina es una violación de las leyes de la palabra; pero además surte efecto en el mundo de los hechos, en esto se basa el misticismo panteísta de Aleixandre. Cuando una metáfora se mantiene en el ámbito de la palabra, es poética, creadora en la palabra; cuando influye en el mundo de los hechos, es mítica o mística, destructiva o creativa en el ámbito de la realidad. La metáfora de Aleixandre es mítica, porque influye en el mundo de los hechos; ésa es la razón de su panteísmo mítico. Las metáforas de Aleixandre se proyectan en el macrocosmos infinito, donde no quedaba espacio para un Dios creador y personal, su panteísmo es un gesto piadoso para salvar la idea de Dios trasladándola a la naturaleza. Esa es su única verdad mística.

La metáfora aleixandrina va al valor del objeto poético y superpone planos temporales y espaciales. Es emocional y es una imagen de crecimiento interior, es una metáfora de duración íntima, va al valor del objeto poético y su medida es la intensidad. Las cosas y los instrumentos retornan a su materia prima sin perder el valor agregado de su cultura natural; prolongando el pasado sobre el presente, para proyectarlo sobre el futuro. La metáfora aleixandrina desconfía de la exactitud de la palabra poética y, por tanto, no cree en su eternidad mística. La metáfora de Aleixandre rechaza la delectación de la poesía pura y desprecia la palabra pulida. Sus metáforas quieren ser sentimiento y contenido humano. La metáfora aleixandrina desecha la poesía del lenguaje y hace lenguaje de su poesía, con un nuevo código de símbolos semióticos.

La metáfora emocional de Vicente Aleixandre es precedida en el poema por una serie de metáforas que dan una múltiple perspectiva del objeto poético, la metáfora emocional carece de perspectiva externa, porque se traslada al corazón del objeto poético, para tener una visión íntima y total. La metáfora emocional renuncia a toda palabra externa y a todo símbolo convencional para expresarse, depende solamente de su estructura íntima, que es la definición imaginativa y estética que hace de su verdad.

La metáfora emocional tiene el poder de destrozar a los hombres e integrarlos panteístamente en un cosmos indiferente. No es clara como una idea, pero es más profunda y desgarradora. Se expresa en su constante fluir, trascendiendo el concepto del tiempo, se va al pasado para ver el presente como futuro. La música es un magnífico ejemplo de intuición emocional, pues se sustenta en su duración interior. La música produce la secuencia para crear interiormente el tiempo, prolongándose hacia el pasado y desbordándose hacia el futuro.

En el ámbito de «El vals» se produce la frase que con el significante «Yo os amo» produce un significado de muerte real. En el poema «Noche sinfónica» la música tiene el poder mortal de destrozar a los hombres. En ambos poemas se produce la integración panteísta en el cosmos.

En la poesía de Aleixandre, no es una figura del lenguaje que amor mate e integre a los hombres en la naturaleza. Esta muerte sucede en el mundo de los hechos; si el hecho no es verdadero, es una ficción, un mito que ha sucedido en el ámbito del poema.

El panteísmo es un mito de la naturaleza. El afán de salvar la idea de Dios, trasladándola a la naturaleza, es mística. Es un contacto directo con la verdad que ha de salvarla; aunque haya que transar inconscientemente con la mítica dictadura de la materia. La idea se purificará de nuevo, y la idea es el logo y la palabra. «La muerte de amor» de la poesía de Aleixandre es de aniquilación panteísta. «La muerte de amor» de la poesía española es metáfora: «Oh muerte que das vida».

ISRAEL RODRIGUEZ

Kean College of N. J.
Depart of Foreign Languages
Morris Avenue
UNION, N. J. 07083 (USA)