

HISTORIA DEL CORAZÓN O EL HUMANO VIVIR ALEIXANDRINO

M. F. FRANCO CARRILERO

Universidad de Murcia

Historia del corazón, publicado en 1954, es un libro especialmente significativo en la vida y en la obra de Vicente Aleixandre. Con respecto a su obra, este libro inicia una nueva época mas realista y humana, esencialmente distinta a la precedente, con un estilo menos complejo y una temática también diferente. En *Historia del corazón*¹ hallamos asimismo una clara y cercana presencia de Vicente Aleixandre, dándose una feliz fusión autor-protagonista poemático. Sus temas no son ya "cósmicos" sino esencialmente personajes, biográficos. Así el amor o el olvido, los recuerdos de la niñez son, claramente, los del poeta.

Si nos fijamos en la fecha de publicación, 1954, veremos que coincide con el grupo poético de los 50 (o segunda generación de posguerra)², donde la verdadera realidad, o núcleo en torno al cual giraba la cosmovisión de cada poeta, era el *yo en la sociedad*, el *yo* en cuanto formaba parte de la colectividad. Poesía, pues, de acentos claramente sociales, solidaria, colectiva.

Esto nos lleva, inevitablemente, a cuestionarnos la validez de la teoría acerca de las generaciones, particularmente inoperante para el período de posguerra (cambios profundos en breve periodo temporal), y en lo que coinciden la práctica totalidad de los críticos que se han ocupado de este período literario³. Vicente Aleixandre, ya encasillado en la Ge-

¹ *Historia del corazón*. Espasa Calpe, 3ª ed. (1ª en 1954). Madrid. 1977.

² JOSÉ LUIS CANO en su obra *Poetas españoles contemporáneos. Los Generaciones de posguerra*. (Guadarrama, Madrid. 1974), habla de la generación del 50. A la misma podría pertenecer V. ALEIXANDRE por este Libro.

Con respecto al foco primario de una generación y lo que la "verdadera realidad" sea, consúltese un resumen de esa teoría en *Ensayo de una teoría de la visión*. Madrid. Hiperión, 1979. Su autor. C. BOUSÑO.

³ Así, por ejemplo. VÍCTOR GARCÍA DE LA CONCHA en su prólogo a *Poesía Española*. Vol. I. Cátedra, Madrid, 1987, hace un resumen muy ajustado acerca de la teoría de las generaciones y su utilización, que juzga particularmente inválida para el periodo de posguerra.

neración del 27. tras la publicación de *Historia del corazón*, participa plenamente de las inquietudes y preocupaciones sociales de los años 50; el "realismo" de la obra, su tendencia narrativa —"noveslistización" la llama con humor Carlos Bousoño⁴—, la temática y aun el mismo versículo entran de lleno en el clima poético del momento. Muy significativa al respecto es su conocida composición "En la plaza". donde se aprecia con claridad manifiesta su movimiento solidario. su reconocerse en los demás:

Baja. baja despacio y búscate entre los otros.
Allí están todos, y tú entre ellos.
Oh, desnúdate y fúndete y reconócete.

No menos decidor es su poema titulado "El poeta canta por todos", donde. como un poeta social más, pone su voz al servicio de los ideales humanos. Es la misma idea nerudiana que sintetizan los versos: "Hablad por mis palabras y mi sangre". La voz del poeta es ahora vehículo transmisor de la angustia y el dolor, de la protesta del hombre:

Y es tu voz la que les expresa. Tu voz colectiva y alzada.
Y un cielo de poderío, completamente existente.
hace ahora con majestad el eco entero del hombre.

Tal vez por todas estas razones apuntadas: preocupación social. estilo más asequible al lector. temática más cercana al hombre (: amor, preocupación por el paso del tiempo, vejez. muerte. niñez. solidaridad humana. etc.), "realismo", "noveslistización" o tendencia narrativa, es por lo que esta obra ha tenido bastante eco crítico. Son muchos los autores que, sin ocuparse especialmente del hecho poético, han dedicado unas páginas a comentar *Historia del corazón*. La cercanía de la temática o el simple hecho de ser bastante menos complicada que las obras que le precedían. hacían de *Historia del corazón* una buena candidata al comentario o artículo.

No obstante, me atrevería a insinuar, que tal vez *Historia del corazón*, a pesar de ser una obra más asequible al lector, tiene muchos niveles de lectura y bastante más carga simbólica de la que pudiera sospecharse. Aún más, afirmarí que la difícil sencillez que la obra presenta vela al probable crítico los indicios que pudieran animarle a un análisis más profundo. Me estoy refiriendo al hecho incuestionable de que, al ser los poemas "comprensibles", al menos a nivel primario. no se invita al lector a interrogarse acerca de otro probable significado. cosa que sí sucede con poemas de otras obras de Aleixandre. Piénsese, por ejemplo, en las composiciones de *Espadas como labios*, indiscifrables, si no se tiene alguna práctica en el análisis de carácter irracional o visionario. Por contra, aquellas que integran *Historia del corazón* precisan una óptica cuidadosa para desentrañar la rica complejidad que el poeta nos ofrece.

Volvamos a la fecha de publicación de la obra. 1954. Vicente Aleixandre, nacido en 1898, ha sobrepasado el medio siglo. Es, pues, un autor en sazón, y han visto la luz la mayoría de sus obras más importantes. Un Vicente Aleixandre, por tanto, que cuenta con la experiencia necesaria para disfrazar de bella sencillez una rica complejidad. Si observamos el

⁴ Vid. *La poesía de Vicente Aleixandre*, de CARLOS BOUSOÑO. Gredos, Madrid, 1977. (3ª ed.)

conjunto del libro nos percataremos sin mucha dificultad del orden y armonía estructural que presenta. Su decidora conclusión: Mirada final (Muerte y reconocimiento). precedida de los poemas de la parte V: "Los términos". nos ofrece un buen resumen de la preocupación esencial alexandrina: el fluir temporal. el cuestionarse por el sentido (o falta de él) de la existencia humana. Hay algunas "tablas salvadoras": el amor. la solidaridad con el humano semejante. pero los poemas que cierran el libro son los que ofrecen la tonalidad predominante: "No queremos morir", "Difícil". 'Entre dos oscuridades. un relámpago". "Ante el espejo"...

Otro dato que apoya la unidad y armonía estructural de la obra es el modo del poeta de reflejar el tiempo: ancianidad, niñez. las edades límites del hombre. Y antes y después de ellas: *la nada*. Así, para decirlo con palabras del poeta: "Entre dos oscuridades. relámpago". Ese *relámpago* sería la vida. Comprobamos. pues, cómo. sólo analizando someramente la estructura de la obra, la tan alabada simplicidad se cae por su propio peso: El libro posee una fuerte carga simbólica y una cuidada estructuración. *Armonía* podría ser la palabra que describiera el modo de hacer alexandrino en este libro. Utiliza para su elaboración todos sus materiales, todos sus conocimientos pero, difuminadamente, con una increíble apariencia de sencillez.

De cualquier modo, la simbología es inequívoca, el *simbolizado* (muchas veces el mismo) no conlleva mayor dificultad. Y no por el uso del símbolo en sí, sino por los temas a que hace referencia: los esenciales e inalterablemente humanos de siempre: amor, tiempo o muerte.

Hay un término que se repite e insiste en lo que hemos afirmado anteriormente: *último*. *término*, *final*. (El Último amor". "Sombra final". "Los términos", "Mirada final"). Nos estamos refiriendo a la perspectiva madura, otoñal de Vicente Aleixandre. Se nos habla de la vida como de un *ascenso a la montaña ya concluido* o un *camino ya recorrido*, o. por ejemplo de el *último amor*. Finitud, pues. acabamiento y simbología uniforme.

SIMBOLOGÍA

Simbología uniforme, por tanto, en *Historia del corazón*. Y aún invariable con respecto a su obra precedente. Un claro ejemplo de esta última afirmación lo hallamos en algunos poemas de la primera parte de la obra: "Como el vilano", "Mano entregada", "La frontera", donde se repite la teoría alexandrina acerca del amor. El amor es: momentánea destrucción. combustión que amenaza. El fuego del amor deshace momentáneamente el cuerpo de los amantes, es llama pura. inmoral instante. Tras la fusión amorosa el reposo devuelve "los límites" al cuerpo amado:

.....
y siento la musical, callada verdad de tu cuerpo,

que hace un instante, en desorden, *como lumbre* cantaba.

El reposo consciente a la masa que perdió por el amor su forma continua,
para despegar hacia arriba con la voraz irregularidad de la llama,
convertirse otra vez en el cuerpo veraz que en sus límites *se rehace*...

Momentánea destrucción el amor, combustión que amenaza
al puro ser que amamos, al que nuestro fuego vulnera...

Siguiendo con esa ficción, la piel será el límite que el amante habrá de traspasar, piel que se abre al amor:

Es por la piel secreta, secretamente abierta, invisiblemente entreabierta,
por donde el calor tibio propaga su voz. su afán dulce;
por donde mi voz penetra hasta su venas tibias...

así como la carne (continuando la tendencia a la sinécdoque propia de Aleixandre: piel, labios, mano. etc.):

Oh carne dulce, que sí se empapa del amor hermoso.

piel. sangre. carne, accesibles al amor, abiertas al amante y que se transforman en fuego perdiendo la forma los "límites".

Unicamente los huesos son "insobornables", no ceden al fuego amoroso, a aquello que consigue ser intemporal, acercarse a la naturaleza, ser. de alguna manera, naturaleza misma.

Por eso los amantes, los enamorados son criaturas positivas para Aleixandre, así como todo aquello que se acerca a la Naturaleza.

Recrea el poeta ese motivo, repetido en Salinas y Neruda, del distanciamiento de la amada, de su ausencia, aun estando presente: "Los barcos por el mar, tu por tu sueño" sintetizó Salinas. Así, la entrega de la amada en Aleixandre es **momentánea**, dura sólo lo que dura la entrega amorosa:

Por eso el amante sabe
que su amada le ama
una hora, mientras otra hora sus ojos
leves discurren
en la nube falaz que pasa y se aleja.
Y sabe que todo el fuego que común se ha elevado,
sólo en él dura. Porque ligera y transitoria es la muchacha
que se entrega y se rehúsa...

.....

El amor ayuda a vivir y la vida es como un difícil camino, una dura ascensión a la montaña que los amantes recorren juntos. Un camino difícil que, sin saber cómo, ante la sorpresa de los amantes ya han recorrido:

Aquí tú, aquí yo: aquí nosotros. Hemos subido despacio esa montaña.
¿Cansada estás, fatigada estás?...

.....

Tú estás mirando el larguísimo paisaje profundo allá al fondo.
Todo él lo hemos recorrido. Oh, sí, no te asombres...

.....

Y todo ha sido subir, lentamente ascender, lentísimamente alcanzar,
casi sin darnos cuenta.

El amor, pues, otorga sentido a la existencia, se eleva hecho llama sobre el tiempo triunfando, aunque sea momentáneamente, sobre él. La vida se refleja en el libro —según acabamos de esbozar— como algo penoso, duro: "Ascensión del vivir" "Difícil". Esta dureza está simbólicamente reflejada mediante la penosa ascensión a una montaña. La "Cumbre" indica el final de dicha ascensión (primera lectura) o de la vida (segunda lectura). En ocasiones la simplicidad de la simbología puede hacer que ésta pase desapercibida al lector. Pero hay un doble significado (símbolo heterogéneo): alusión a una ascensión real (física), y **lo que en realidad se quiere expresar**: dificultad del vivir humano. Es, insistimos, una simbología muy sencilla y el mismo título de la composición anticipa el simbolizado: "Ascensión del vivir". Gran parte de los símbolos utilizados por Aleixandre en esta obra son de este talante, lo que no quiere decir que no los utilice, abundantemente, además. Si sencillo es el tipo de símbolo utilizado no lo es tanto el desarrollo del poema mencionado ("Ascensión del vivir") pues encontramos, por ejemplo, una encubierta superposición temporal:

- v.1. Aquí, tú, aquí yo... Hemos subido despacio esa montaña
- v.6. Era por la mañana cuando salimos. No nos despedía nadie. Salimos
urtivamente, y hacía un hermoso sol allí por el valle.
- v.14. Y ahora, de pronto, estamos. ¿Dónde? En lo alto de una montaña.
Todo ha sido ascender. hasta las quebradas, hasta los descensos,
hasta aquel instante que yo dudé y rodé y quedé
con mis ojos abiertos, cara a un cielo que mis pupilas de
vidrio no reflejaban.
Y todo ha sido subir... lentísimamente alcanzar...
- v.19. *Y aquí estamos en lo alto de la montaña, con cabellos blancos
y puros como la nieve.*

Tras ese "incidente" con el que se alude a la muerte del protagonista poemático o el "narrador" (ya indicamos la vertiente "narrativa" que poseía la obra) se vuelve al "presente". a la cumbre de la montaña. Este final también ofrece datos al lector que indican el paso del tiempo y de la futura proximidad de la muerte:

Todo es serenidad en la cumbre. Sopla un viento sensible,
desnudo de olor, transparente.
Y la silenciosa nieve que nos rodea
augustamente nos sostiene, mientras estrechamente abrazados
miramos al vasto paisaje desplegado, todo él ante nuestra vista
Todo él iluminado por el permanente sol que aún alumbraba
nuestras cabezas.

El paso del tiempo se refleja en esos **cabellos blancos y puros como la nieve**. Y si bien observamos, no es casual la comparación con la nieve que lleva asociada la idea de frialdad y, más adelante: **silenciosa nieve** (mudez, frialdad), de **muerte**. Vemos, por tanto, cómo son varios los símbolos que concurren en esta composición, el primero de ellos (vida como "ascensión") es continuado, heterogéneo, otros homogéneos (pupilas de vidrio - silenciosa nieve...) combinados con la sinestesia: viento **sensible**, desnudo **de olor, transparente** (que nos lleva, a su vez, a la visión simbólica: atribución imposible a una realidad A = viento, de

cualidades o funciones imposibles. En este caso viento *sensible, desnudo de olor, o transparente*).

También hemos aludido a la concurrencia de varios tiempos: presente (estar en la cumbre). pasado (se "narra" el comienzo y las vicisitudes) y presente de nuevo, aunque es un presente (cabellos blancos) sobre el que ha transcurrido mucho tiempo y que está simbólicamente aludiendo a la muerte (vejez, camino ya recorrido, silencio).

Esta misma factura presentan gran parte de las composiciones: apariencia simple, pero gran extensión que le permite incluir uno o varios símbolos y, como veremos, varias imágenes (insistiendo generalmente en la expresión del símbolo o símbolos que concurren en la composición) y aún visiones simbólicas a las que generalmente dan entrada las numerosas sinestesias.

Otras veces se simboliza la vida y sus dificultades por medio de un largo camino a través del desierto:

Como en una tienda de campaña
que el viento furioso muerde, viento que viene de
las hondas profundidades de un caos,
Aquí la pareja humana, tu y yo, amada, sentimos
las *arenas largas que nos esperan*.
No acaban nunca, ¿verdad? En una larga noche, sin saberlo,
las hemos recorrido.

Es, nuevamente, una expresión semejante: "Aquí, tu y yo", aunque en este ejemplo esté muy clara la capacidad simbólica de ese "yú y yo"; aquí *la pareja humana* se nos especifica. Antes era la subida, la ascensión a la montaña lo que simbolizaba las dificultades del vivir humano, ahora es el penoso caminar por el desierto, de noche, con una débil luna alumbrando. En este poema titulado: "Entre dos oscuridades un relámpago", se insiste en la dimensión de precariedad, de transitoriedad de la vida del hombre. Si el fuego del amor era "momentáneo". la vida humana también lo es:

Bajo una luna *colgada* que dura lo que dura la vida,
el instante del darse cuenta entre dos infinitas oscuridades.

A esta impresión de fugacidad contribuyen algunas imágenes visionarias como, por ejemplo, la que encontramos en el fragmento anteriormente mencionado:

(A) la pareja humana COMO (E) en una tienda de campaña

e, = que el viento furioso muerde
e, = *viento* que viene de las hondas profundidades de un caos.

La emoción suscitada es claramente de desamparo, de transitoriedad (tienda de campaña), de dificultades (viento). El desarrollo del plano imaginario (E), nos lleva a la cuestión del origen del ser humano. Es lugar común en *Aleixandre* y en algún discípulo suyo (Carlos Bousoño) el considerar el origen del hombre como un 'accidente'. Bousoño, por ejemplo, que desarrolla más esta idea, hace referencia al 'polen caído de los astros' como

origen del ser humano que permanece así indefenso, ante la indiferencia de un Dios que eternamente gira en su armonía sin preocuparse de otra cosa. Aleixandre habla de "hondas profundidades de un caos", o, en el poema que analizamos en páginas precedentes, de "quebradas", "descensos", y la emoción suscitada en el lector es intensamente negativa. El viento es lo único que permanece cuando la vida humana desaparece y es un viento que queda, finalmente, triunfador. El origen de ese viento es igualmente inquietante: "viento que viene de las *hondas profundidades* de un *caos*. Profundidades "hondas", el epíteto está claro y también su función intensificadora en sentido negativo. Profundidades hondas de un *caos*. El desorden, el sin sentido acentúa la precedente negatividad, ya intensificada, según hemos comprobado. Si bien recordamos en el poema "Ascensión del vivir" en la serenidad de la cumbre (culminación de la vida) soplaban "un viento sensible, desnudo de olor, transparente". Viento, por tanto, de claras resonancias negativas en la obra aleixandrina.

Los calificativos que con el desarrollo del poema se aplican a *luna* también van insistiendo en lo accidental de la vida humana. Así teníamos: "Bajo una luna *colgada que dura lo que dura la vida*, el instante del darse cuenta entre dos infinitas oscuridades". una luna "colgada" una luna, podríamos añadir, como "accidentalmente" situada para una finalidad concreta. Luego se nos habla de una *súbita luna colgada*, es decir, repentina. Esta aceleración temporal **está** estrechamente relacionada con ese "de pronto" o "sin darnos cuenta" con que el hombre expresa su perplejidad ante la próxima, *súbita* muerte. Sería por consiguiente, en el contexto que nos encontramos, un claro *desplazamiento calificativo*. Desplazamiento que conlleva una clara carga simbólica añadiríamos. Esta se acentúa con la siguiente imagen visionaria (que responde, como sabemos, al esquema (A) es (E), o (A) es *como* (E):

Pero ahora la luna colgada, *la luna como estrangulada*
un *momento* brilla.

La emoción de muerte es inmediata y la dimensión de instantaneidad está claramente aludida al final del versículo. Si, además, hemos convenido que la definición aleixandrina de la vida era la de un relámpago entre dos oscuridades, no será difícil identificar ese brillo momentáneo de la luna con el mencionado "relampago".

La conclusión de este poema acota, definitivamente, la carga semántica que el poeta intenta transmitir:

mientras la *instantánea luna larga* nos mira y con
piadosa luz nos cierra los ojos.

Hay un doble desplazamiento: luna *instantánea*; en realidad, lo instantáneo es el vivir humano, según hemos constatado. El segundo desplazamiento calificativo será *piadosa luz*. La luz lunar, humanizada, cierra los ojos (muerte) del hombre. En muchos lugares de la obra aparece la compasión, la piedad, pero referida al ser humano. El hombre es digno de piedad puesto que su vida es penosa y breve, apenas un relampago. La luna tiene, en muchos lugares de la obra aleixandrina, una clara simbología de tipo negativo. Lugar común, añadiríamos, de muchos poetas y aún narradores ⁵.

⁵ El propio ALEIXANDRE la utiliza con simbolizado de muerte en el poema "Riña", de su obra *Ámbiro*.

Este poema tiene como lema el verso de **Rubén Darío**: "Y no saber a dónde vamos, ni de dónde venimos". del poema "Lo fatal" que cierra *Cantos de vida y esperanza*. Este poema rubendariano es un buen exponente del terror que al poeta nicaragüense le producía la idea de la muerte: "y el terror de *ir a tientas*, en intermitentes espantos / hacia lo inevitable, desconocido" podemos leer en otro poema de **Rubén**: "Nocturno". La *oscuridad* de Aleixandre es un buen equivalente de ese no saber, del "ir a tientas". Pero, un poco pretenciosamente, Aleixandre corrige a **Rubén**. Así, en los versos iniciales escribe:

SABEMOS dónde vamos y de dónde venimos. Entre
dos oscuridades, un relámpago.
Y allí, en la súbita iluminación, un gesto, un único gesto,
una mueca más bien, iluminada por una luz de estertor.

Como vemos, la preocupación del poeta no puede ser más compartible. No es por casualidad que este libro se publique cuando la poesía de tipo existencial adquirió preponderancia. Tampoco el hecho de que podamos identificar al protagonista poemático con el propio Vicente Aleixandre. Si nos detenemos en la rectificación que Aleixandre hace podremos comprobar que define la vida como un relámpago entre *dos oscuridades*. Es decir, lo que hay antes y después de la vida es oscuridad (caos, más adelante).

Por tanto, decir que antes y después de la vida hay oscuridad es como decir que hay *nada*, de lo que se deduce que poco o *nada* añade Aleixandre al aserto rubendariano.

Esta humana preocupación por la muerte está reiteradamente aludida en la obra y, evidentemente, la simbología relacionada con este tema es muy copiosa. Sin ir más lejos, al comienzo de este apartado hemos hablado de la teoría aleixandrina acerca del amor. El amor "transpasaba la piel" impregnaba la "dulce carne", circulaba por las tibias venas, sólo el hueso permanecía insobornable:

MANO ENTREGADA

.....
Por eso, cuando acaricio tu mano, sé que sólo el hueso rehusa
mi amor —el nunca incandescente hueso del hombre—.

Por consiguiente, si el hueso nunca es capaz de arder amorosamente, será la "zona triste" del hombre que alude a la muerte. Los huesos son también símbolo de muerte en autores directamente influidos por Aleixandre. Así, por ejemplo, Carlos **Bousoño** afirma que "los huesos mandan su ola lenta de muerte". El *hueso insobornable, triste* (adjetivos también utilizadas por Bousoño) es, por tanto, un simbolizador cuyo simbolizado sena muerte. Estos símbolos homogéneos necesitan para su correcta información, normalmente, de datos sobre el autor y su obra. No nos encontramos, como sucedía con los símbolos disémicos o heterogéneos con una doble lectura. Pero, y es un dato importante, sabemos, pues la información no es "asentible" que hemos de encontrar un significado distinto del que se nos ofrece.

Otra "visionaria" elucubración es la que hallamos en el poema titulado "El otro dolor" en el que el protagonista poemático reconoce en su propia mano, en sus gestos, los de su madre ya fallecida:

A veces, sentado, después de la larguísima jornada, en el largo camino,
me tiento y casi te reconozco.

Dentro estás, dormida allí, madre mía, desde hace tantos años,
tendida, amorosamente sepultada, intacta en tus bordes.

Y ando, y no se me nota. Y digo, y tampoco.

Como el casco de una metralleta que incrustado en
el ser que allí vive y, quedado, no se conoce,
así a veces tú, queda en mí, dentro de mi vivir me acompañas.

.....
Y sigo y camino, y padezco y me afano,
siempre yo estuche vivo, caja viva de tu dormir. que mudo en mí llevo.

El método que Aleixandre adopta para elaborar la composición es partir de **una** intuición, una elucubración visionaria (pensar que su madre vive dentro de él) y desarrollarla con todo rigor, como si fuera algo asentible. Por eso "como el casco de una metralleta... tu me acompañas": A (tu me acompañas dentro de mi vivir) como E (el casco de una metralleta). Comparación visionaria, subjetiva, por tanto. Es por ello que, siguiendo con ese desarrollo visionario, si el protagonista poemático tropieza y cae pregunta:

Oh, sí, cómo te reconozco. Aquí estás. ¿Te ha dolido?
Hemos caído, hemos rodado juntos, madre mía serena,
y sólo te siento porque me dueles.

Es una forma como otra de "vencer" a la muerte. La madre vive dentro de él, "caja viva de tu dormir". Es, de todas formas, como la simbología relacionada con los huesos, algo macabra la idea. Así como lo es pensar que el hueso es la misma muerte que nos habita y que sólo necesita tiempo para triunfar sobre nosotros.

Siendo esto así no es de extrañar que el tiempo sea uno de los temas centrales del libro. Las edades límites del hombre: infancia y vejez, son contempladas por el poeta con especial interés.

SUPERPOSICIÓN TEMPORAL

Casi siempre aliada a la simbología, cuando no formando parte de ella, encontramos varios ejemplos de superposición temporal. Un recurso no siempre fácil de detectar (sobre todo en poesía más compleja como es, por ejemplo, la de la primera etapa aleixandrina), pero que aquí logra toda su efectividad y una simplicidad que sólo Aleixandre es capaz de alcanzar. Veamos el poema (bastante extenso, como casi todos los que integran el libro), fijándonos, sobre todo en las referencias temporales que en él se encuentran (tiempos verbales, adverbios, etc.):

ANTE EL ESPEJO

COMO un fantasma que de pronto se asoma
y entre las cortinas silenciosas adelanta su rostro y nos mira,
y parece que mudamente nos dijera...

Así tú ahora. mientras sentada ante el vidrio elevas tus brazos,
componiendo el cabello que, sin brillo organizas.
Desde tu espalda te he mirado en el espejo.
Cansado rostro, cansadas facciones silenciosas
que parecen haberse levantado tristísimas como
después de un largo esfuerzo que hubiese
durado el quedar de los años.
Como un cuerpo que un momento se distendiese
después de haber sufrido el peso de la larguísima vida,
y un instante se mirase en el espejo y allí se reconociera...

así te he visto a tí. cansada mía, vivida mía,
que día a día has ido llevando todo el peso de tu vivir.
A tí, que sonriente y ligera me mirabas cada mañana como reciente,
como si la vida de los dos empezase.

Despertabas. y la luz entraba por la ventana, y me mirabas
y no sé que sería. pero todos los días amanecías joven y dulce.
Y hoy mismo, esta mañana misma, me has mirado riente,
serena y leve, asomándote y haciéndome la mañana graciosamente desconocida.
Todos los días nuevos eran el único día. Y todos los días sin fatigarte
tenías tersa la piel, sorprendidos los ojos,
fresca la boca nueva y mojada de algún rocío la voz que se levantaba.

Y ahora te miro. De pronto a tu espalda te he mirado.
Que larga mirada has echado sobre el espejo donde te haces.
Allí no estabas. Y una sola mujer fatigada, cansada como por una
larga vigilia que durase toda la vida,
se ha mirado al espejo y allí se ha reconocido.

Hay, en el texto, reiteradamente, una superposición temporal, del tipo futuro sobre presente. El futuro, como prefiguran los reiterados simbolizadores es la vejez y su consecuencia lógica: la muerte. Las primeras referencias temporales que hallamos son "de pronto" y "adelanta". La primera imagen que abre el poema sería (ordenando los elementos): Tú (ahora) elevas tus brazos (A) COMO un fantasma que (*de pronto*) se asoma (E). Ese fantasma que se adelanta está produciendo una negativa impresión. Dicha impresión acentúa la negatividad si vemos los desarrollos de ambos planos de la imagen. Así, el plano real, (A), tenemos que: (Como un fantasma que de pronto se asoma), y entre las cortinas silenciosas adelanta su rostro y nos mira, y parece que mudamente nos *dijera*... estamos en presencia de dos nuevas expresiones dignas de atención. La primera, cortinas silenciosas, es un claro desplazamiento calificativo con su carga simbólica correspondiente. En realidad, en ese contexto, el silencio, la mudez, la precedente referencia al fantasma están, cada vez con más claridad, apuntando a la muerte. La segunda expresión que acentúa el ámbito **semántico** aludido es la paradójica: "mudamente nos dijera", un decir mudo es el decir de la muerte. Pues como reza un verso de Bousño ¿qué decir ante la que nada dice? Comprobamos, de este

modo, cómo ya desde los versos iniciales se anticipa la dimensión de futuro que más adelante se expresa con mayor claridad.

Tras la inicial referencia simbólica se sigue insistiendo en esa futura presencia de la muerte que traspasa todo el libro, no en vano hemos titulado este estudio de "humano vivir aleixandrino", pues la muerte es el gran interrogante del hombre y la preocupación del poeta hacia ella se acentúa con la edad, cuando el espejo devuelve una imagen marcada por el paso de los años. En este poema el protagonista poemático por una intuición "visionaria" (permítanos la expresión) ve a su amada con aspecto de mujer mayor, cansada. Caemos en la cuenta de que esta vejez es un ficción en los versos finales de la composición, donde se especifica el tiempo: "Y hoy mismo, esta mañana misma..." y más adelante: "Y ahora te miro...". Y en el espejo no está la joven que es y que hace que la mañana sea "graciosamente desconocida" sino la futura mujer que será tras el paso de los años.

Todo, pues, se aúna para conseguir el negativo efecto de sorpresa que el poeta quiere transmitir. La apariencia de sencillez la consigue Aleixandre con la utilización del versículo y con la libre extensión que la falta de moldes estróficos le confiere. De ese modo, en esa gran extensión, el poeta puede "difuminar", suavizar los efectos derivados de los recursos puestos en práctica. Así, a la expresión de un simbolizado como la muerte contribuyen, tal como hemos reflejado, la imagen visionaria del comienzo y los desarrollos de sus planos respectivos. desarrollos que eran a su vez, expresión de un desplazamiento calificativo y una visión simbólica de talante paradójico. Más adelante la expresión, casi desnuda de artificio, se vale de repeticiones o superposiciones temporales, recurso complejo pero que en la composición (si prescindimos de este complejísimo inicio) adquiere la apariencia de una increíble sencillez. Aleixandre, libre de atadura de la rima y la estrofa, consigue el ideal machadiano de lograr poesía desnuda que hable directamente al espíritu.

Muchos son aún los símbolos que pueblan la obra, pero hemos esbozado los más significativos en cuanto que son expresión de la preocupación aleixandrina por el hombre y su eterno dilema. De ahí que hayamos hablado de la simbolización de la vida, el amor o la muerte. O la expresión del fluir del tiempo mediante la superposición temporal. que permite al poeta unir tiempos diferentes y cuyo efecto más notable es reflejar el vértigo. la rapidez con que ese tiempo fluye desde el punto de vista "interesado" del ser humano que se ve abocado a la vejez y a la muerte.

IMÁGENES VISIONARIAS - VISIONES SIMBÓLICAS

Acabamos de referirnos a la apariencia de sencillez, a la simplicidad que parece acompañar a los poemas de esta obra. Ya hemos aludido a los diversos símbolos que la pueblan, y a otros recursos que suelen aliarse a dichos símbolos. También hemos tenido que hacer referencia a alguna imagen visionaria, pues, obviamente, tanto los símbolos (homogéneos o heterogéneos) como las imágenes visionarias o las visiones (o visiones simbólicas) *simbolizan*.

Quizá la mayor apariencia de sencillez, el mayor efecto lo consigan, justamente, las imágenes visionarias, que responden, como sabemos al esquema "A" es "E" o "A" es como "B" (en las imágenes tradicionales el plano imaginario "E" se suele señalar con la letra "B". Con ello se quiere señalar que el parecido de las dos realidades puestas en contacto por el autor responden a un parecido objetivo: moral, físico o de valor). Cuando, como es el caso de las imágenes visionarias, las realidades puestas en relación por el poeta sólo poseen en común aquellos elementos que "subjetivamente", *imaginariamente*, *visionariamente* éste les atribuye

lo que se transmite al lector no será una información objetiva, sino una *impresión*, una sensación. que (asociadamente a otras que al lector le suscite la imagen) tras el análisis, podrá concretarse, objetivarse, en una emoción concreta.

Este tipo de recursos visionarios, al no hablar a la razón lo hace a los sentidos. Una buena muestra de ello es la gran cantidad de sensaciones que Aleixandre refleja en buen número de sus poemas. Aleixandre juega con la presencia-ausencia de sensaciones para abrir o cerrar armónicamente la composición. O con la mezcla o confusión de ellos (sinestesia) que da entrada a las visiones simbólicas: Atribución de cualidad o función imposible (E) a una realidad (A).

Veamos un fragmento de su poema "Mano entregada":

Es por la piel secreta, secretamente abierta, invisiblemente
entreabierta
por donde el *calor tibio propaga su voz*
por donde *mi voz penetra hasta tus venas tibias* (A)
.....
como *otra sangre que sonora oscura...* (E)
... recorriendo despacio como sonido puro

La primera expresión subrayada: *calor tibio propaga su voz* es, claramente, una visión. "Voz del calor" (sonido-tacto) y, además una sinestesia, o, lo que es lo mismo, un buen ejemplo de visión. Pues, como sabemos. las sinestesias suelen ser un buen dato para localizar las visiones simbólicas.

La segunda expresión —de la que hemos eliminado el desarrollo para mayor claridad— es una imagen visionaria:

mi voz penetra hasta tus venas tibias (A)
como
otra sangre que sonora oscura (E)

Es un fragmento donde las sensaciones lo invaden todo. Calor, bienestar, dulzura, emoción, en conjunto, positiva. Armoniosa fusión, podríamos concretar. Si nos detenemos, brevísimamente, en los dos planos que forman esta imagen visionaria veremos que en el primero de ellos tenemos: *voz* (sonido)... *venas tibias* (tacto) y en el segundo: ... *sangre sonora oscura* (sonido - luz) — oído-vista. Es, decir, dos nuevas visiones y dos nuevas sinestesias. El último ejemplo recuerda el verso lorquiano (que normalmente se adjunta como ejemplo de sinestesia): "Tu voz tenía sonidos negros".

Parecido talante poseen las imágenes visionarias y visiones simbólicas del resto de la obra. Agotan hasta la saciedad la materialidad inherente a este tipo de recursos. Pues es sabido que una de las características de los mismos es, la materialización, la opacidad o plasticidad que confieren a la materia poética. Sonidos, tacto, vista y aún sabores o aromas. Fenómenos visionarios, en suma, cuya función inmediata es acercar la materia poética al lector, impresionar su sensibilidad y cuya irracionalidad queda paliada en gran medida al estar referida a temas muy cercanos al hombre, plenamente compartibles. De ahí también el hecho de que sean comprensibles aún estando, según comprobamos, plenamente presentes en ellos estos fenómenos de tipo irracional.

LA VEJEZ

No son muchos los poemas donde se contemple la vejez de modo directo, aunque se alude en muchas ocasiones. Dos son las composiciones dedicadas a esa edad "límite": "El viejo y el sol" y "A la salida del pueblo". En el primero de ellos el sol, humanizado, se hace uno con el anciano, fundiéndolo con su calor, haciéndolo luz. El sol es para el poeta símbolo de vida y aparece alumbrando aunque sea débilmente (cuando la muerte está próxima) a aquellos que están en la cima, ya acabada su 'ascensión'. según vimos en el poema "Ascensión del vivir". En la composición "El viejo y el sol" apenas hallamos dos imágenes de tinte tradicional:

Era viejo y tenía la faz arrugada, apagados, más que tristes, los ojos.
Se apoyaba en el tronco, y el sol se le acercaba primero, le mordía
suavemente los pies
y allí se quedaba unos momentos como acurrucado.
Después ascendía e iba sumergiéndole, anegándole,
tirando suavemente de él, unificándole en su dulce luz.
¡Oh el viejo vivir, el viejo quedar, cómo se desleía!
Toda la quemazón, la historia de la tristeza, el resto de las arrugas,
la miseria de la piel roída,
¡cómo iba lentamente limándose, deshaciéndose!
Como una roca que en el torrente devastador se va dulcemente desmoronando,
rindiéndose a un amor sonorísimo...

La comparación con la roca que el torrente va dulcemente desmoronando es de carácter tradicional, comprensible. Y la misma idea de que el sol sea lo único que permanezca tras la desaparición del hombre, no es tampoco nada novedoso. Quizá sí lo sea el considerar al viejo como materia, como algo ya apagado, casi insensible. Aunque esta especie de indiferencia de "vegetalización" se constata mucho mejor en su composición "A la salida del pueblo", donde concurren además, la mayoría de los símbolos utilizados por Aleixandre en esta obra. Los simbolizados son, con poca variación, los mismos utilizados en el resto de las composiciones de uno u otro tema. De ahí nuestra inicial afirmación acerca de la simbología uniforme que presentaba la obra. Pero veámos la composición, bastante más compleja que la precedente referida al tema de la vejez:

TODOS ellos eran hermosos, tristes, *silenciosos*, viejísimos.
Tomaban el sol y *hablaban muy raramente*.
Ah el sol aquel dulce, que parecía cargado de la *misma viejísima vida que ellos*.
Un sol casi melodioso, *irisado*, benévolo,
en aquellas lentas tardes de marzo.

No había que hablar con ellos, sino ingresar, demorarse.
El ideal allí parecía ser *dormir* suavemente
bajo aquel sol y en aquella densísima compañía.
A veces mirándolos se pensaba
en una *pedra* dorada, *arcillosa*, quizá pulida por el paso de las lluvias
y de los soles.

Allí puesta la piedra repetida.
allí templada y existida y padecida,
victoriosa y comunicada bajo aquella *piadosa luz solar*
Otros ,quedaban fuera del palio de las ramas
y estaban sentados, acurrucados y *meditaban exactamente* como *la piedra*.
Otros dormían como *rodados del monte hace siglos*, allí, en el borde de la
inmóvil falda majestuosa.
Pero todos agrupados, diseminados en el corto trecho,
callados y vegetativos, profundos y abandonados a la benigna mano que los unía.

.....
Pero ellos dormían o ajenos miraban.
Sólo con una casi metafísica presencia ya para el sol.
.....

Podemos apreciar la extensión del poema (del que ofrecemos un resumen) y la del versículo que sirve, insistimos, para "difuminar" los recursos utilizados. Esta extensión le permite repetir, reiteradamente, frases aparentemente inocentes como: "No hablaban" "Eran silenciosos" "No había que hablar con ellos", etc. Se hace indispensable recordar que el silencio, la "mudez" era un simbolizador que, invariablemente, tenía la muerte como simbolizado casi automático. Lo mismo sucede con el sueño, con la falta de consciencia, que en algún otro poema ("El Último amor") el protagonista poemático deseaba para huir de su desengaño. Aquí, el monr, tras ser desgastados, "lamidos" por el sol es un proceso natural, indoloro, pues se nos muestra a los ancianos como *pedras*, como vegetales. Es por ello que la *piadosa* luz solar se funde con ellos, un sol "cargado de la misma *viejísima* vida que ellos". La piedad, en otras muchas composiciones, es algo que se reserva al ser humano, por su dolorosa existencia, por ese "no saber a dónde vamos ni de dónde venimos". Es por ello que, bien la piadosa luz lunar, bien la luz del sol se "apiade" de esos viejos y los vuelva a la Naturaleza. La *alusión* a la piedra, ese "meditar exactamente como la piedra" recrea de nuevo otro verso de *Rubén* en su mencionado poema "Lo fatal": "Dichoso el árbol que es apenas sensitivo / y más la piedra dura porque esa ya no siente". Si comprobamos que, unos versos más adelante, se vuelve a calificar a esos ancianos de "callados" y "vegetativos" comprenderemos a qué se refiere Alexandre exactamente: Son indiferentes al bullicio que les rodea, apenas hablan, su ideal es dormir, son un poco como vegetales, es decir, insensibles y meditan exactamente como la piedra. Hay, además, un símbolo homogéneo que ya comentamos páginas atrás. Nos estamos refiriendo al contenido en la expresión:

Otros dormían como rodados del monte hace siglos, allí en el borde
de la inmóvil falda majestuosa.

En el poema "Ascensión del vivir", en el que se anticipaba la muerte del protagonista poemático, se nos hablaba de un "accidente" de un rodar por el monte, accidente tras el cual las *pupilas de vidrio* de ese protagonista ya no reflejaban el paisaje. Es por ello que *Alexandre* compara a un grupo de esos ancianos en su dormir (que es, tal y como hemos anticipado, *símbolo* del monr) con ese accidente; su sueño se asemeja a la misma muerte para la mirada sensible del poeta.

Hay en todo ello una clara preocupación del poeta que aun no se identifica con esos ancianos, pero sí reflexiona en muchas ocasiones junto con su amada, *acerca de* la vejez y hay

muchas alusiones a los "cabellos **canos**" e incluso un "**visionar**" en el espejo la futura imagen de la amada. Esta referencia al espejo la encontramos en otra composición pero referida, no a la amada, sino al protagonista poemático que, solidariamente decide unirse a los demás, fundirse con ellos, solidarizarse y olvidarse de contemplarse a sí mismo (posiblemente en su madurez) en un gesto que califica de estéril.

Son dos los modos que el protagonista poemático, claramente identificable con el propio poeta, tiene de resignarse, de "vencer" a la vejez y a la muerte: solidaridad con el humano semejante, o amoroso reconocimiento en la amada. Sólo el amor, pues, da sentido a la vida. Solidaridad, por tanto, que responde a la identificación de Vicente Aleixandre con el clima poético (generación de postguerra) de la época y que dice mucho en favor del poeta que supo adaptarse, sin perder un ápice de rigor, a la nueva sensibilidad.

INFANCIA

Hay una sección en la obra íntegramente dedicada al tema infantil. Son poemas más breves, llenos de sensibilidad, y con datos claramente "autobiográficos". Es quizá por ello por lo que gran parte de la crítica habla de "novelistización" o narración ya que, efectivamente, hay bastante de eso en este grupito de composiciones.

"La mirada infantil" se titula esta sección y, realmente, es una mirada de niño, unas impresiones extremadamente sensibles, lo que **aquí** hallamos. Las referencias biográficas están muy claras y el comienzo de algunos poemas podría ser muy bien el de una narración autobiográfica:

Yo iba en bicicleta al colegio.

Por una apacible calle muy céntrica de la noble ciudad misteriosa.

Las impresiones son, claramente, recuerdos personales. **Así**, la referencia a ese "volar" que el niño, con su agilidad, imaginaba experimentar:

Yo iba en bicicleta, casi alado, aspirante.

.....
La céntrica calle tenía una posible cuesta y yo ascendía,
impulsado.

Un viento barría los sombreros de las viejas señoras.

.....
Los árboles en hilera era un vapor inmóvil, delicadamente
suspenseo bajo el azul. Y yo casi ya por el aire,
yo apresurado pasaba en mi bicicleta y me sonreía..

y **recuerdo perfectamente**

cómo misteriosamente plegaba mis alas en el umbral
mismo del colegio.

Los versos hablan por sí mismos. Y la referencia personal es incuestionable: "y recuerdo perfectamente". La visión, el punto de vista del "**narrador**" es también, incuestionablemente, la de un niño: "viejas señoras cuyos sombreros barría el viento", la **misma** sensación de volar o de ver los árboles, con su velocidad, como una hilera azul. Son "imágenes" propias de la

narrativa, grabadas en la mente del poeta con un rigor casi impecable. Incluso el dato imaginativo, el "plegar sus alas" antes de entrar al colegio. Hay otros poemas que vuelven a referirse a sus recorridos en bicicleta o a sus impresiones sobre el colegio.

En su composición titulada "El colegio" Aleixandre, con gran **sensibilidad**, **rememora** el ambiente, las "sensaciones" que le rodeaban:

Por la mañana han jugado,
han quebrado, proyectado sus límites, sus ángulos, sus risas,
sus imprecaciones, quizá sus lloros.
Y ahora una brisa inoíble, una bruma, un silencio, casi un beso, los une,
los borra, los acaricia, suavísimamente los recompone.
Ahora son como son. Ahora puede **reconocérseles**.
Y todos en la clase se han ido adurmiendo.
Y se alza la voz todavía, porque la clase dormida se sobrevive.
Una borrosa voz sin destino, que se oye y que no
se supiera de quién fuese.

Y existe la bruma dulce, casi olorosa, embriagante,
y todos tienen su cabeza sobre la blanda nube que los envuelve.
Y quizá un niño medio se despierta y entreabre los ojos,
y mira y ve también el alto pupitre desdibujado
y sobre él el bulto grueso, casi de trapo, dormido, caído,
del abolido profesor que allí sueña.

No es difícil volver a identificara ese niño medio dormido con el poeta. Nuevamente se nos ofrecen sensaciones muy precisas y es la sinestesia la encargada de reflejarlas: brisa inoíble, borrosa voz, bruma dulce, casi olorosa. La perspectiva es, nítidamente, la infantil. Así, su negativa impresión del profesor, casi materia ciega: bulto, trapo. Y la imagen del pupitre del mismo como algo "alto" desde la posición y perspectiva del niño.

Difícil es también sustraerse al genial retrato, fundamentalmente psicológico, del niño "raro". Único en la poesía española:

AQUEL niño tenía estrañas manías.
Siempre jugábamos a que él era un general
que fusilaba a todos sus prisioneros.

Recuerdo aquella vez que me echó al estanque
porque jugábamos a que yo era un pez colorado.

Qué viva fantasía la de sus juegos.
El era el lobo, el padre que pega, el león, el hombre
de largo cuchillo.

Inventó el juego de los tranvías,
y yo era el niño a quien pasaban por encima las ruedas.

Mucho tiempo después supimos que, detrás de unas tapias lejanas, miraba a todos con ojos extraños.

Se nos ofrecen en realidad dos retratos psicológicos: el del niño raro, y el del protagonista poemático. El niño raro, violento, cuyo **perfil** psicológico es el de la demencia (pues la violencia física o psíquica denota claramente trastorno mental) y el del niño sensible, pacífico, inteligente y tímido a quien siempre, por contraste, toca ser objeto de la violencia. La brevedad y maestría de las pinceladas excede todo comentario.

Deliciosos son, igualmente, aquellos poemas donde se nos habla de la "hermanilla" o de la niña con quien siempre se **cruzaba** por el parque y a quien nunca se atrevió a hablar, pero cuyo recuerdo permanece vivo tras tantos años. Son también de un **biografismo** (**permítaseme** la expresión) muy claro las referencias al niño chico que no puede apenas alcanzar el balón con su bota pequeña o que se siente ignorado por la joven que lo lleva de la mano (tal vez enamorada, por la descripción que nos da) pero no le presta demasiada atención. Y el niño sensible siente que está con **él** un momento y se ausenta al siguiente. También son muy significativos los sentimientos de aislamiento que el niño pequeño experimenta al no ser tenido en cuenta por los más mayores (que prosiguen hablando como si no hubiese llegado nadie) y al no entender de qué hablan, pero sí ser capaz de reconocer los distintos matices que las voces de los chicos reflejan al referirse a "Violeta", por ejemplo.

Impresiones, sentimientos, sensaciones muy precisas. Sólo propias de un espíritu sensible y receptivo como el del poeta que es capaz de recrear sensaciones experimentadas medio siglo antes. Una pequeña muestra de la maestría y originalidad de este prolífico autor. Casi unas miniaturas plenas de arte, color y fantasía.

Historia del Corazón es, por todas estas razones aducidas, una historia del vivir humano, alexandrino. Plena de **maestría** y sensibilidad. Con la difícil sencillez de lo genial. Una obra que incluye los más variados recursos, recursos muy complejos, según hemos concluido, pero cuya extensión y libre fluir, así como el tema (plenamente compartible) hacen comprensible.

El amor, la dificultad del vivir humano, la preocupación por la muerte, el paso del tiempo, la fugacidad de la vida, la solidaridad con el humano semejante son temas que despiertan la simpatía y el asentimiento del lector. Y, sobre todo, la madurez, ternura y sensibilidad que **este** libro rebosa propia únicamente de inteligencias privilegiadas y espíritus sensibles, cualidades todas ellas fácilmente reconocibles en el autor de **Historia del Corazón** o historia del humano vivir alexandrino.