

Eliana Albala
Universidad Autónoma de México

**UN POEMA DE ALEIXANDRE
Y LA INCOGNITA LIRICA**

LETRAS 18-19 (1988)

Comienzo

Para la ya famosa antología de la poesía española que Gerardo Diego se hallaba preparando en 1931, Vicente Aleixandre escribió este párrafo —entre algunos otros— a propósito de su concepto sobre el quehacer del poeta: *“No sé lo que es la poesía. Y desconfío profundamente de todo juicio sobre lo siempre inexplicable”*. (1)

En lo que se refiere a la profundidad de su desconfianza parecía no equivocarse. Por una parte el místico capricho, la confusión contradictoria, el redondo edificio de la esoteria que se construye en círculos viciosos. Y desde la otra punta, los que resuelven el misterio con la falacia reiterada que atribuye al lenguaje del poeta tanto la impiedad, la alteración, como el violento desarraigo de lo lúdico.

Ni la infructuosa fiesta del pensamiento de la metafísica, ni el fácil recetario de la estilística han dado un derrotero para no confundir, por ejemplo, la verdadera esencia lírica de la gigante generación del 27 con la cadencia, y la ingeniosa coprolalia inteligente, de una cuarteta de letrina.

Entre los años 1945 y 1953, Vicente Aleixandre escribe uno de sus libros más importantes: **Historia del Corazón**. De este conjunto, “Mano Entregada” es un poema que estimula y conturba:

(1) Gerardo Diego. *Poesía española contemporánea*. Madrid, Taurus, 1966, p. 469.

1. *Pero otro día toco tu mano. Mano tibia.*
2. *Tu delicada mano silente. A veces cierro*
3. *mis ojos y toco leve tu mano, leve toque*
4. *que comprueba su forma, que tiente*
5. *su estructura, sintiendo bajo la piel alada el duro hueso*
6. *insobornable, el triste hueso adonde no llega nunca*
7. *el amor. Ob carne dulce, que sí se empapa del amor*
/hermoso.

8. *Es por la piel secreta, secretamente abierta, invisible*
/entreabierta,
9. *por donde el calor tibio propaga su voz, su afán dulce;*
10. *por donde mi voz penetra hasta tus venas tibias,*
11. *para rodar por ellas en tu escondida sangre,*
12. *como otra sangre que sonara oscura, que dulcemente*
/oscura te besara
13. *por dentro, recorriendo despacio como sonido puro*
14. *ese cuerpo, que ahora resuena mío, mío poblado de mis*
/voces profundas,
15. *ob resonado cuerpo de mi amor, ob poseído cuerpo, ob*
/cuerpo sólo sonido de mi voz poseyéndole.

16. *Por eso, cuando acaricio tu mano, sé que sólo el hueso*
/rebúsa
17. *mi amor —el nunca incandescente hueso del hombre—.*
18. *Y que una zona triste de tu ser se rebúsa,*
19. *mientras tu carne entera llega a un instante lúcido*
20. *en que total flamea, por virtud de ese lento contacto de tu*
/mano,
21. *de tu porosa mano suavísima que gime,*
22. *tu delicada mano silente, por donde entro*
23. *despacio, despacísimo, secretamente en tu vida,*
24. *hasta tus venas bondas totales donde bogo,*
25. *donde te pueblo y canto completo entre tu carne. (2)*

Escrito en el idioma vivo de la conversación, con la naturalidad de lo cotidiano, y en el que no se observan a primera vista los recur-

(2) Vicente Aleixandre. *Poesías completas*. Madrid, Aguilar, 1960, p. 674.

sos habituales de la poesía tradicional, “Mano Entregada” no sólo constituye un poema aparentemente sencillo sino que su impacto sobre el lector, y también sobre el crítico, resulta impresionante.

No es raro, entonces, que éste sea uno de sus poemas más antologados, y al mismo tiempo el preferido de los representantes de la corriente estilística. Paradoja excitante: el milagro poético no es fácil de atrapar (hecho sabido y confirmado por el mismo poeta) y mucho menos fácil si el poema le hace una zancadilla a la retórica para decir las cosas por su nombre, sin sustitutos ni encubrimientos.

“Mano Entregada” no es sólo uno de los más atractivos poemas de Aleixandre sino que merece, además, un sitio de honor y preferencia entre los mejores poemas de su altamente dotada generación.

¿Qué es para mí la poesía? Al desconfiar de juicios sobre lo siempre inexplicable, casi tiene razón. Pero Aleixandre joven, sin escribir aún lo más perfecto de su obra, tenía para sí conceptualmente nítido por dónde iba el problema; aunque lo dijo con modestia, dejando en el ambiente un cierto gusto nebuloso y lírico:

Pero lo mío importa nada. Sólo añadiré que la poesía, unas veces, me parece una servidumbre; otras, salida a la única libertad. (3)

PALABRA Y SERVIDUMBRE

¿Traducción o descubrimiento?

El nombre de Aleixandre se halla profundamente vinculado al de Carlos Bousoño, quien se estrenó como crítico y sustentador de teorías alrededor de los años 50 con el libro **La poesía de Vicente Aleixandre**. Dotado de sensibilidad, Bousoño abordó e interpretó con soltura la extensa gama de problemas que le planteaba el novedoso estilo del poeta.

(3) Gerardo Diego, op. cit., p. 650.

Ameno, apasionante expositor de sus ideas, estimulado por el favor del público, Bousoño reedita muchos de sus aportes iniciales en la segunda de sus obras: la ya famosa **Teoría de la expresión poética**.

Por eso mismo, tanto en un libro como en el otro, gran parte de la ejemplificación corresponde a Aleixandre. Así también, por el derecho que le dan una dedicación y una fidelidad indiscutibles, es a Bousoño a quien compete el prólogo de las **Obras completas** de Aleixandre.

Sus ideas son claras, sintéticas y tajantes. Para él, la labor del poeta consiste en transmutar la lengua, en dar otro sentido, torcer a su manera la significación de los signos. Pero no como una contingencia fortuita o accesorio, sino como la condición esencial. Si el poeta se vale de procedimientos y somete a la lengua —entendida como expresión normal y cotidiana; como uso de vocablos en sentido recto— a una serie sucesiva de alteraciones o sustituciones, es con el fin de convertirla en instrumento lírico. La lengua, por sí misma, según la afirmación de Bousoño, no da a la poesía la posibilidad de sorprender los contenidos anímicos tal como son. El lenguaje directo es ausencia de poesía y en toda descarga emotiva debe intervenir siempre un sustituyente.

En suma, de acuerdo al concepto de Bousoño, la poesía no es otra cosa que el trastorno del significado de las palabras, o bien, el de sus relaciones. En el afán de probar esta hipótesis, junto a otros poemas de Aleixandre y de la poesía española contemporánea, “Mano Entregada” se inserta en el contexto de su obra como un ejemplo de honor.

Palabras, o relaciones entre palabras. Ahora, al concentrar el interés en la primera parte de este asunto, sería interesante releer el poema para encontrar en él alteraciones en el plano del signo. La relación entre palabras, el aspecto sintáctico, queda —por el momento— para más adelante.

Releer el poema de Aleixandre para buscar lenguaje usado impropia-mente, es decir, reconocer objetos y fenómenos que no se llaman por su nombre.

Expresiones tales como

- secretamente abierta
- invisiblemente entreabierta
(verso n° 8)

podrían ser sustituidas, o mejor, regresadas al punto de partida, con un adjetivo como poroso, por ejemplo, que sólo es un sinónimo más adecuado, quizá. Pero, por otra parte, nada impide —desde el punto de vista de un lenguaje real— que la piel o la mano se hayan determinado de ese modo. Las frases que se emplean para calificarlas son perfectamente apropiadas, verdaderas en el sentido en que dicen una verdad. Aquí no hay uso metafórico; a lo más un pequeño eufemismo que evita una palabra demasiado teñida de exactitud. “Mano Entregada” no presenta una sola sustitución de significados.

Sin embargo, salta a la vista otro fenómeno que acaso se confunda con la metáfora: el empleo de

- un adjetivo como silente y un verbo como gime para el sustantivo mano (v. 2 / v. 21)
- el adjetivo alada, para piel (v. 5)
- insobornable, triste, para hueso (v. 6)
- dulce y flamear, para carne (v. 7 / v. 20)
- calor con atributos de sonido y dulzura (v. 9)

En un primer instante, estos ejemplos podrían sorprender. Pero observando con detenimiento lo que allí sucede, el uso de esos extraños verbos o adjetivos no constituye, de ningún modo, una impropiedad. De ser así, ¿qué realidades estarían sustituyendo?, ¿qué conceptos estarían reemplazando? La condición del silencio se nos presenta como inaudita para mano, y, sin embargo, en el verdadero sentido de la palabra, todas las manos son silentes.

Si reemplazamos el término silente por inexpresiva o quieta, se está afirmando algo muy distinto de lo que dice el poema. Si se reto-

man uno a uno los adjetivos, o los verbos nombrados, nos encontramos con el mismo problema: los términos que colocó el poeta, aparentemente improprios, son absolutamente irreemplazables.

Cuando Góngora dice que una mano es de nieve, se encuentra de inmediato la traducción. Se sabe con certeza que quiso adjetivarla como blanquísima, muy blanca. Una expresión ha sido utilizada por otra. Sólo se trata de una sustitución de nombres efectuada sobre la base de una comparación: la mano y la nieve son igualmente blancas; o, si se quiere, la relación entre el color blanco y la nieve se ha realizado por medio de una semejanza.

Lo que sucede en el caso de Aleixandre no es de ninguna manera lo mismo. Aquí, sí interesa destacar que la traducción es imposible desde el momento en que esas palabras están usadas propiamente. Acaece un fenómeno, en efecto, pero de una especie muy diferente: esencialmente diferente. Góngora dice, Aleixandre imagina. El primero busca palabras para cambiar el nombre de las cosas. El otro busca imaginativamente cosas que todavía no se han dicho, para decir las como son, en el verdadero sentido de la palabra: una mano, una piel, ambas reales, con propiedades también reales, pero observadas, o pensadas desde una perspectiva original.

Evidentemente no se trata del exclusivo ángulo de lo nunca visto. Conviene hacer notar que tanto mano, como hueso o piel, poseen cualidades corrientes y habituales. Así, en oposición al único adjetivo que humaniza a la mano con el silencio, tenemos, por lo menos, siete menciones exactas, adecuadas, reales:

- tibia (v. 1)
- delicada (v. 2 y v. 22)
- forma (v. 4)
- estructura (v. 5)
- (con) hueso (v. 16)
- porosa, suavísima (v. 21)

Hay, según puede observarse, una preponderancia de las cualidades reales, con lo que tanto mano, hueso o piel no dejan, en ningún momento, de definirse como realidades palpables y verdaderas.

Aún más:

- alada (v. 5)
- dulce (v. 7)
- flamear (v. 20)

son, en rigor, lexicalizaciones. Expresiones que alguna vez fueron metáfora, como falda de la montaña o cuello de la botella, y que la norma cotidiana, a través de la tradición, se las roba al poeta. Niños y niñas dulces y alados circulan, aunque parezca mentira, por todas las esquinas de la tierra.

Lo interesante es que Bousño, desde otro punto de vista, no deja de advertir la línea divisoria entre metáfora e imagen. Y aún más: crea un nuevo concepto para impedir la confusión entre dos tipos diferentes de imagen. La imagen que se cimenta, de algún modo, sobre una esfera de realidad. Y la imagen en que esa esfera no existe.

Históricamente, esta última modalidad, que Bousño denomina “visión”, aparece por primera vez con el superrealismo y es fácil encontrarla en casi toda la poesía contemporánea. La visión, para Bousño, consiste en atribuir cualidades o funciones irreales a cualquier objeto: es una realidad tocada de propiedades irreales. E insiste en que no es máscara bajo la cual se esconde un rostro de perfil diferente, sino que se trata del mismo rostro real, bien que herido por una luz modificadora, y ésta sería la causa de que a un lector no avezado pueda resultarle ininteligible la poesía moderna. ¿Por qué? Porque ese lector busca una traducción para las visiones, un objeto real, distinto, al cual poder asimilarlas.

Y aunque Bousño reconoce que estas imágenes modernas no sustituyen nada desde el momento en que el plano real no existe en ellas y los objetos se siguen llamando por su nombre, un poco arrepentido por esa afirmación tan categórica, que no sólo es afirma-

Pero además del lenguaje directo, no deja de ser relevante encontrarse con el lugar común o la expresión oral de la sintaxis cotidiana:

- pero otro día (v. 1)
- a veces (v. 2)
- que comprueba su forma (v. 4)
- su estructura (v. 5)
- propaga su voz (v. 9)
- por eso, cuando acaricio tu mano, sé que (v. 16)
- por virtud de (v. 20)

Y no es difícil añadir un último argumento para probar la naturalidad, no el artificio, de este hermoso poema. Decir, por ejemplo, que el tamaño del verso, extremadamente largo en muchas ocasiones, tiende —por esa misma razón— al ritmo de la prosa. No la prosa de la oratoria adornada, ni el paso exacto y cauto de la teoría, ni la medida dilatada de un verso de epopeya. El ritmo disparejo y vivo de la plática diaria, de la respiración callejera, del encabalgamiento misteriosamente espontáneo y expresivo:

- que tienta / su estructura (v: 4-5)
- el duro hueso / insobornable (v. 5-6)
- adonde no llega nunca / el amor (v. 6-7)
- invisiblemente entreabierta /
por donde el calor (v. 8-9)
- que dulcemente oscura te besara / por dentro (v. 12-13)
- recorriendo despacio, como sonido puro /
ese cuerpo (v. 13-14)

- sé que sólo el hueso rehúsa / mi amor (v. 16-17)
- por donde entro / despacio (v. 22-23)

Bousoño, no admite términos medios: el lenguaje directo, para él, es ausencia de poesía. ¿Nos encontramos acaso frente a un poema que no lo es? “Lengua” y “habla” son dos términos que Bousoño utiliza abundantemente para hablar de estas cosas. Pero dos términos que no están claros, que no permiten determinar con precisión el límite de sus correspondientes territorios.

De una parte, “lengua” es sentido recto, y —por ende— negación de la poesía. Y por otra, un sistema de signos y de las relaciones entre los signos, según lo que concibe de Saussure, pero hasta un cierto punto nada más, para luego mistificar todo el concepto. El enredo, en el fondo, proviene de un olvido. Proviene de omitir, de no tomar en cuenta el grado de abstracción en que se sitúa el problema.

Aunque éste no es un estudio de lingüística, ni de problemas filológicos de ningún tipo, sino sólo el intento de analizar un poema que puede abrir —más adelante— una pequeña brecha por donde se cuele la verdadera esencia de la materia lírica, y aunque todos conocen y tienen su opinión acerca de Saussure, y otros asuntos muy manidos y quizá obsoletos, puede ser útil agregar dos o tres puntos al respecto.

Es sabido que, para de Saussure, la lengua significa sistema abstracto y general. Coseriu vendrá más tarde para subdividir esta abstracción con los conceptos de “sistema” y “norma”: el primero para lo inespacial e intemporal; y el segundo, para determinar esa abstracción por medio del espacio y del tiempo, una abstracción particular en la que tienen relevancia las épocas y los lugares.

Bousoño dice que, para de Saussure, la lengua ha sido siempre un “depósito”, mientras que para él es tanto el “acto” como el “depósito”. El acto, la concreción individual, lo singular e irreplicable se denomina “habla”: lo mismo en de Saussure que en Coseriu. ¿Por qué Bousoño necesita llamar dos fenómenos tan absolutamente diferentes de la misma manera?

Hasta donde es posible interpretar lo que “en mi trabajo he necesitado suponer como lengua” (5), entendemos que el término le facilita —en el aspecto concreto— la distinción entre el lenguaje singular del teórico, del conversador habitual, por una parte; y el lenguaje del poeta, por otra. Para el filósofo, para el científico, para el hombre común, está la lengua: nacida para denominar lo genérico. Sólo el poeta es capaz, valiéndose de procedimientos y sustituciones, de transformar la lengua en “habla”; es decir, en poesía; es decir, en instrumento lírico; es decir, en el único instrumento capaz de sorprender los contenidos anímicos tal como son.

Y bien, ¿nadie más que el poeta sabe denominar lo no genérico?

Y entonces, ¿Aleixandre traduce, juega, reemplaza las palabras?

O ¿a lo mejor descubre, y fantasea?

La distorsión de los términos se hacía necesaria desde el momento en que Bousoño, y muchos otros estudiosos, parecen encontrar la verdadera poesía solamente en el signo.

Perspectiva sintáctica

Pero, a decir verdad, no solamente signos, sino también las relaciones entre los signos; y, en esta cara de la moneda, es preciso reconocer que Bousoño toca, muchas veces, la llaga. Desde este punto de vista, sus análisis son finísimamente elaborados, fundamentados y originales.

Con respecto a “Mano Entregada”, menciona la lentitud, la morosidad de la expresión sintáctica, confirmando que, a partir de la segunda estrofa, se encuentran sólo dos verbos principales junto a veinte subordinados. Concluyendo que hay sólo dos acciones principales en dieciocho largos versículos, cuya medida fluctúa entre catorce y treinta y tantas sílabas.

(5) Carlos Bousoño. *Teoría de la expresión poética*. Madrid, Gredos, 1976, p. 97.

Efectivamente, diecisiete verbos subordinados dependen de dos verbos principales en la segunda y tercera estrofas:

- es (estrofa central) (v. 8)
- sé (estrofa final) (v. 16)

La primera estrofa no contribuye a la ejemplificación propuesta. Hay allí cuatro verbos principales:

- toco (v. 1)
- cierro (v. 2)
- toco (v. 3)
- empapa (v. 7)

y cuatro subordinados que dependen únicamente de “toco”, en el verso tres.

Bousoño alude a la creencia común, pero equivocada, de que sustantivos y verbos, por ser portadores de nociones substanciales, debieran comunicar dinamismo a la expresión, y a mayor abundamiento mayor agilidad; e insiste en la observación de que los verbos subordinados caen en la esfera contraria, por ser ellos, como los adjetivos y los adverbios, determinativos, delimitadores de la noción substancial.

En este caso, la sintaxis morosa también depende de otros factores, como la repetición, por ejemplo: clásica figura de construcción en la que se colocan idénticas, más de una vez, palabras o agrupaciones de palabras dentro de una distancia no lejana; en la misma oración, en el mismo verso, en versos relativamente vecinos; en la misma estrofa:

- mano. Mano (v. 1)
- mano (v. 2)

— toco	(v. 1-3)
— toco / toque	(v. 3)
— leve / leve	(v. 3)
— hueso	(v. 5-6)
— secreta, secretamente	(v. 8)
— abierta / entreabierta	(v. 8)
— por donde	(v. 9-10)
— tibio / tibias	(v. 9-10)
— voz	(v. 9-10)
— sangre	(v. 11-12)
— oscura / oscura	(v. 12)

Etc., etc., y etc.

La reiteración, que consiste no en repetir sonidos sino ideas muy semejantes, también es morosidad:

— que comprueba su forma	
— que tienta su estructura	
	(v. 4-5)

— insobornable	
— adonde no llega nunca el amor	
	(v. 6-7)

— secretamente	
----------------	--

— invisiblemente

(v. 8)

— penetra hasta tus venas tibias

— rodar por ellas en tu escondida sangre

(v. 10-11)

— como sonido puro

— poblado de mis voces

(v. 13-14)

— hueso

— zona triste

(v. 17-18)

Etc., etc.

El poeta se ha servido también del poder dilatorio del adjetivo. Si la primera vez que aparece “mano” esta palabra se presenta desnuda de calificativos, en la segunda la acompaña el adjetivo “tibia”; y en la tercera, “delicada” y “silente”. Veintinueve veces se emplea el adjetivo dentro del poema.

Las palabras, en otros casos, con pequeñas variaciones, se van *rep-reiterando* (verbo de mi invención, muy necesario en el caso presente):

— sonara / resuena (v. 12-14)

— sonido / resonado (v. 13-15)

Bousoño capta, con mucha sutileza, la morosidad existente en la representación poética misma: la morosidad que se reitera temática-

mente explícita. Y ejemplifica con expresiones como “recorriendo despacio”, “por donde entro despacio”, “despacísimo”, lento contacto”.

El poema entero como una sola reiteración. Repetición de las palabras y de las ideas. Constituyendo, así, la última estrofa, una última repetición de la idea total que preside el poema, y aún de los vocablos empleados con anterioridad.

Para que exista poesía es menester que, además del concepto, se comunique —por medios puramente verbales— la efectividad, la percepción sensoria, o ambas realidades anímicas al mismo tiempo. No puedo recordar quién decía que la lírica era un estado de ánimo, pero lo dicho anteriormente pertenece a Bousoño. Para él, una de las maneras de lograrlo es proceder a adaptar rigurosamente el sentido (la representación conceptual de la expresión poética) al ritmo, la sintaxis, la materia sonora de esa misma expresión. Esta correspondencia constituye, quizá, el puntal más importante de su muy conocida **Teoría de la expresión poética**. De ahí que insista y fundamente:

¿son estos casos de expresividad resultado de una sustitución lingüística? El signo es arbitrario puesto que un mismo concepto pudo haber sido designado con las más diversas palabras. Pero además de arbitrario el signo de lengua es inmotivado: nada hay en el significante que nos sugiera el objeto a que ese significante se refiere. En cambio, los instantes poéticos que hemos analizado como expresivos nos muestran una motivación: la sintaxis o el ritmo o la materia fónica del verso están íntimamente vinculados a la representación correspondiente. Diremos entonces que ha habido una sustitución: los signos motivados de la poesía reemplazan a los signos inmotivados de la lengua; o más correctamente: signos que arrastran representaciones sensorias reemplazan a signos puramente conceptuales. (6)

La morosidad sintáctica de “Mano Entregada” es indiscutible. Las razones gramaticales y estilísticas que lo demuestran plenamente son, a su vez, indiscutibles. Indiscutible el verso prolongado que se

(6) *Ibidem*, p. 197.

demora. Indiscutible, tal vez, si hubiera tiempo, computar los fonemas y saber, supongamos, la cantidad de fricativas: consonantes lentas. Indiscutible encontrar la ubicación de los acentos y percibir, acaso, un ritmo detenido. La lentitud, entonces, es un dato objetivo.

Pero, ¿qué significa esa lentitud? He aquí el más serio problema de la estilística. No el acucioso análisis. La prueba, la fundamentación gramatical, lingüística, retórica, tampoco. Ni tampoco la exactitud sensible de las observaciones.

En general, la verdadera problemática se advierte en la interpretación de los datos. En su traducción arbitraria. O si se quiere, desde otro punto de vista, en la búsqueda de equivalencias subjetivamente simbólicas dentro del material lingüístico objetivo.

Así, Bousoño afirma que toda lentitud representa tristeza. Que la morosidad de este poema equivale a dolor. Que esa morosidad simboliza el ánimo calmado y apagado de la melancolía.

Primeramente, no toda lentitud significa tristeza. Y en segundo lugar, aún siendo posible que el poema esté lleno de tristeza, ella no provendría —precisamente—de su aspecto sintáctico. Su causa es muy difícil de captar a primera vista. Más adelante volveremos sobre este punto y, quizá, hasta sea posible encontrar el porqué de esa presencia. Por de pronto, la adecuación morosa de la sintaxis podría sugerir algo muy diferente a la tristeza.

Con esta simple afirmación volvemos a caer, paradójicamente en el mismo juego de la estilística. Y, sin embargo, nada impide que amparándose en ella cualquiera de nosotros intente el ejercicio, sumamente atractivo por lo demás, de poner el granito de arena de su propia y personal manera de hallar analogías. Concretamente, por ejemplo, tocar la mano de la amada ¿qué significa?

El hecho se repite una vez, y otra vez, y otra vez. Con las mismas palabras, o con nuevas palabras. Toco y vuelvo a tocar: una caricia que regresa. Que palpa demorándose, quedándose. Que no se cansa. Que reitera el contacto. Que inflamará la carne poco a poco. Que excitará la piel, la carne que sí se empapa del amor hermoso.

Que inflamará la carne poco a poco no sólo a causa de la morosa lentitud de la sensualidad —en primera instancia—, de la sexualidad —también—, que se recalcan no por el ritmo lento exactamente, sino por la demora estática, insistente, de la repetición multiplicada.

Aún más, debiera ser posible algún experimento que permita una manera, una demostración, una prueba objetiva, de que la lentitud se halla más cerca de lo sensual que del dolor.

Observar, por ejemplo, qué pasará si se elimina en el poema lo que confiere lentitud a la expresión sintáctica. Es decir, qué sucede si se reducen reiteraciones, adjetivos, adverbios, verbos subordinados. Aunque he cuidado, por supuesto, de no alterar lo que el poema dice realmente, han resultado inevitables las alteraciones estructurales que se subrayan, y algunos cambios de puntuación imposibles de subrayarse:

- 1 Pero otro día toco tu mano.
 - 2 A veces cierro
 - 3 mis ojos
 - 4 y compruebo su forma, y tiento
 - 5 su estructura, sintiendo bajo la piel el hueso
 - 6 adonde no llega nunca
 - 7 el amor.
 - 8 Es por la piel
 - 9 por donde el calor propaga su voz,
 - 10 por donde mi voz penetra hasta tus venas
 - 11 para rodar por ellas en tu sangre,
 - 12 como otra sangre
 - 13 recorriendo
 - 14 ese cuerpo
 - 15 sólo sonido de mi voz poseyéndole.
-
- 16 Por eso, cuando acaricio tu mano, sé que sólo el hueso rehúsa
 - 17 mi amor.
 - 18 Y que una zona de tu ser se rehúsa,
 - 19 mientras tu carne llega un instante
 - 20 en que flamea, por virtud de ese contacto de tu mano
 - 21 que gime,
 - 22 por donde entro

- 23 en tu vida,
24 hasta tus venas donde bogo,
25 donde te pueblo y canto entre tu carne.

¿Ha perdido el poema su primitiva condición estética? De acuerdo: ya no es el mismo poema de Aleixandre, pero aún contra todo, el hilo escueto y frío de esta estructura metálica sigue siendo la base del hermoso edificio que sustentaba.

Parece ser que al restar adjetivos, reiteraciones y otras lentitudes, la poesía ha quedado intacta, y además, si es que hubo alguna vez melancolía, en ese mismo grado subsiste. Lo que posiblemente disminuye es la caricia sensual y, en cierto modo, el erotismo. Sensualidad que sí se hallaba realzada por la sintaxis.

Y aunque Bousoño no lo crea, estos alambres todavía conducen lo sensorial y lo afectivo. Rota la adecuación entre significante y significado, las palabras que permanecen no constituyen expresión genérica.

Y al revés, la vinculación rigurosa del significante al contenido ideológico de un conjunto de versos, en los cuales podría haber también cambios de nombres y sustituciones de cualquier especie, no basta. La presencia de lo emotivo y de lo sensorial, sin olvidar la importancia de la sintaxis, lo sonoro o lo rítmico —es decir, todo, todas las condiciones esenciales que se señalan tradicional y habitualmente como poesía— no bastan. Todo; y aún un poco más; o mucho más si se quiere, dentro de las innumerables posibilidades que da el lenguaje —mero instrumento de la esencia lírica que hay que saber tocar y al que tanto Aleixandre como otros poetas deben su irreversible servidumbre—, no basta. Las recetas no bastan.

Quién mejor que Aleixandre para cerrar este capítulo, con aquellas afirmaciones convincentes, seguras, que escribiera a Gerardo Diego en 1934:

Frente a la divinización de la palabra, frente a esa casi obscena delectación de la maestría o dominio verbal del artífice que trabaja la talla, confundiendo el destello del vidrio que tiene entre sus manos con la profunda luz creadora, hay que afirmar, hay

que exclamar con verdad: No, la poesía no es cuestión de palabras. (7)

PUERTA DE LIBERTAD

Yo y no otro es el que toca tu mano

Parece ser entonces que el esencial valor de este poema, su valor estético, no está escondido exactamente en la lograda adecuación de significante y significado. No. No es cuestión de palabras, como dice Aleixandre. Pero, ¿qué es esa luz que el poeta transmite mediante la palabra? ¿Qué dice en su poema?

Cuando toco tu mano, sé que el hueso rehúsa mi amor. El amante no sueña, no imagina, no mistifica, no inventa nada. Descubre una verdad. Descubre que el amor no puede ser total. Que nunca es absoluto. Que hay una zona triste de tu ser que se rehúsa: el duro, incandescente hueso del hombre. De todos los hombres. De los hombres de carne “que sí se empapa del amor hermoso” y hueso “adonde no llega nunca el amor”. De los hombres reales: esto es muy importante.

Pero otro día toco tu mano. Una y otra vez ha tocado la mano de la amada en la esperanza de no encontrar el hueso, e inevitablemente comprueba siempre su presencia. Una vez y otra vez.

Quizá convenga detenerse aquí para acotar y responder a un asunto pendiente; es bien posible que esa comprobación, la del obstáculo que insiste y se reitera, sea la verdadera causa de la tristeza del poema. Pero lo que queremos demostrar ahora es que el poema comprobando a su modo, palpando a su manera, conoce. Y es un conocimiento donde no existe intermediario. Un conocimiento directo, inmediato, que él ha adquirido por sí mismo. Es por la mano irreplicable de su amada, la mano singular que él acaricia, por la que puede conocer lo que él conoce. Soy yo y no otro el que toca tu mano, no otra mano.

(7) Gerardo Diego, op. cit., p. 470.

Independientemente de cualquier teoría del conocimiento de la realidad; independientemente de cualquier concepción de la realidad en sí misma; consideradas como etapas, como niveles; como una inevitable distorsión artificiosa y forzada a causa de necesidades metodológicas o didácticas, o como polos antagónicos; ya sea unificándolas, conciliándolas, o sobreestimando una de ellas; hay dos maneras de conocer: por los sentidos o por la razón. Lo sensible y lo racional. Lo subjetivo y lo objetivo. El conocimiento intuitivo, productor de imágenes; el conocimiento lógico, productor de conceptos. La concreción y la experiencia de la poesía; la abstracción y la esencialidad de la filosofía y de la ciencia.

En el hecho, ninguna de las dos maneras de conocer podría darse pura. Desde el momento en que el hombre capta y se apropia de la realidad con todos sus sentidos, esos sentidos son un producto histórico social. Es decir, cultural. Veo y escucho lo que sé ver y lo que sé escuchar.

Y sin embargo, por una razón de comprensión y fundamentación, la distinción dicotómica de intuición y concepto sumamente útil para tocar, aunque sea tangencialmente, los problemas del arte. Estéticamente hablando, lo que interesa entre el concepto (que proviene de una intuición) y la intuición (determinada por todo mi saber y toda mi cultura) no es su definición estricta o su pureza inexistente, sino el discernimiento de la finalidad de sus funciones, completamente diversas, que permiten la verdadera distinción entre el uno y la otra.

“Mano Entregada” constituye una imagen perfectamente clara, conformada, palpada, aunque el poeta pudo no haberla percibido de la misma manera. Las intuiciones no sólo son imagen de lo vivo, de lo real, de lo inmediatamente sensible, de lo que se percibe directamente por los cinco sentidos. También son representación y fantasía.

No interesa, no tiene relevancia la personal, individual manera de Alexandre de contactarse con la vida. Lo que sí importa es que él se apropia de una experiencia, suya o de otro. O la de muchos otros que acarician amadas. Y que se expresa como yo, y no otro, es el que toca tu mano, no otra mano.

El hombre cotidiano percibe, constantemente percibe, pero también, como el poeta, cruza por su cerebro la imagen de un recuerdo, digamos. Sólo que en el poeta no es necesariamente recuerdo, sino también ficción basada en la experiencia. De todos modos, intuición e imagen.

Aleixandre ha creado un hablante sensual, reiterativo, insistente, que no aparece comúnmente en sus demás poemas, aunque sean de amor. Y es este hablante el que expresa como poseedor de una experiencia. Pero el hombre común no sólo percibe y recuerda exactamente lo que percibió, sino que sueña también ficciones que se parecen mucho a su vida o visualiza futuros que no sucederán.

A la finalidad de la intuición no le interesa ni la ficción ni la fotografía exacta de la realidad. Lo percibido o lo pensado. Su objetivo es la concreción, la singularidad, la ubicación de las cosas en el espacio y en el tiempo. Espacialidad y temporalidad que constituyen el antónimo de la inespacialidad y la intemporalidad del concepto, y, por ende, de la inespacialidad y de la intemporalidad del lenguaje patrimonio de todos, que nació para todos, que se mantiene vivo justamente entre todos, útil y práctico en la expresión de la experiencia de la totalidad de sus hablantes; no para mí, no mío, ni fabricado para mi inconfundible, irrepetible modo de acariciar la mano de mi amada. He ahí mi servidumbre: acomodarlo a mi particular manera de crear una imagen. El lenguaje, hecho a medida para expresar conceptos generales, juega a la poesía muchas malas pasadas.

La relación entre intuición y lenguaje es importante. Parece ser que la imagen de la realidad que nos rodea es bastante pobre. Que aquello que captamos habitualmente, constantemente, está más cerca de las sensaciones informes que de las intuiciones claras, debidamente conformadas. Para la sensación no hay a veces palabras. Es la intuición la que se expresa y explicita, tanto en la poesía como en el habla cotidiana. Sólo que en esta última no es la palabra nada más sino que está la entonación, el tono, los silencios, la expresión de los rostros, y los ojos, y, sobre todo, las manos y los dedos para decir aquí, o allá, o aquél, herramientas, palabras intuitivas que sí poseen los idiomas pero que han sido fabricadas no para usarse solas sino para decir las con los dedos, como los griegos lo captaron —hace ya muchos siglos— cuando las nominaron “déicticas”.

“Mano Entregada” se estructuró con una imagen verosímil. Pero también es intuición la fantasía. La imagen visionaria de Bousón. Lo que yo no descubro sino que invento como imagen concreta, pero que sólo existe en mi cerebro, que traspasa la realidad o la supera, que tampoco es su símbolo, que no la aluden las palabras, que no es una metáfora. Una imagen así, como el marino de Huidobro, que va de nube en nube y cose horizontes cortados. Una imagen del mismo tipo que muchas de Huidobro, levantadas por él como banderas explícitas en su muy conocida teoría del Creacionismo, que no es otra cosa que ‘natura non serviam’ (8). Si los poetas cantan a las rosas, ellos están sirviendo, se constituyen en sirvientes de la naturaleza.

La rosa tiene que florecer en el poema, dentro del poema: es decir, otra rosa, la que no existe afuera; la que tampoco sueño y no es producto de mi otra realidad: la onírica; la rosa inteligente, sí; la de mi fantasía despierta.

Pero “Mano Entregada” se halla mucho más cerca de los descubrimientos naturales que de los intentos fantásticos. La posición de Aleixandre, también en opiniones a su amigo Gerardo Diego (para la reedición de la antología en 1934), es muy clara respecto a este problema, a pesar de que entonces su producción aparecía bajo las formas de un surrealismo muy especial y muy sui generis, del que se fue alejando poco a poco:

Y sin embargo no puedo menos de acordarme en ocasiones de un consejo de Meredith a los poetas de su tiempo: “Jóvenes, no sintáis; observad”. Sano consejo contra una autofagia que al cabo encuentra su detestable límite en lo exhausto. Peligrosa excitación, por el contrario, a una objetivación que a fuerza de ignorarse se acuerda más del espejo que del temperamento. Pacto final el de la poesía que no olvida ciertamente que el hombre es naturaleza y que el viento unas veces se llama labios, otras arena, mientras el mundo lleva en su seno a todo lo existente.

(8) La traducción es “naturaleza, no te serviré”, y constituye el título de uno de los manifiestos más importantes del poeta chileno sobre su ya famosa teoría del Creacionismo. Ver: Vicente Huidobro. *Obras completas*. Santiago de Chile, editorial Zig-Zag, 1964. Tomo I, p. 653.

Si desde algún sitio, entonces, poesía es clarividente fusión del hombre con lo creado, con lo que acaso no tiene nombre; si es identificación súbita de la realidad externa con las fieles sensaciones vinculadas, resuelto todo de algún modo en una última pregunta totalizadora, aspiración a la unidad, síntesis, comunicación o trance, ¿será el poeta el ajeno polo magnético, soporte vivo de unas descargas inspiradoras que ciegamente arriban de unas nubes fugaces o de la propia tierra unitaria en que el poeta se yergue y de la que acaso no se siente distinto? (9)

He subrayado las líneas que mejor representan la idea de intuición para Aleixandre, en lo que se refieren a su propio concepto de poesía como inmersión del hombre dentro la realidad. Preguntémosnos, por el momento, ¿qué es más fácil?: ¿fabricar inteligentemente esas flores que sólo viven dentro del poema?, ¿o salir a la calle y descubrir en ella lo que no está a la vista, lo que sí existe pero no todos saben que existía, lo que acaso no tiene nombre? “Historia del Corazón” no sólo es uno de los libros más logrados de Vicente Huidobro, y más maduros, sino que se mantiene —desde hace más de veinte años— como el compendio lírico predilecto de muchos escritores y de muchos críticos. Y la crítica, precisamente, tuvo razón cuando catalogó este libro de apertura de una nueva etapa en la obra del poeta; de superación decisiva en relación a la primera fase de su producción, en que la sombra y la irrealidad dominan.

Proyección a distancia

Igual que el hombre cotidiano, el poeta percibe, imagina y se expresa. Transita, en apariencia, mucho más cerca del hombre cotidiano que del alado y descarnado paso del filósofo. Pero Antonio Machado es concluyente. Jamás lo conceptual y lo genérico tendrá nada que ver ni con el arte ni con la poesía:

— el poeta debe apartarse respetuosamente ante el filósofo, hombre de pura reflexión, al cual compete la ponencia y explicación metódica de los grandes problemas del pensamiento.

(9) Gerardo Diego, op. cit., pp. 469-470.

- *lo que hace el filósofo es pensar el ser fuera del tiempo*
- *al poeta no le es dado pensar fuera del tiempo, porque piensa su propia vida, que no es, fuera del tiempo, absolutamente nada.*
- *el filósofo opera por medio del pensamiento lógico, se adueña de las ideas y capta lo esencial*
- *el pensamiento del poeta se da entre realidades, no entre sombras; entre intuiciones, no entre conceptos*
- *la actividad poética no puede ser sino de sentido inverso al del pensamiento lógico. Ahora se trata de realizar nuevamente lo desrealizado*
- *una vez que el ser ha sido pensado como no es, es preciso pensarlo como es; urge devolverle su rica, inagotable heterogeneidad (10).*

De todos modos, hay un punto en que el poeta y la filosofía se encuentran. Sin embargo, primero es necesario saber si la intuición común es la misma que elabora el poeta.

Benedetto Croce estuvo punto de tendernos la mano para saltar al otro lado sin caer al abismo, y se arrepiente y abandona:

- *los límites de las expresiones, intuiciones que se denominan arte, con relación a las que se califican de no arte, son empíricos y no pueden definirse. (11)*

De todos modos, antes había dicho que en esencia, cualitativamente, las intuiciones del artista eran idénticas a las del hombre común. La diferencia existía, sí, pero desde el punto de vista de la cantidad. Croce afirmó que las intuiciones estéticas eran “cuantitativa-

(10) Ramón de Zubiría. *La poesía de Antonio Machado*. Madrid, Gredos, 1959. Capítulo IV: “La Teoría Poética”, pp. 141-144.

(11) Benedetto Croce. *Estética*. Buenos Aires, ediciones Nueva Visión, 1973, pp. 98-99.

mente superiores". Esto quiere decir que hay gentes que logran conformar y expresar más plenamente que otras sus propias intuiciones.

Aprovechando esa luz, es preciso avanzar. El poeta ve más. Sabe escuchar mejor. Clarividencia, dijo Aleixandre. Y otra vez dijo instinto, pero no entiendo todavía por qué debía avergonzarse de su instinto:

Y qué sensación postrera de vergüenza ronda al poeta intuitivamente. Vergüenza, añadiré, para los romos, no de su inclinación a la poesía escrita, sino de su entrañable instinto poético. (12)

Aunque pensándolo de nuevo y sabiendo de su modestia y generosidad a toda prueba, en especial con los poetas jóvenes de la posguerra, para los que Aleixandre es todavía el maestro, se nos hace fácilmente posible imaginarlo desglosando esa idea: Me avergüenzo, es verdad; pero no me avergüenzo de un defecto sino de un algo natural con lo que sin querer y sin siquiera proponérmelo sobrepaso a los otros. Los sobrepaso porque veo mejor y en profundidad aunque esté en mi escritorio mucho más tiempo que en la calle: porque acaso el saber de mi escritorio me haga mirar la realidad de otro modo. Porque tal vez en mi audición o en mi visión no sólo participe toda mi sensibilidad y mi cultura, que no es precisamente mía, que la recojo de mi pueblo, sino también lo que he olvidado. Porque mi instinto me permite ver más de lo que realmente percibo. Porque, de un modo u otro, me es posible no sólo ver la realidad sino la verdad de la realidad. Pero no sólo eso, porque no me conformo nada más con ver: mi auténtica misión, mi obligación y mi trabajo es mostrar (ojalá con el dedo) la ubicación precisa del punto luminoso que los otros no vieron en un primer instante y que ahora pueden ver porque yo sé los muestro. Y por eso, al conocerse la noticia del Premio Nobel, dijo Aleixandre en octubre de 1977, después de 79 años de haber vivido y estar aún completamente vivo, después de más de medio siglo de crear poesía por medio de su clarividencia y de su instinto:

Para mí la poesía es comunicación, algo que sirve para hablar con los demás hombres. De la mía, en estos momentos, escoge-

(12) Gerardo Diego, op. cit., p. 650.

*ría un poema incluido en el libro **Historia del Corazón**, y no es otro que el que se llama “En la plaza”. (13)*

Historia del Corazón, 1945-1953, no sólo es preferencia de los críticos sino también su propia preferencia, que se recalca indirectamente en una de las entrevistas de prensa a propósito de su premio:

Desde esos colores oscuros, donde el negro que llamaríamos abisal dominaba, mi poesía ha sido una lenta aspiración a la luz. El superrealismo ha sido sólo una etapa en mi poesía, aunque de algún modo el irracionalismo —en su sentido más amplio— ha atravesado toda mi lírica. Pero yo no he sido nunca, ni en la zona más afín, un poeta superrealista en sentido estricto, porque no he creído en la base dogmática de esa escuela: ni en la escritura automática, ni en la consiguiente abolición de la conciencia artística. (14)

Y bien, las intuiciones del poeta son, para Croce, un problema de cantidad. Para Aleixandre, un problema de claridad. Una condición natural y congénita: el instinto. Para la estética materialista es un problema de verdad. También de un desarrollo de los sentidos que permite salir de la unilateralidad y superficialidad de la percepción habitual; multiplicidad y profundidad que necesita el hombre de sentidos no desarrollados para ayudarse a comprender la verdad de la realidad.

¿Qué sucede con la intuición de este poema? Donde todos han visto el amor como totalidad, donde todos han visto el fuego pasional como absoluto, “Mano Entregada” dice que hay una zona que no se entrega, que no es capaz de arder. Donde todos han visto una unidad, el poeta ha descubierto una duplicidad. Ha dividido el todo en dos sectores que se oponen:

— *carne que sí se empapa del amor hermoso*
— *hueso incandescente que se rebúsa*

(13) “El Gallo Ilustrado”, No. 803. Revista Dominical del periódico El Día. México, D.F., 13 de noviembre de 1977, p. 4.

(14) *Ibíd.*, p. 8.

Algo así como un descubrimiento, un conocer y un dar a conocer aquellas partes escondidas —al ojo corriente— que constituyen la esencia de un objeto indivisible.

El poeta chileno Enrique Lihn, en un hermoso poema de su libro **Poemas de este tiempo y de otro** ha dicho:

— no es lo mismo estar solo que estar sin ti.

En esa condición que todos conocemos como la única soledad —la de estar solos— Lihn ha podido entrever dos clases diferentes de soledad: la soledad de estar solo, de no tener a nadie; y la soledad de estar sin la persona amada, aunque nos acompañen otros seres humanos.

Por otra parte, Oscar Hahn, también chileno, expresó en su libro **Esta rosa negra**:

— Pero hay que morirse con las uñas largas para poder cogerse del recuerdo.

Frente a la muerte, donde todos sabemos que no queda sino morir, el poeta ha encontrado la manera de no morir, de seguir aún viviendo: las uñas. Y esas uñas —imagen concreta y perfectamente visible— pueden simbolizar muchas cosas: los hijos, una obra, la fama, los amores. Todo lo que se deja.

Colocando los dos ejemplos referidos junto a “Mano Entregada”, es posible inducir un algo que es común a las tres intuiciones. Donde generalmente es observado un solo objeto unitario, y, en apariencia, indivisible (soledad, muerte, amor), los poetas han visto duplicidad, y aún antinomia: muerte y vida, carne y hueso, soledad sola y soledad sin ti.

Por otra parte, la intuición de Aleixandre corresponde a una perfecta representación de la realidad, ¿pero qué más? Y aquí desembocamos en un problema esencial: la proyección, la parte heteronímica del arte, la condición simbólica del arte en su sentido más amplio: como una condición del pensamiento, no como distorsión de la palabra.

En “Los Principios del Simbolismo”, W. M. Urban señala:

- *los problemas del simbolismo salen directamente del problema del conocimiento. El conocer implica no sólo la presentación sino la representación. La forma simbólica es una forma de representación.*
- *el conocimiento simbólico como distinto del no simbólico, la verdad simbólica como distinta de la verdad literal, su naturaleza e importancia, son problemas de toda teoría del conocimiento. (15)*

Y, al definir el símbolo que él denomina “íntimo”, común a la poesía y a la religión, agrega:

- *El carácter peculiar de estos símbolos está en el hecho de que no apuntan o conducen hacia, sino que llevan a. No sólo representan, por medio de una coincidencia parcial, caracteres y relaciones; son, o por lo menos se supone que son, medio o vehículo de la intuición.*
- *en tanto que el símbolo meramente intrínseco sólo representa, el símbolo íntimo nos hace ver.*
- *lo esencial es que este tipo de símbolo no meramente describe y hace más concreto, a través de las imágenes desprendidas de los datos sensibles, sino que le concede importancia a algo que está más allá: la noción de un mundo ideal o espiritual, cuya intuición sólo se da a través de lo sensible. (16)*

Es en este sentido y no en otro —aunque las connotaciones clásicas del símbolo único permanecen todavía arraigadas— cuando se afirma que la esencialidad del arte es eminentemente simbólica.

Así, “Mano Entregada”, partiendo de lo objetivo y lo sensible (carne, hueso) —plano de representación en que la afirmación inicial

(15) Wilbur Marshall Urban. *Lenguaje y realidad*. México, Fondo de Cultura Económica, 1952. “Los principios del simbolismo”, p. 332.

(16) *Ibíd.*, pp. 343-344.

es absolutamente valedera— ponemos en acción nuestra especial capacidad de simbolización y proyectamos este hueso-carne en una trayectoria a distancia. Dimensión subjetiva que determina, en cada uno de los lectores del poema, su individual capacidad de comprensión, su individual saber y su cultura; aún su estado de ánimo, y también la fatiga, y sus propios problemas, y su obsesión si es que la tiene. En fin, toda una problemática vital y aún una cosa más importante: la personal postura filosófica, consciente o inconsciente, con la que el hombre asume la realidad que lo rodea.

Todo este recorrido, como dice Urban, se halla densamente colmado de contenidos valiosos que ya no son lo estético, pero que de allí se desprenden:

- *un objeto estético encarna sentidos valiosos. Estos sentidos no son el sentido estético, sino el elemento no estético en la experiencia estética.*
- *El símbolo estético siempre es objeto de intuición, perceptiva o imaginada, que sugiere o encarna un contenido ideal. (17)*

Así, en la proyección de hueso-carne —sólo en el plano del amor— el hueso puede ser lo que impide el amor, la sociedad que se opone a una unión, problemas cotidianos que no permiten la comunicación total de dos seres que se aman. Saliendo de este plano, “Mano Entregada” sigue marchando y proyectándose a mayores distancias. En el plano de la existencia, el hueso podría revelarse como la angustia temporal frente a la muerte, y la imagen completa podría ser el símbolo de la pareja antinómica vida-muerte. A un nivel de mayor abstracción, hueso-carne puede simbolizar estática y dinámica: dualidad antitética tan amplia y tan abarcadora, que, de por sí sugiere muchas parejas de conceptos que implican la inamovilidad y el movimiento; otra vez vida y muerte, estancamiento y avance, reacción y revolución, juventud y vejez. Y no es de ningún modo lícito indicar todo aquello que esta intuición me sugiere, que me sugiere a mí, pero a mí aquí y ahora. Proyectar ese símbolo desde la máquina en que escribo significa romper, hacer añicos —por circunstancias completamente personales— la inagotable riqueza de todo arte. Y por eso, si

(17) Ibídem, “La Lengua de la Poesía y su Forma Simbólica”, pp. 379-385.

un poema, un poema de verdad no cansa, lo mismo que una sinfonía de los clásicos, o una pintura maestra, esto se debe a que cada vez y de nuevo —según lo que sintamos o nos conmueva en ese instante— veremos proyectados de diferente modo y a diferentes lejanías los sentidos valiosos que se desprenden de cada una de las intuiciones conformadas en arte; y que, lógicamente, no pueden confundirse con el arte. La intuición estética lleva dentro de sí un milagro: puerta de libertad que nos regala la distancia.

Lo extraordinario en el poema de Aleixandre es que su símbolo dibuja un ámbito admirable, o mejor aún, se multiplica como una estrella semántica, plena de líneas expresivas. Y así, nos encontramos frente a la paradoja de que habiendo partido de palabras técnicamente inconfundibles singularizadas, y sensibilizadas en beneficio de lo irrepetible (como el hecho de ser morosos para ser más tristes o quizá más sensuales); de que habiendo partido de visiones concretas —intuitivas— de la realidad, nos encontramos con que la trayectoria y la distancia que ellas contienen en sí mismas ya no son intuición. Desde lo singular y lo concreto se ha llegado a lo abstracto y universal. Y entonces viene a sumarse una segunda paradoja porque no estamos ante abstracciones vacías como aquellas que nacen del concepto ni ante las universalidades desleídas de los esquemas metafísicos de la filosofía sino frente a un fenómeno impensado, inaudito: la explosión de la imagen.

Aquí se tocan el poeta y el hombre cotidiano: en lo que aquél ve por el otro multiplicadamente rico, lleno de magia y de color reales; en el tamaño y cantidad de las prolongaciones semánticas que el receptor de los poemas es capaz de crear como estrella de imágenes en comunión con el poeta. Porque el hombre común, después de que aprendió a ver más, ya nunca olvidará ese objeto que no es simple ni unívoco (que aparentaba serlo como el amor, la soledad, la muerte) sino doble y múltívoco. He aquí a la poesía como una nueva forma de conocimiento, que es un total y una unidad que abarca desde el reflejo singular de la vida hasta la proyección abstracta del concepto y que regresa plena de concreción y contenido a cerrarse en sí misma, igual que el círculo.

EL POEMA COMO HECHO CONCRETO: ¿LIBERTAD?, ¿SERVIDUMBRE?

Una pregunta totalizadora

Es el propio Aleixandre quien definió el poema —en ese párrafo que reproduzco en la primera parte del segundo capítulo, donde él habla de la fusión del hombre con lo que lo rodea— como “una última pregunta totalizadora, aspiración a la unidad, síntesis, comunicación o trance”. Benedetto Croce, en su libro **La poesía** (18) —muy posterior a la **Estética** (donde anunció extrañamente la imposibilidad de definir el arte)— llega a la conclusión de que el producto artístico (y por cierto, el poema) consiste en la expresión de los factores que fusionan, y resuelven en la unidad, las realidades contrastantes; dándole al arte, por lo tanto (como definición y síntesis), los atributos esenciales de universalidad y totalidad. Connotaciones que pueden entenderse como la proyección simbólica, de una parte; y, por otra, como intuición cuantitativamente superior, considerada a modo de estructura profunda de ese conocimiento directo de los objetos singulares, concretos, captados mediante los sentidos o la imaginación. Desviándose un poco de las preocupaciones iniciales sobre la esencia de la lírica, ¿qué significa entonces el poema como unidad totalizante, como hecho concreto? La mera esencia de la intuición del arte si no se plasma en un producto concreto y objetivo, no sirve para nada; sería como emprender un costoso viaje, lleno de peripecias y peligros, que no llega a ninguna parte.

Delimitada la intuición como antinomia del concepto, es factible pensarla en cuanto percepción de formas, de colores, o sonidos concretos; en cuanto aprehensión de una realidad que sucede de veras ante nuestra vista; en cuanto a mundo presente y existente (factor que escaparía al convencionalismo de la ficción del arte y la literatura). Pero es igualmente intuición una imagen mental que se acomoda en mi cerebro como la concisión material de algún deseo, como un cierto recuerdo, como visión concreta del futuro. Podemos decir, en síntesis, con Croce, que hay intuición cuando hay imagen, sea ésta producto de la percepción directa o de la mera fantasía.

(18) Benedetto Croce. **La poesía**. Buenos Aires, Emecé, 1954.

Cuando se alude a la intuición y a la imagen, hay la impresión de que las intuiciones resultan fácilmente en el cerebro humano. Sin embargo, lo que se capta habitualmente son sensaciones informes. Nos encontramos llenos de sensaciones, de materia informe y pasiva que Croce colocó en oscuras regiones de la psiquis, una especie de sector de la interioridad correspondiente a la animalidad de los seres humanos. Para que la sensación se convierta en intuición, ella debe ascender a una zona superior del espíritu; que elabore, en intensa actividad, el peso inerte de las sensaciones. No siempre se produce la conformación de la imagen porque en ello tienen que ver, profunda y seriamente, factores lingüístico-mentales que expresen un sentido. De allí provienen esos estados anímicos en que henchidos de sensaciones no podemos sacar afuera lo que nos conmueve. Croce piensa que en el preciso instante en que la sensación se convierte en intuición —al conformarse, al transformarse en forma (y por lo mismo)— ella es capaz de expresarse; identificando así, intuición con expresión. Pero esa “expresión” croceana no es un problema de palabras escritas (como las que usa el poeta), y ni siquiera orales (como la expresión cotidiana), sino exclusivamente internas y mentales. Sacar afuera la intuición, exteriorizarla y materializarla, implicaría, desde luego, un proceso completamente diferente que —para el caso del poema concreto— es lo que fundamentalmente interesa en el estudio de este poema de Aleixandre, pero de lo que Croce se desliga dejándole al proceso de la técnica la responsabilidad de la exteriorización, que según él —y con cierta razón— no compete de ningún modo a la estética sino a la teoría literaria (en lo que se refiere a la “extrinsecación” del arte literario). Entendida la intuición como forma interior, como clara visión íntima, por oposición a la sensación que todavía no es visión, es preciso agregar aquí —por lo menos— dos conclusiones necesarias: la intuición, primeramente (como forma), significa ni más ni menos que una presencia totalizadora desde el punto de vista de su exclusiva y propia integridad; y, en segundo lugar (como visión interna), no puede ser juzgada todavía en relación y adecuación con un significante porque desde el momento en que la intuición no ha sido materializada, el significante (la palabra escrita dentro del plano del poema) no existe todavía.

La cercanía con el significante nos va a dejar un poquito en la calle, en territorio indefinido y relativamente inédito. Ese vuelo simbólico de la intuición poética y su especial manera de aterrizar en lo

genérico (lugar en que el poeta ya no se toca con el hombre común sino precisamente, y de manera inesperada, con nadie menos que el filósofo) pertenece de hecho al territorio inconfundible de la estética. ¿Pero dónde nos encontramos cuando queriendo definir “técnicamente” los límites del poema en concreto, con la finalidad de establecer el tamaño de su unidad, necesitamos echar mano precisamente de la estética?

Aspiración a la unidad

Un poema y no dos, ni una mitad de poema, ni un poema y tres cuartos. ¿Qué quiere decir “uno”? Croce, en **La poesía**, habló de la resolución de los contrastes en la unidad; punto que merece ser rebatido —dentro del campo filosófico— con relación a los ejemplos ya vistos (amor, soledad, muerte), sin negarle por ello validez en otros casos no observados. En estos tres ejemplos sucede lo contrario de lo que dice Croce: disolución de la unidad por medio de contrastes o antinomias violentas (amor-desamor, soledad sola-soledad con gente, muerte-vida). Conceptos unitarios como soledad, muerte, amor, han sido divididos y bifurcados, convertidos en dos, disolviéndose así la unidad de conceptos preestablecidos como unitarios. Lógicamente es sólo de esta manera cuando el poeta puede “ver más” y también “por dentro”: abriendo, multiplicando los objetos que se hallaban cerrados. Desde el punto de vista contrario, englobando en la unidad los contrastes, el poeta es capaz de observar relaciones y de abstraer inductivamente las concreciones en generalidades: hecho que está más cerca de la ciencia que de la poesía. La verdadera creación estriba en el descubrimiento de nuevas realidades.

Resumiendo todo lo visto en estas páginas, pero también parafraseando los conceptos vertidos en **La poesía**, e invirtiéndolos al mismo tiempo, se puede hablar —en primer lugar— de que las intuiciones del arte (cuantitativamente superiores) disuelven la unidad por medio de contrastes (ampliación de la imagen); y —en segundo lugar— de que el camino que emprende la intuición estética hacia lo universal y lo genérico como explosión concreta de la imagen permite que su prolongación sea captada por un vasto sector de la humanidad (proyección de la imagen).

Para el poema como tal, como producto objetivo, ¿qué significa

precisamente ahora significante y significado? ¿Cuál es la adecuación que corresponde? O bien, ¿qué es un poema por oposición a las demás artes? El modo de materializar las intuiciones resulta, en cada una de las artes, obviamente distinto. A la intuición pictórica le corresponden líneas y colores; la luz y la sombra. A la música, los sonidos. Al poema, palabras. Pero, ¿qué significa, qué representa la palabra dentro del poema? Tautológicamente es fácil —por cierto— responder que ella cumple la función de instrumento que comunica la intuición estética. Los poemas revelan, mediante las palabras, intuiciones estéticas fundamentales (tal vez acompañadas de imágenes menores pero siempre subordinadas a la expresión esencial). Palabras que se encuentran en razón directa de funcionalidad con respecto a una sola intuición comunicada si se trata nada más de un poema: he aquí un pequeño avance para la determinación conceptual de la unidad genérica dentro del plano de la lírica.

Cada uso lingüístico —tanto en su aporte nocional, sensorial o emotivo; ya desde un plano fónico, significativo, estructural o lógico— viene a contribuir a la exclusiva trasmisión de esa intuición unitaria. Intuición que de no ser cuantitativamente más rica no valdría la pena de comunicarse. Es sólo en este sentido, y no en otro, que podemos hablar de adecuación entre significante y significado: adecuación y relación directa entre intuición estética que descubre el mundo y palabra que la revela y comunica. Los temas amor-separación, soledad sola-soledad sin ti, vida-muerte —si bien son la apertura, por medio del contraste, de una noción cerrada y unitaria— vuelven, en el poema, a la unidad cerrada de la forma. Y en este caso (ya no desde el concepto de la filosofía sino que desde la estructura literaria) sí podemos hablar de la resolución de los contrastes en la unidad, pero aclarando previamente que no se trata de una abstracción y absoluta idea dentro de territorios epistemológicos sino de la unidad poemática.

Unidad poemática —estructura genérica de la materia lírica— que yo concibo (reitero y sintetizo) como la adecuación de la palabra a una sola intuición estética. Una sola y no más. He ahí el tamaño del poema. Más de una, sencillamente excede su soporte formal y se derrama o bien como sobrante o como la materia de otro nuevo poema. Suponemos hipotéticamente que la riquísima intuición carne-hueso de “Mano Entregada” se ha expresado con una adecuación po-

lifónica no-superable, no sólo porque quedó determinada y orquestada por un lenguaje de lectura múltiple (como lo vio acertadamente Bousoño) sino porque proyecta una infinita estrella de significados. Sin embargo, me atrevo a sostener (aplicando al poema el concepto de unidad como adecuación de significante y significado entre intuición y palabra) que estarían sobrando la mayoría de los versos de la segunda estrofa (v. 10 a 15) por encontrarse en ellos otra intuición fundamental y rica; estéticamente tan valiosa, tan llena de tonalidades como la primera: el hablante recorre (a modo de sonido) las venas de la amada, por dentro. Intuición bellísima que de por sí constituye otro magnífico poema, pero que en éste impide la pureza de la primitiva intuición y, por lo tanto, atenta contra el principio de funcionalidad. Por la misma razón, por ser parte de aquella imagen de las venas, sobrarían también los dos últimos versos (24 y 25).

En suma, ha sido el mismo poema de Alexandre el que junto con hacernos “ver más” desde intuición tan impactante, tal vez por tan biológicamente verdadera, acerca de ese sector del hombre incandescente y estático, también nos permitió “ver más” en cuanto al arte del poeta como descubrimiento de mundo.

Los conceptos de **totalidad poética intuitiva, unidad poemática, adecuación de significante y significado entre intuición estética unitaria y palabra subordinada que responde al principio de funcionalidad, proyección simbólica, estallido de imágenes, y estrella de sentidos** los he planteado aquí por primera vez. Quizá merezcan retomarse en detalle y profundidad para una estética futura, para una teoría del poema que al mismo tiempo se preocupe de las leyes del arte que de las técnicas retóricas. Es decir, no una suma de disciplinas tan dispares sino la unión simbiótica de la ciencia y la filosofía del conocimiento y del arte, con la ciencia y la filosofía de la expresión lingüística concreta.