



---

**Universidad de Valladolid**

# TFG: Metáfora y sentido en Vicente Aleixandre

Paulo Daniel Camodeca

Grado en Español: Lengua y Literatura

Curso académico 2013/2014

### **Abstract**

The present study is an attempt of semantical and hermeneutical interpretation on the work of the Spanish poet Vicente Aleixandre. The main aspect it focuses on is the metaphor. It intends to define the figure and trope through the works of Roman Jakobson, Paul Ricoeur, John Lakoff and Johnson Mark in order to achieve a method of analysis. The goal is to show the interaction between the metaphor, the poems and the poet's speech. The Vicente Aleixandre's works here considered are: *Ámbito*, *Espadas como labios*, *De la destrucción o el amor* and *Sombra del paraíso*.

Key words: metaphor, speech, vehicle, tenor, Eros, figure, rhetoric, analogy, Sigmund Freud, dialectics.

### **Resumen**

El presente estudio es un intento de interpretación semántica y hermenéutica sobre el trabajo del poeta español Vicente Aleixandre. El aspecto principal en el que se centra es la metáfora. Procura definir la figura y tropo a través de los trabajos de Roman Jakobson, Paul Ricoeur, John Lakoff y Johnson Mark con el fin de conseguir un método de análisis. El objetivo es demostrar la interacción entre la metáfora, los poemas y el discurso del poeta. Las obras de Vicente Aleixandre que serán tenidas en cuenta son: *Ámbito*, *Espadas como labios*, *De la destrucción o el amor* y *Sombra del paraíso*.

Palabras clave: metáfora, discurso, vehículo, tenor, Eros, figura, retórica, analogía, Sigmund Freud, dialéctica.

## § 0. Introducción

Todo prefacio es en realidad un epílogo pues rara vez es escrito antes de comenzar el trabajo. Éste, exige unos motivos personales sobre las cuestiones que despertaron el trabajo y empujaron al autor a llevarlo a cabo. Sin embargo, si los prefacios son hechos posteriormente, entonces, pueden ser pensados como un alegato para defenderse de los contraargumentos que impondrá cualquier lector. Trataré de conciliar los motivos y la defensa del trabajo aquí.

### § 0.1 Justificación y objetivos

Desde hace tiempo que la retórica analítica insiste en trabajar con una taxonomía extensísima de categorías y etiquetas que se colocan sobre las imágenes creadas por los poetas. Grandes análisis de este tipo no descartan la sintaxis, la fonología y la semántica de cada trabajo. Empero, con respecto al sentido, este tipo de trabajos parece restarle importancia a la poesía lírica (sobre todo moderna) clasificando “figuras”. Creo que este tipo de análisis lleva en sí un germen muy antiguo que es incompatible con la analítica del sentido de la poesía moderna. Esto mismo me impele a buscar una alternativa, incipiente claro, que pueda aportar algo a la crítica. Lo primero que podrá objetarse al leer mi trabajo es: ¿por qué no utilizar los modelos de Jakobson o de la neo-retórica? Mi respuesta es la respuesta de otro, del polémico Harold Bloom: “La retórica jakobsoniana está de moda, pero a juicio mío es totalmente inaplicable a la poesía lírica. [...] Esta manera de conectar el tropo y la defensa psíquica, que a mí me parece una inevitable ayuda en la lectura de la poesía, ha chocado ella misma con una buena porción de defensa psíquica por parte de los críticos menos amables.” (2003: 21) Y luego, el mismo Bloom cita a Roger Poole a quien re-citaré: “Si un poema es en verdad ‘fuerte’ representa una amenaza. Es una amenaza para la manera de pensar, de amar, de temer y de ser del lector. Por lo tanto, la lectura de la poesía fuerte solamente puede realizarse en condiciones de mutua defensa propia. De la misma manera que el poeta no debe saber lo que sabe y no debe

afirmar lo que afirma, así el lector no debe leer lo que lee. [La] cuestión no es tanto ‘¿Qué significa este poema?’, sino ‘¿qué se ha excluido de este poema para hacerlo el tronco espléndido que es?’ ”(2003: 25). Es, en mi opinión, el caso de Alexandre. Un poeta muy “fuerte”, en el sentido aquí expuesto, que se resiste al sentido y se escapa de la retórica analítica. Incluso se le evade un poco a Bousoño, quien explica las metáforas como “realidades” o “imagen real” A frente a “imagen poética” B siendo la primera inexistente en la poesía Aleixandrina. Este trabajo no desea ser pretencioso sino simplemente dar cuenta o invitar a un análisis complementario de la poesía “fuerte” o Moderna. Para ello buscaremos algunas definiciones de metáfora que se alejen del modelo sustitutivo de palabra por palabra o palabra por idea. Tendremos en cuenta los estudios que nos permitan abordar la metáfora en función de su potencial creador y de su relación con el discurso.

### § 1. Breve historia de la metáfora

Un trabajo de la metáfora debería comenzar por definirla. La extensión de semejante empresa superaría con creces la modesta labor que se me exige. Este trabajo es un micro emprendimiento que se propone rastrear someramente la metáfora en el marco de la retórica y de la crítica literaria contemporánea. Esto implica dos cosas: a) la teoría, de cualquier índole epistemológica (retórica, lingüística, discursiva, psicológica) que se ocupe de definir la metáfora y b) las variantes diacrónicas de los diferentes discursos que se ocuparon de dicho concepto.

El origen de la metáfora es el origen de una *epísteme*<sup>1</sup>, de un intento de estudiar y explicar un fenómeno estético o discursivo. Empresa que aborda Aristóteles en su *Poética*. En ella, el pensador griego explica la metáfora como lo que hoy conocemos por metonimia y, por otro lado, como una analogía condensada. La segunda explicación es la que tendrá más atención en los estudios retóricos y la que aquí nos interesa. Explica Aristóteles que fruto de una elipsis de

---

<sup>1</sup> Me refiero al concepto como objeto de estudio.

los miembros de esa analogía surge la metáfora en el nivel de la lexis, es decir, en una unidad del discurso: la palabra.

Explico la metáfora por analogía como lo que puede acontecer cuando de cuatro cosas la segunda permanece en la misma relación respecto a la primera como la cuarta a la tercera; entonces se puede hablar de la cuarta en lugar de la segunda, y de la segunda en vez de la cuarta. Y a veces es posible agregar a la metáfora (20) una calificación adecuada al término que ha sido reemplazado. Así, por ejemplo, una copa se halla en relación a Dionisio como un escudo respecto a Ares, y se puede, en consecuencia, llamar a la copa escudo de Dionisio y al escudo copa de Ares. (2005: 41)

La metáfora fue entendida y confinada al nivel de la lexis durante siglos. Si seguimos la línea de la retórica hasta el siglo XX veremos que la metáfora-palabra pervive incluso en el famoso ensayo de Jakobson “Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de trastornos afásicos” (1956). En ese trabajo, el lingüista, establece la diferencia más importante entre metáfora y metonimia proponiendo el eje de selección y el eje de combinación respectivamente. Como lingüista saussureano Jakobson vincula la metáfora a las relaciones paradigmáticas, a la sustitución y a la selección. Desde entonces, la retórica, a la que llamaremos neo-retórica, no se propondrá una elisión o ausencia de los componentes de una analogía sino una co-participación o co-presencia de los lexemas en el código mismo:

Selection (and correspondingly substitution) deals with entities conjoined in the code, but not in the given message, whereas in the case of combination the entities are conjoined in both or only in the actual message. (Jakobson, 2002: 75)

Las similitudes se encuentran en el código. Según explica David Lodge en *The modes of Modern Writing*:

If I change the sentence, ‘Ships crossed the sea’ to ‘Ships *ploughed* the sea’, I have substituted *ploughed* for *crossed*, having perceived a similarity between the movement of a plough through the earth and of a ship through the sea.<sup>2</sup> (1988: 75)

Y, más adelante, explica:

*Ploughed* has been selected in preference to, or substituted for, other verbs of movement and penetration (like *crossed*, *cut through*, *scored*) which are conjoined

---

<sup>2</sup> “Si cambio la oración, ‘Los barcos cruzaron el mar’ a ‘Los barcos surcaron el mar’, he sustituido *surcaron* por *cruzaron*, percibiendo una similitud entre el movimiento de un arado a través de la tierra y el movimiento de un barco a través del mar”. (La traducción es mía)

in the code of English (by belonging to a class of verbs with approximately similar meanings) but not conjoined in the message...<sup>3</sup> (1988: 77)

### § 1.1 La metáfora para Jakobson

Vemos cómo la metáfora es entendida como una parte constitutiva del mensaje, es decir, una palabra<sup>4</sup>. Si bien es cierto que Jakobson y la neo-retórica hablan de discursos y géneros más o menos metafóricos o más o menos metonímicos sus premisas continúan en el nivel de la lexía (entre la fonética y los sintagmas oracionales). Algunos estudios integrarán la connotación a las similitudes que no sólo pertenecen al código sino a diferentes esferas del pensamiento. Sin embargo, según observa Paul Ricoeur, no muestran las interrelaciones entre discurso y metáfora ni entienden al discurso mismo como una metáfora. Y a este hay que añadir que si bien hablan de proyecciones metafóricas que enmarcan a los discursos bajo el rasgo [+ metafórico] no explican el antedicho nivel (el del discurso) ni sus relaciones con las metáforas que posee.

Hay que añadir, so pena de ser injustos, que Jakobson no limitó la metáfora al plano retórico-lingüístico sino también al psíquico. Abalado por su amigo, Jacques Lacan, los estudios de Jakobson también señalaron la analogía con otras ciencias: la metáfora es a la lingüística lo que la *condensación* es a la psicología y lo mismo la metonimia y el *desplazamiento*. No obstante, si bien estas equivalencias muestran la transversalidad de estos conceptos, no afectan al plano interpretativo o hermenéutico antedicho: no establecen ni explican las relaciones entre el discurso como metáfora y las metáforas generadoras del discurso metafórico.

Hemos resumido muy brevemente la metáfora en el plano retórico y lingüístico. Ahora rastreamos otro camino: la metáfora en la hermenéutica. Para

---

<sup>3</sup> “*Surcaron* ha sido seleccionado en preferencia a, o sustituido por, otros verbos de movimiento y penetración (como *cruzar*, *cortar*, *rayar*) que están correlacionados en el código del Inglés (al pertenecer a una clase de verbos con significados próximos y similares)”. (La traducción es mía)

<sup>4</sup> Descarto las explicaciones de metáfora *in praesentia* y metáfora *in absentia* ya que no son esenciales para este trabajo.

ello vamos a centrarnos en la teoría interpretativa de Paul Ricoeur y en su análisis diacrónico de la misma en *La metáfora viva*.

### § 1.3 La metáfora vive en Paul Ricoeur

Será cabal condensar la información y exponer las divergencias de la hermenéutica respecto de la retórica. Para empezar Ricoeur señala algunos alejamientos de la metáfora-palabra en el trabajo de Ivor Armstrong Richards, *The philosophy of Rhetoric*. Al respecto de ese trabajo, Agís Villaverde afirma:

La aportación de este autor supone un desplazamiento de la palabra por la frase como portadora de sentido y base explicativa del proceso metafórico. Richards rechaza las dos implicaciones principales del modelo retórico, a saber, que la metáfora no comporta ninguna información; y que su función es puramente decorativa. Y, puede hacerlo, porque ha superado los supuestos iniciales. En primer lugar, que la metáfora es solamente un accidente de denominación, un desplazamiento en la significación de las palabras. De forma que la metáfora implica una semántica de la frase antes que una de la palabra. En segundo lugar, si la metáfora no concierne a las palabras porque se produce y afecta a la frase entera, el primer fenómeno no es el de la desviación del sentido literal de las palabras, sino el funcionamiento de la predicación que afecta a todo el enunciado. La tensión no afecta a dos términos de un enunciado sino a dos interpretaciones del mismo enunciado. (1995: 141)

El trabajo de Richards supone un primer distanciamiento de la concepción retórica de la metáfora. La metáfora como información en el discurso y la metáfora como un componente que afecta a la frase. Paul Ricoeur no es ajeno al estudio de Richards y lo enmarca en su trabajo como uno de los pioneros en esta divergencia. Esta es la toma de distancia inicial de la hermenéutica respecto de la retórica. El pensador francés, establece en su trabajo distinciones entre los trabajos semióticos y los semánticos. La retórica clásica, afirma, se ubica en el primer campo mientras que la hermenéutica y la interpretación en el segundo. En otras palabras, la semiótica estudia los signos, su interpretación y uso mientras que la semántica estudia el nivel más alto e inestable, el de la significación en el discurso. La segunda diferencia respecto de la retórica la sintetiza Ricoeur en *La metáfora viva*:

Los cambios de sentido tienen su explicación, ante todo, en la naturaleza del sistema lexical, que se caracteriza por: la 'vaguedad' de la significación, la

imprecisión de las fronteras semánticas y sobre todo, un rasgo propio de la polisemia todavía sin explicar, el carácter acumulativo vinculado al sentido de las palabras. (2001: 158)

Para Ricoeur, como para Richards, la metáfora no es un mero adorno del discurso sino una parte constitutiva del lenguaje mismo, una propiedad lingüística que explica una parte de la evolución semántica de las palabras. En esa acumulación de la que habla Ricoeur no subyace únicamente la polisemia sino también la forma de nombrar una realidad con el nombre de otra realidad. Esto significa que no es únicamente el neologismo la manera primigenia de nombrar objetos sino también, y más comúnmente, la metáfora. Volveremos sobre esto más adelante. Hasta ahora debemos resaltar la función que destaca el mismo Ricoeur en el seno del discurso, la metáfora como rechazo a la interpretación unívoca.

#### **§ 1.4 La metáfora y la Metáfora: Lakoff y Johnson**

El último de los puntos importantes que compete a este trabajo concierne al distanciamiento de la metáfora según la entendía Jakobson. Ricoeur no descarta la aportación del lingüista ruso, de hecho la considera muy productiva, pero señala algunas deficiencias. Agís Villaverde, señalando esas deficiencias, lo resume magníficamente en su mentado trabajo:

Tal como habíamos visto, y tal como Ricoeur se encarga de resaltar, la metáfora se presenta del mismo modo que en la Retórica clásica, a saber, siguiendo la normativa de sustitución de un término por otro. Esta desaparición del carácter predicativo de la metáfora trae como consecuencia directa la desaparición entre metáfora de invención y metáfora de uso. (1995: 165)

Esa ausencia del carácter predicativo que señala Agís Villaverde es imprescindible en la interpretación de textos modernos o posmodernos y corresponde a lo que intentaremos demostrar en este trabajo. Lo que se pierde con la dicotomía jakobsoniana es el potencial creador de la metáfora, su posibilidad de generar otras metáforas y su interacción, como ya señalamos, con el discurso. Del mismo modo que la neo-retórica y la psicología encontraron una terminología transversal, la hermenéutica y la semántica trascendieron, con estas propuestas, hasta la psicología cognitiva.

Uno de los trabajos fundacionales en ese campo sobre la metáfora fue el conocido *Metáforas de la vida cotidiana* de George Lakoff y Mark Johnson de 1995. Liberada la metáfora de la palabra, gracias a Ricoeur, los estudios se centran en el potencial de la metáfora y su productividad. En la obra de Lakoff y Johnson la metáfora puede engendrar más metáforas. El ejemplo de estos investigadores es el siguiente:

Para dar una idea de lo que podría significar que un concepto es metafórico y que ese concepto estructura nuestra actividad cotidiana, comencemos con el concepto DISCUSIÓN y la metáfora conceptual UNA DISCUSIÓN ES UNA GUERRA. Esta metáfora se refleja en nuestro lenguaje cotidiano en una amplia variedad de expresiones:

UNA DISCUSIÓN ES UNA GUERRA

Tus afirmaciones son *indefendibles*.

Atacó todos los puntos débiles de mi argumento.

Sus críticas dieron *justo en el blanco*.

*Destruí* su argumento.

Nunca lo he *vencido* en una discusión. (1995: 40)

Es cierto que este trabajo se centra en el lenguaje cotidiano pero nos proponemos extrapolar estos estudios al lenguaje creativo y estético de la literatura. Lo importante es el cambio de perspectiva sobre el que insistimos aquí: de la metáfora léxica, ornamental y sustituible a la metáfora discursiva, predicativa y creadora. Como vimos en los ejemplos de Lakoff y Johnson hay una metáfora que habilita el resto de expresiones metafóricas, una metáfora madre que justifica un grupo común de tropos. Para estos investigadores *la esencia de la metáfora es entender y experimentar un tipo de cosa en términos de otra* (1995: 41). En consecuencia, la metáfora deja de operar exclusivamente en el plano de la sustitución; ahora también puede generar tropos que se proyectan sobre identidades metafóricas. Ahora bien, siguiendo a Ricoeur hemos pretendido destacar la importancia de la metáfora en el discurso. Lakoff y Johnson, en tanto cognitivistas, desentrañan la importancia de las antedichas identidades en el plano del pensamiento (en rigor, del conocimiento) y su relación con la realidad. Será necesario, como antes, extrapolar algunas de las siguientes cuestiones al respecto:

Muchas de nuestras actividades (discutir, resolver problemas, calcular el tiempo, etc.), son de naturaleza metafórica. Los conceptos metafóricos que caracterizan estas actividades estructuran nuestra realidad presente. Las metáforas nuevas tienen la capacidad de crear nueva realidad. Esto empieza a ocurrir cuando empezamos a comprender nuestra experiencia en términos de una metáfora, y se convierte en una realidad más profunda cuando empezamos a actuar en sus términos. Si se introduce en el sistema conceptual, en el que fundamentamos nuestras acciones, una nueva metáfora puede alterar el sistema así como las percepciones y acciones a que da lugar el mismo. Muchos de los cambios culturales nacen de la introducción de conceptos metafóricos nuevos y la pérdida de otros viejos. (1995: 187)

Esto, entendido en el discurso literario, equivale a decir que la metáfora es el soporte de ese discurso. El discurso literario no requiere una realidad unívoca sino que la representa o crea su propia realidad. Estas tienen la capacidad de alterar y modificar la realidad y esto es aplicable al discurso literario. Un poema, una novela, un drama tienen un discurso que puede estar basado en una metáfora base o matriz de la cual emanan otras figuras y discursos.

Las metáforas, según insistimos, no son meras analogías ni reductibles al nivel de la lexis; pueden llegar al nivel discursivo y pueden generar otras metáforas. Lo que sostenemos aquí es que hay textos donde las metáforas juegan este importante papel. Dan soporte al discurso señalando cuál es la metáfora de invención principal de la que hablaba Ricoeur. Desde ahora llamaremos a la metáfora de invención *Metáfora*, mientras que a la metáfora de uso la llamaremos *metáfora*. Veremos cómo en diferentes textos del poeta Nobel, Vicente Aleixandre, las metáforas son imprescindibles para comprender su poesía, cómo engendran más metáforas y también su interrelación con el discurso poético (o con la poética) de sus poemas y de su obra.

## § 2 Breve biografía de Vicente Aleixandre

Realizaremos una breve paráfrasis de la vida de Vicente Aleixandre en tanto nos sea útil a posteriori para este trabajo. Nació en Sevilla el 26 de febrero de 1898. Gran parte de su infancia transcurre en la ciudad costera de Málaga. A los 19 años conoce a Dámaso Alonso y este le descubre la poesía a través de las obras

de Rubén Darío. Entre sus lecturas también se encuentran Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Lautréamont, Rimbaud, Apollinaire, Sigmund Freud y Tristan Tzara entre otros. En 1925 cae gravemente enfermo, le diagnostican tuberculosis, y será solo el inicio de una serie trastornos en su salud que le acompañaran durante el resto de su vida. Desde entonces Aleixandre tendrá que estar en constantes cuidados y reposos. En 1926 conoce a varios intelectuales y poetas: Ortega y Gasset, Rafael Alberti, Vicente Huidobro, Federico García Lorca y Cernuda. En 1928 publica su primer libro de poesía *Ámbito* y en 1929 un libro en prosa poética irracionalista *Pasión de la tierra*. Durante estos años sufre de constantes fiebres y en 1931 se le detecta una hemorragia. En 1931 publica *Espadas como labios*. En 1932 le extirpan un riñón. No está muy claro si Aleixandre tenía los dos riñones comprometidos pero aparentemente tenía una afección grave en ellos. En 1933 publica *De la destrucción o el amor*. Los cuidados se intensifican. En 1936 llega a sus oídos el asesinato de García Lorca, sus padres han fallecido para entonces y presenciará la guerra civil puesto que no dejará España. Publica entonces *Mundo a solas*. Después de la guerra civil Aleixandre recibirá en su casa toda clase de poetas: García Nieto, Dionisio Ridruejo, Jose Luis Cano, Morales, Gaos, Bousoño, Nora, Otero, Valverde, Hierro, Carmen Conde, Concha Zardoya, García Nieto, Leopoldo de Luis, Crémer, Celaya, etc.

Lleva una vida basada en un estricto plan de alimentación y reposo; puede estar levantado solo 7 horas. En 1944 publica *Sombra del paraíso*, en 1952 *Nacimiento último* y en el 53 *Historia del corazón*. En 1974 publica su último gran libro *Diálogos del conocimiento*. En 1977 le otorgan el premio Nobel de literatura. Fallece en 1984.

### § 3 La obra inaugural de Aleixandre

*Ámbito*, la primera obra de Aleixandre, fue editado y publicado en 1928. Fue su primer libro de poemas y vamos a referirnos muy someramente por los motivos que señalaremos a continuación. *Ámbito* es un libro que se inscribe en el surrealismo de los poetas de la denominada *generación del 27*. Es una obra de un

poeta joven donde encontramos una estética embrionaria repleta de figuras y tropos sin otro fin que el de la convención poética. Obsérvese la siguiente estrofa del poema *Forma*:

Menudo imprime el pie  
la huella de los dedos  
sobre la arena fina,  
que besa largo el viento (1989: 37)

En esta estrofa se percibe el hipérbaton lúdico y la greguería serniana no menos jueguetona. No obstante, ya comienzan a aparecer algunas figuras que formarán parte de la poética de su obra. Obsérvese el siguiente fragmento del poema *Cabeza, en el recuerdo*:

(...) Hondos, los dos, tus ojos nuevamente  
a una futura sequedad previenen.  
Toda la noche, ya jugosa y fresca,  
pompa y fragancia a su velar les toma.  
Tallos te crecen de tus ojos, yergue  
alta la noche su ramaje, y savia  
pura compartes, vegetal y humana. (1989: 40)

En este poema observamos los mismos tropos lúdicos que mencionara en el anterior pero hay que señalar dos aspectos importantes. El primero radica en esos versos “tallos te crecen de tus ojos, yergue alta la noche su ramaje”; si intentamos buscar cuál es el tenor de esos *tallos* probablemente incurramos en un error porque registraremos la realidad en busca del referente<sup>5</sup>. Esta metáfora está basada en otra Metáfora que será una de las más operativas y productivas en Aleixandre: EL PAISAJE, LA GEOGRAFÍA FÍSICA, LA NATURALEZA ES UN CUERPO O SENTIMIENTO Y VICEVERSA. Más adelante expondremos un posible porqué de esta Metáfora, es decir, el discurso que subyace a esta identidad. Lo importante aquí es apreciar cómo se confunde en el poeta la naturaleza y el cuerpo, y es el poeta mismo el que

---

<sup>5</sup> Esto puede aplicarse a muchos poetas del 27 pero lo cierto es que hay un referente al que los poetas mismos aluden en epítextos y peritextos que afectan a sus obras, como por ejemplo en *Poeta en Nueva York*.

no tiene miramientos en aclararlo: “vegetal y humana”. El segundo aspecto es importante en tanto que comenzará a desaparecer de la poesía aleixandrina. Se trata de la importancia de la lectura en detrimento de la recitación. En la poesía del sevillano la sonoridad es un componente infravalorado en sus poemas posteriores. Aquí aún hay un cierto cuidado en el ritmo y en la sonoridad que se manifiesta en las rimas internas y en las epíforas: hondos / dos; sequedad / velar / vegetal; noche / noche; ojos / ojos.

### § 3.2 Una obra a tener en cuenta

Su siguiente obra *Pasión de la tierra* la prosa poética se adueña del escritor. Esta es, tal vez, una de las obras más oscuras y herméticas del autor. Así lo señala Ricardo Gullón:

Inútil pretender que estos poemas –poemas para iniciados– rindan su secreto en una primera lectura. Es necesario volver sobre ellos, insistir, y cada vez entregarán parte del misterio; se esclarecerá una metáfora, advertiremos la total reverberación de una palabra. Primero serán apenas acordes sueltos, como en la música de *La valse*, envueltos en bruma; lentamente se irán precisando los motivos, y sólo después de diversos contactos aprehenderemos plenamente su sentido. Pero –al menos para mí– ciertos fragmentos de *Pasión de la tierra* son tan herméticos que su significación no me ha sido aún accesible. (1981: 115)

No me detendré en la obra prosaica del poeta Nobel. Algunos concedores de su poesía han señalado que en *Pasión de la tierra* se encuentra el discurso que se repetirá casi anafóricamente en el resto de su obra. El discurso que no estrictamente su poética si recordamos que se trata de una obra en prosa. Sin embargo, en la primera obra en la que Aleixandre comienza a escribir sus versos con un anticipo de su discurso, es decir, inmerso en una etapa de pre-consolidación es en *Espadas como labios* y eso es, precisamente, lo que intentaremos probar aquí.

### § 3.2 El inicio de una poética “fuerte”: *Espadas como labios*

La tercera obra del poeta, como dijimos, es el inicio del drama aleixandrino y muchas de las Metáforas que guiarán al poeta durante el resto de su obra surgen

en este poemario. ¿Cuál es ese inicio y dónde puede observarse en dicha obra? Una de las Metáforas que rigen el discurso de Aleixandre puede expresarse así: LA VOZ DEL YO ES UBICUA o, si se prefiere, LA POESÍA NO IMPONE LÍMITES ONTOLÓGICOS AL YO. Si se desmiente este aserto porque puede aplicarse a muchos poetas, responderemos que Aleixandre lo explota y lo lleva hasta los límites. Esto no significa que el yo poético no coincida con el yo personal del poeta; eso es, a fin de cuentas, una licencia. Esto significa que el yo poético puede hacer decir yo incluso a entes u objetos que carecen de ese poder (otra de las razones, tal vez, al símil que da título a la obra). A continuación transcribo algunos fragmentos de *Espadas como labios* que atestiguan la Metáfora y luego los examinaremos:

*Nacimiento último* (fragmentos)

A mi paso he cantado porque he dominado el horizonte;  
 porque por encima de él -más lejos, más, porque yo soy  
 altísimo-  
 he visto el mar, la mar, los mares, los no-límites.  
 Soy alto como una juventud que no cesa.  
 ¿Adónde va a llegar esa cabeza que ha roto ya tres mil  
 vidrios,  
 esos techos innúmeros que olvidan que fueron carne para  
 convertirse en sordera? (Aleixandre, 1989: 85)

*En el fondo del pozo* (fragmentos)

Si una abeja, si una ave voladora,  
 si ese error que no se espera nunca  
 se produce,  
 el frío permanece;  
 el sueño en vertical hundió la tierra  
 y ya el aire está libre.

Dormido como una tela  
 siento crecer la hierba, el verde suave  
 que inútilmente aguarda ser curvado. (1989: 88 y 89)

*Poema de amor* (fragmentos)

Peces, árboles, piedras, corazones, medallas,  
 sobre vuestras concéntricas hondas, sí, detenidas,  
 yo me muevo y, si giro, me busco, oh centro, oh centro,  
 camino, viajeros del mundo, del futuro existente  
 más allá de los mares, en mis pulsos que laten. (1989: 91)

*Libertad* (fragmentos)

Porque soy escéptico.

La libertad en fin para mí acaso consiste en una gamuza,  
en esa facilidad de abrillantar los dientes,  
de responder con mi propio reflejo a las ya luces extinguidas.

Pido señales o pido indiferencia.

Se me puede creer si digo que a veces un brazo pesa más que otro astro,  
que un párpado de espuma respira quietamente, pero que nunca accederá a dormir  
en nuestro seno.

Pido sobre todo no lamentos, no saluciones o visos;  
que todo pase como debe.

Fila infinita de tormento olvidado que duele,  
preocupado únicamente de no ver mojado su zapato por esa espuma negra. (1989:  
97)

En el libro hay más ejemplos pero he escogido estos cuatro porque son los más representativos de los yoes aleixandrinos. El primero es muy utilizado, el yo poético trasciende la mirada racional del hombre y se des-ubica, es decir, se vuelve un yo ilimitado y omnipresente que abarca cualquier parte del poema. El segundo fragmento juega con una antigua metáfora hermanando el sueño y la muerte (hypnos y thanatos). El “sueño en vertical hundió la tierra” hace referencia al cuerpo que ahora descansa, no horizontalmente que es lo convencional, sino verticalmente respecto de la sepultura sobre la tierra. Sin embargo, dado que el yo habla se opera la doble interpretación; habla desde el sueño de morir o desde la muerte misma. La Metáfora LA POESÍA NO IMPONE LÍMITES ONTOLÓGICOS AL YO abre la doble interpretación, poniendo en crisis, no solamente la teoría tradicional de la metáfora sino también el *dasein* de Heidegger. No por nada este filósofo se obsesionó con el potencial de la poesía. El “frío” puede sustituir al sueño, a la muerte o a la tierra misma. El tercer fragmento es similar al primero. “Más allá de los mares, en mis pulsos que laten” no coinciden con yo personal del poeta que nunca dejó la península, ni viajó a ultramar. Es el deseo de viajar más allá el que se cumple en el poema y precisamente de esta tesis freudiana hablaremos en la siguiente obra *Del amor o la destrucción*. En este fragmento, de momento, nótese la mirada abarcadora del yo poética en ese primer fragmento: el mundo animal, vegetal, mineral, el hombre y un producto de este. La totalidad o el deseo de totalidad también está autorizado por la Metáfora de la voz sin límites. El último fragmento, por su parte, queda delimitado por ese yo “escéptico” aunque varias

metáforas están forjadas sobre la Metáfora EL PAISAJE, LA GEOGRAFÍA FÍSICA, LA NATURALEZA ES UN CUERPO Y VICEVERSA. Por ejemplo, el brazo y los astros o el párpado de espuma. Estas metáforas afectan al discurso del poeta como explicaremos con su siguiente obra.

### § 3.3 Entre el amor y la muerte, entre lo erótico y lo agresivo

*De la destrucción o el amor* es, a nuestro parecer, la consagración poética de Aleixandre. Desde el título mismo de su cuarta obra el poeta hace explícita su afición e influencia de Sigmund Freud. Influencia que observa José L. Cano desde *Pasión de la tierra* sobre “lo mucho que debe *Pasión de la tierra* a la lectura de Freud, que Aleixandre había realizado en 1928” (1986: 20). Ciertamente, fue en 1920 cuando Freud escribió uno de los tratados más polémicos y significativos para el psicoanálisis: *Más allá del principio de placer*. Carecemos de pruebas contundentes para demostrar que Aleixandre leyó el ensayo o, siquiera, para proponer dicha lectura mediante las traducciones que circulaban entonces. No obstante, planteamos que es indudable que Aleixandre repasó dicha obra.

Es inevitable mencionar que toda la obra del psicoanálisis freudiano es un intento de explicar cómo la sexualidad o la libido rige la vida psíquica. Esto tiene una huella indudable en el poeta Nobel. Sin embargo, nos detendremos muy brevemente en la obra *Más allá del principio de placer* de Freud para probar el anterior aserto y, por otro lado, para explorar cómo el discurso del padre del psicoanálisis se encuentra en el del poeta. La propuesta más impactante en la mentada obra *Más allá del principio de placer* suponía la pulsión de muerte en la psique. Freud sostenía que la neurosis compulsiva y repetitiva se observaba no solamente en los neuróticos sino en un innúmero de sujetos. Estas reiteraciones tenían como base un impulso regresivo hacia la no-vida, hacia los organismos de vida muy breve que se prolongaban durante lapsos muy cortos con la muerte siempre próxima. Transcribo uno de los pasajes más significativos sobre esto:

At one time or another, by some operation of force which still completely baffles conjecture, the properties of life were awakened in lifeless matter. Perhaps the process was a prototype resembling that other one which later in a certain stratum of living matter gave rise to consciousness. The tension then arouse in the previously inanimate matter

strove to attain an equilibrium; the first instinct was present, that to return to lifelessness. (Freud: capítulo V)

Más adelante Freud relaciona la pulsión de muerte al *ego-instinto* y los instintos de vida a los *instintos sexuales*. Toda la obra del austríaco busca resolver estas preguntas desde la biología, la ciencia en auge y más prestigiosa de entonces. No solamente sus observaciones están fundadas en la biología sino que también hace constantes observaciones al mundo animal y vegetal.

¿Cómo se relaciona el discurso psicoanalítico con el de Vicente Aleixandre? En primer lugar, como dijimos, la equivalencia entre muerte y amor rinde tributo en el mismo título de la cuarta obra del poeta sevillano. Y, de hecho, el mismo Freud usa el sustantivo “destrucción” como sinónimo de muerte y *ego-instinto* en algunas ocasiones en *Más allá...* Será cabal adentrarse en algunos pasajes de *De la destrucción o el amor* para comprobar cómo funcionan las metáforas en relación con el discurso aleixandrino y cuáles son las Metáforas que las rigen:

*La selva y el mar* (fragmentos)

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

Oh la blancura súbita,  
las ojeras violáceas de unos ojos marchitos,  
cuando las fieras muestran sus espadas o dientes  
como latidos de un corazón que casi todo lo ignora,  
menos el amor,  
al descubierto en los cuellos allá donde la arteria golpea,  
donde no se sabe si es el amor o el odio  
lo que reluce en los blancos colmillos. (1989: 107)

*Después de la muerte* (fragmentos)

La realidad que vive  
en el fondo de un beso dormido,  
donde las mariposas no se atreven a volar  
por no mover el aire tan quieto como el amor.

La realidad que vivo,  
la dichosa transparencia en que nunca al aire lo llamaré unas manos,  
en que nunca a los montes llamaré besos  
ni a las aguas del río doncella que se me escapa.

La realidad donde el bosque no puede confundirse  
 con ese tremendo pelo con que la ira se encrespa,  
 ni el rayo clamoroso es la voz que me llama  
 cuando –oculto mi rostro entre las manos– una roca a la vista del águila puede ser  
 una roca (1989: 108 y 109).

*Ven siempre, ven* (fragmentos)

La soledad destella en el mundo sin amor.  
 La vida es una vívida corteza,  
 una rugosa piel inmóvil  
 donde el hombre no puede encontrar su descanso,  
 por más que aplique su sueño contra un astro apagado.

Pero tú no te acerques. Tu frente destellante, carbón encendido que me arrebató a  
 la propia consciencia,  
 duelo fulgúreo en que de pronto siento la tentación de morir,  
 de quemarme los labios con tu roce indeleble,  
 de sentir mi carne deshacerse contra tu diamante abrasador.

¡Ven, ven, muerte, amor: ven pronto, te destruyo;  
 ven, te quiero matar o amar o morir o darte todo;  
 ven, que ruedas como liviana piedra,  
 confundida con una luna que me pide mis rayos! (1989: 114 y 115)

*Canción a una muchacha muerta* (fragmentos)

Dime, dime el secreto de tu corazón virgen,  
 dime el secreto de tu cuerpo bajo tierra,  
 quiero saber por qué ahora eres un agua,  
 esas orillas frescas donde unos pies desnudos se bañan con espuma.

Dime por qué tu corazón como una selva diminuta  
 espera bajo tierra los imposibles pájaros,  
 esa canción total que por encima de los ojos  
 hacen los sueños cuando pasan sin ruido (1989: 125).

*Soy el destino* (fragmentos)

¿Por qué besar tus labios, si se sabe que la muerte está próxima,  
 si se sabe que amar es sólo olvidar la vida,  
 cerrar los ojos al oscuro presente  
 para abrirlos a los radiantes límites de un cuerpo?

No quiero asomarme a los ríos donde los peces colorados con el rubor de vivir,  
 embisten a las orillas límites de su anhelo,  
 ríos de los que unas voces inefables se alzan,  
 signos que no comprendo echado entre los juncos.

Quiero vivir, vivir como la hierba dura,  
 como el cierzo o la nieve, como el carbón vigilante,  
 como el futuro de un niño que todavía no nace,  
 como el contacto de los amantes cuando la luna los ignora (1989: 137)

En el primer poema rige la Metáfora LA VOZ POÉTICA ES UBICUA y le permite al poeta hablar de lugares remotos jamás visitados por el yo personal. La segunda Metáfora es muy común en Aleixandre durante toda su obra: EL PAISAJE, LA GEOGRAFÍA FÍSICA, LA NATURALEZA ES UN CUERPO O SENTIMIENTO HUMANO Y VICEVERSA. Esto le permite al equivalencias y símiles entre animales y partes del cuerpo o sentimientos, es decir, por metonimia, relacionar naturaleza y hombre. En el caso del primer poema los tigres/odio y los leones/corazón se entienden, por analogía, con la pulsión de muerte y la de vida o amor. Estas metáforas estarán regidas por la Metáfora: LA NATURALEZA ES LA SÍNTESIS DE LAS PULSIONES DE MUERTE Y VIDA. Nótese que en Aleixandre los “dientes” se reiteran en varias ocasiones como un componente erótico pero sobre todo sensual y atractivo. Como símbolo, no es tan efectivo en el sentido de que rara vez leemos el sentido literal de dientes. Independientemente de la efectividad de la simbología nótese el juego aleixandrino en la metáfora *in praesentia* donde la disyunción aclara tenor y vehículo: “cuando las fieras muestran sus espadas o dientes”. El vehículo *espadas* que pasaría por *dientes* está explicado como si se tratara de un chiste, de una concienciación de la representación, como si dijera: esto es poesía y esta es una metáfora sencilla. Aleixandre lo hace porque lo que realmente está en juego es dejar clara la síntesis muerte/amor en la naturaleza. Hay que aclarar que la naturaleza en Aleixandre está definida por su discurso, no es la Naturaleza en tanto tal, en tanto el discurso epistemológico o biológico de turno. Aleixandre la define en los primeros versos: “Allá por las remotas / luces o aceros aún no usados”. En otras palabras, la región remota, la naturaleza aleixandrina es aquel lugar que aún no ha sido corrompido por la razón (luz) y la técnica del hombre (acero). Obsérvese, además, cómo esos animales ignoran todo “menos el amor”, dado que esa síntesis (destrucción/amor) que observa el yo poético permite el acceso al eros.

El segundo poema (*Después de la muerte*) también está en relación con el discurso freudiano. En primer lugar debemos señalar la presencia de la muerte en el título como en otros dos textos (tres en total), sin mencionar su extendida

presencia en varios escritos poéticos. En muchos de estos poemas la presencia de la muerte, la voz poética que habla desde la muerte (un imposible ontológico) equivale a la presencia del amor. Se puede observar en el resto de textos poéticos que hemos seleccionado. Ahora bien, sería cabal pensar que se trata de la arcaica Metáfora El cuerpo es una cárcel sobre todo por el verso del poema Soy el destino: “para abrirlo a los radiantes límites de un cuerpo”. No obstante, nos parece que en Aleixandre el cuerpo no es una cárcel espiritual a causa de sus bajos instintos. Al contrario, es una cárcel en tanto que la razón ha roto la síntesis de esos instintos. La muerte en Aleixandre es la pulsión de la muerte cumplimentada y, en tanto que llevada a cabo, la pulsión se ha satisfecho con el objeto; es decir, no hay más ego-instinto. Vencida la pulsión egoísta sólo queda el amor, sólo queda el otro. En Aleixandre La muerte es libertad. A esto se puede objetar diciendo que en el discurso de la realidad, en el discurso regido por el principio de realidad, esa Metáfora no es ética, ni sostenible. Tal objeción es válida y cabal, pero veamos más detenidamente el poema. Repasemos estos versos: “La realidad que vivo, / la dichosa transparencia en que nunca al aire lo llamaré unas manos, / en que nunca a los montes llamaré besos / ni a las aguas del río doncella que se me escapa.” La realidad, el principio de realidad es el reverso de la poesía que representa, para Aleixandre, el principio de placer. Lo que nos dice el yo poético es que la Metáfora EL PAISAJE, LA GEOGRAFÍA FÍSICA, LA NATURALEZA ES UN CUERPO O SENTIMIENTO HUMANO Y VICEVERSA, merced el principio de realidad, es inaplicable a la realidad. Únicamente la poesía, el principio de placer, permite llamar al aire unas manos, a los montes besos y a los ríos doncellas. En la realidad esas denominaciones dejarían al hablante como un neurótico, como un loco. Es precisamente la poesía la que permite superar la realidad, espacio que pone en crisis los límites de la cordura pero, paradójicamente, capacita al sujeto para explorar más allá de los confines de la razón.

El tercer poema (*Ven siempre, ven*) tiene dos momentos: uno bastante taxativo, es decir, antipoético y otro muy sensual, mejor dicho, casi pornográfico. El primer momento puede definirse copulativamente en: el mundo es soledad sin amor y la vida es una corteza inmóvil donde el hombre no encuentra su descanso.

El discurso continúa regido por la pérdida de algo en el hombre y ese algo es la síntesis incorrupta que el yo poético encuentra en la naturaleza y en los animales. Sin embargo, Aleixandre nunca deja claro si la poesía tiene la capacidad de recuperar ese algo o solo de cantarlo. Volveremos sobre esto más adelante. No puedo dejar de señalar una metáfora astronómica que aparece en el quinto verso: “astro apagado”. Es muy improbable que Aleixandre estuviera pensando en las estrellas inobservables cuya observación aún hoy día es difícil. Ignoro si ya se habían postulado entonces. De cualquier manera parece que era una metáfora menor para denominar a la Luna. Sea cual sea el tenor lo cierto es que el yo poético no exalta al satélite como los románticos, al contrario, la proyección de emociones sobre la naturaleza es un horror para el poeta; de ahí la Metáfora que hace equivalentes naturaleza y hombre, no para proyectarla sino para comprenderla. La segunda parte del poema, como ya mencionara, casi parece exceder lo erótico. No obstante, es cabal señalar que el amante del yo poético (la “frente” parece una sinécdoque) es la representación de la muerte-amor y el poeta puede llamarla porque es la síntesis de esas pulsiones. Hay que recordar que no se trata de una escena del yo personal de Aleixandre, claro está, no nos parece que el discurso del poeta proponga la solución *desde* la poesía sino *en* la poesía. Es EN la poesía donde el yo poético se entrega a un eros pasional-destructivo y, precisamente la agresividad no es ajena al erotismo.

El cuarto poema no es indiferente a la Metáfora LA MUERTE ES LIBERTAD. Insisto una vez más en que no se trata de la muerte existencial sino de la muerte que aparta al yo egoísta para abrirse al otro. Nótese que el título anticipa un melodrama, un trabajo de duelo mediante un planto o un canto. Ni rastro de verso romántico en el poema. La poesía de Aleixandre es un intento de alejamiento y superación del romanticismo.

El último poema es similar al tercero, comienza con un anticlímax donde el discurso se superpone a la estética. La pregunta es taxativa, es una pregunta por la razón de amar, por el motivo sexual como vanidad (el olvido de la muerte y el olvido de la vida). Cuando se cierra la pregunta el yo lírico asegura que no quiere

asomarse a los ríos, donde las orillas imponen límites a los peces. Es curioso que, para no desear asomarse, nos entregue una descripción de cuatro versos muy ricos en simbología y poesía. La estrofa es una alegoría. Puede leerse en el sentido literal o en uno figurado. Las claves del sentido figurado están en la pregunta anterior: los peces son la pulsión erótica que encuentra sus límites en las orillas, en el cuerpo, las voces son ese algo que la razón ya no puede comprender<sup>6</sup>. Asimismo, la preterición (*No quiero...*) y las constantes antítesis de Aleixandre (en este caso vida/muerte, oscuro/radiantes, inefables/signos, etc.) parecen tener un fundamento en Freud en un ensayo titulado *El doble sentido antitético de las palabras primitivas*:

La conducta del sueño con respecto a la antítesis y a la contradicción es altamente singular. De la contradicción prescinde en absoluto, como si para él no existiera el 'no', y reúne en una unidad las antítesis o las representa con ella. Asimismo se toma la libertad de presentar un elemento cualquiera por el deseo contrario al mismo, resultando que al enfrentarnos con un elemento capaz de contrario no podemos saber nunca al principio si se halla contenido positiva o negativamente en las ideas latentes (Freud, 1981: 1620).

En otras palabras, en la alegoría incrustada del poema, ahora la naturaleza (los peces) representan en Aleixandre la pulsión que encuentra las orillas límites. Parece contradictorio con el discurso que sostenemos en Aleixandre y en reiteradas ocasiones la metáfora de los límites y de la pérdida de ese algo primitivo usa como vehículo animales. Esto no es contradictorio si pensamos en que la naturaleza es portadora de la síntesis amor/muerte pero eso no quita que esta sirva de vehículo como figura retórica para decir lo contrario. A la vez, las negaciones y antítesis en Aleixandre sirven, como en el análisis de los sueños de Freud, para hablar de un mismo contenido latente: el deseo de encontrar el equilibrio entre el ser irracional y el ser racional, el equilibrio primitivo perdido<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> Los peces son utilizados en reiteradas ocasiones como metáfora de las pulsiones: *Quizá por la garganta del cuerpo juvenil / los rojos pececillos circulan, / se extinguen, / los besos son burbujas*. La Metáfora naturaleza=hombre sigue rigiendo el discurso.

<sup>7</sup> De ahí que podamos leer el poema de *De la destrucción o el amor* titulado *Unidad en ella* como el deseo de esa unión o síntesis: *Quiero amor o la muerte, quiero morir del todo, / quiero se tú, tu sangre, esa lava rugiente / que regando encerrada miembros extremos / siente así los hermosos límites de la vida*.

### § 3.4 Metáforas reiteradas: ¿metáfora viva o símbolo?

Como ya observáramos en el apartado anterior, hay varias metáforas que se reiteran en Aleixandre. Cualquiera se sentiría tentado a decir que una metáfora repetida es un símbolo. El mismo Ricoeur tiene que dedicar varios ensayos a la distinción símbolo/metáfora. Aquí mostraremos una distinción entre símbolo y metáfora mediante un ejemplo de cada una. Esta distinción la realizaremos siguiendo las metáforas que van de *De la destrucción o el amor* a la obra *Sombra del paraíso*.

La quinta obra en orden cronológico de nuestro poeta es *Mundo a solas*. Debido a la falta de espacio será indispensable realizar una criba y dejarla a un lado así como otras. *Sombra del paraíso* es una obra en la que revisaremos dos aspectos: la continuidad de ciertas metáforas y el discurso de dicha obra. Las metáforas que se reiteran en la obra del poeta sevillano se exponen en los siguientes fragmentos<sup>8</sup>:

- el ala / las alas: esa imposibilidad de desarraigarse del abismo, / de alzarse con unas **alas verdes** sobre lo seco abisal / y escaparse ligero sin miedo al sol ardiente (DIDoeA / 1989: 113); este beso en tus labios como una lenta espina, / como un mar que voló hecho un espejo, / como **el brillo de un ala** (DIDoeA/ 1989: 112); Pero no. Tú asomaste. ¿Eras ave, eras cuerpo, / alma solo? Tu carne traslúcida / besaba como dos **alas tibias**, / como el aire que mueve un pecho respirando, (SdP/ 1989: 181); mírala así crecer, mientras alzas el brazo, / búsqueda inútil de una noche perdida, / **ala de luz** que cruzando en silencio / toca carnal esa bóveda oscura. (SdP / 1989: 187); Amé la dichosa Primavera, / bajo el signo divino de **vuestras alas levísimas**, / oh poderosos, oh extensos dueños de la tierra. (SdP / 1989: 188)
- Espuma: cuando hacen un paisaje azul cándido y nuevo / donde una niña entera se baña sin **espuma** (DIDoeA / 1989: 131); sé tú **espuma** que queda después de aquel amor, / después de que, agua o madre, la orilla se retira (*Hija de la mar* en DIDoeA) Confundes ese mar silencioso que adoro / con la **espuma instantánea** del viento entre los árboles (SdP / 1989: 175); Las aguas

---

<sup>8</sup> Se abreviará DIDoeA para la obra *De la destrucción o el amor* y SdP para *Sombra del paraíso*.

vivas, **espumas del amor en los cuerpos**, / huían, se atrevían, se rozaban, cantaban. (SdP / 1989: 189)

Aunque pueda parecer que *ala/s* se refiere a una sinécdoque que hace pasar la parte por el todo no hay ninguna prueba en los poemas para semejante suposición excepto en el primero donde parece que esas alas pertenecen a Ícaro. Es menos improbable que se trate de una metonimia que hace pasar la causa por el efecto en la mayoría de los casos. En innumerables ocasiones encontramos en Aleixandre que las partes o el todo se definen por el acto en potencia del que participan. El *ala* o las *alas* en la poesía del poeta toman el lugar de la volatilidad, de la posibilidad de volar. Pero, resuelta la metonimia, ¿es una metáfora de uso de alguna Metáfora? Nuestra respuesta es no. No es una metáfora porque: a) no es sustituible por un concepto estable en todos los contextos y b) no afecta con una tensión suficiente a dos posibles interpretaciones. Estamos ante un símbolo. Ricoeur afirma del símbolo poético:

los símbolos son signos, esto es, que son expresiones que comunican un sentido; sentido que es declarado en una intención significativa que toma a la palabra (al habla) como su vehículo. (...) El símbolo se caracteriza por poseer una *dobles intencionalidad* que oculta en su seno. Existe un sentido literal, una intencionalidad primera, sobre la que se levanta una segunda intencionalidad, un sentido analógico que no se comunica más que a partir del primero. La tarea del hermeneuta es la de comprender el lazo analógico que une el sentido literal con el sentido simbólico, reduciendo por tercera vez el círculo definitorio de este concepto. La analogía procede según la conocida regla de la cuarta proporcionalidad (A es a B como C es a D). En el símbolo es imposible objetivar la relación analógica que une el sentido literal al sentido figurado. Es como si el primer sentido nos arrastrase al segundo, siguiendo una especie de estimulación interior. (2003: 285 y 286)

La primera de la analogía es recuperable y hasta superficial: el ala es a volar/al ave/a los ángeles/etc. lo que C es a D. C y D representan los componentes irre recuperables racionalmente, así lo afirma Ricoeur, pero no por ello fuera de la especulación y la conjetura. Es un símbolo anti-telúrico que le permite al poeta hablar de algo que eleva y permite abandonar lo mundano y lo terrenal. De esta

manera el *ala* equivale a volar como los labios al beso o como el brazo a tocar o como puro símbolo (*signo divino*). Se trata, en palabras de Ricoeur:

es como la condensación de un discurso infinito. (...) La concreción en la cosa es la contrapartida de la sobredeterminación de un sentido inagotable que se ramifica en lo cósmico, en lo ético y en lo político. (2004: 172)

Por otro lado, el término *espuma* pertenece al tropo metafórico. No se trata de un símbolo porque: a) la *espuma* siempre parece estar participando y sustituyendo a algo más que al mar; no es sólo una sinécdoque sino que representa otra cosa y b) la *espuma* en los ejemplos siempre participa del contexto poético, de la frase y, por ende, del discurso; no solamente el termino aparece en lugar de otra cosa sino que admite dos interpretaciones. La Metáfora de la espuma podría proponerse como EL MAR ES EL EROS. De ahí que la *espuma*, que remite al mítico nacimiento de Venus, la diosa del amor sensual y físico, represente el contacto afín. Esta significación no es exclusiva en el Aleixandre: en otros casos parece que la espuma es el contacto con Eros. La dificultad de su poesía radica en las antítesis y en las tensiones que se crean por los diversos contextos de la metáfora. Esta metáfora no solamente tiene un fin y función estéticos: nombrar poéticamente aquello que pudiera no suscitar una cierta fineza poética. Sino también la de comprender el mundo desde lo que conoce el poeta, lo abstracto desde lo concreto de su propia experiencia. Recuérdese su biografía, su infancia en las playas malagueñas (véase §2).

### § 3.5 Pérdida del paraíso: metáfora y discurso

Para terminar veamos cómo las metáforas de *Sombra del paraíso* participan del discurso de dicha obra. Muchos estudios señalan que esta obra relata y remite al paraíso mítico de la literatura judeo-cristiana. Hay buenas razones para proponer esta conjetura como la voz de una serpiente en el poema *Sierpe de amor*. Nosotros nos limitaremos a proponer la pérdida del paraíso que puede leerse en la obra de referencia e intentaremos probar que hay tres vías o tres modos de perder un estado de bienestar absoluto según sus versos. Se dice en varios análisis que la finalidad poética de Aleixandre es la unidad y el amor. Nosotros quisiéramos

concretar ligeramente ese aserto. Para ello vamos a ofrecer una de las Metáforas más importantes en la poética de Aleixandre que comprobaremos en tres poemas: EL MUNDO ES UN JUEGO DIALÉCTICO ENTRE LO ERÓTICO Y SU CONTRARIO DIALÉCTICO, LA SOLEDAD. Analicemos esas pérdidas del paraíso y esta Metáfora:

*Poderío de la noche* (fragmentos)

¿Qué coyuntura, qué vena, qué plumón estirado  
como un pecho tendido a la postrera caricia del sol  
alza sus espumas besadas,  
su amontonado corazón espumoso,  
sus ondas levantadas  
que invadirán la tierra en una última búsqueda de la luz escapándose?

Yo sé cuán vasta soledad en las playas,  
qué vacía presencia de un cielo aún no estrellado,  
vela cóncavamente sobre el titánico esfuerzo,  
sobre la estéril lucha de la espuma y la sombra.

Entonces la juventud, la ilusión, el amor encantado  
rizaban un cabello gentil que el azul confundía  
diariamente con el resplandor estrellado del sol sobre la arena.

Emergido de la espuma con la candidez de la Creación reciente,  
mi planta imprimía su huella en las playas  
con la misma rapidez de las barcas,  
ligeros envíos de una mar benévolo bajo el gran brazo del aire,  
continuamente aplacado por una mano dichosa acariciando sus espumas, vivientes.

Pero lejos están los remotos días en que el amor se confundía con la pujanza de la naturaleza  
radiante  
y en que un mediodía feliz y poderoso  
henchía un pecho con un mundo a sus plantas (1989: 183)

Ahora se comprende que la Metáfora EL PAISAJE, LA GEOGRAFÍA FÍSICA, LA NATURALEZA ES UN CUERPO O SENTIMIENTO HUMANO Y VICEVERSA le permite al poeta que la naturaleza participe de lo erótico. Lo erótico no puede entenderse fuera del ser erótico humano (del *dasein* del hombre) y gracias a esa Metáfora, Aleixandre es capaz de armonizar y comprender al mundo desde el hombre y al hombre desde el mundo. No se trata de meras metáforas aisladas: la caricia del sol, las espumas besadas, el corazón espumoso, el amor rizando unos cabellos, barcas bajo un brazo, etc. Participan del discurso de Aleixandre: superar esa

dialéctica. Sin embargo, el yo poético siempre está cargado de melancolía porque una y otra vez reconoce que eso es imposible: la poesía de Aleixandre en este aspecto es pesimista. No se trata de un simplismo; vimos en apartados anteriores que la poesía es el medio para superar la tristeza de ese imposible. En esta poema la infancia y la juventud perdida representan la primera pérdida del paraíso: “pero lejos están esos remotos días en que el amor se confundía con la pujanza de la naturaleza”. Ya vimos, en apartados anteriores, lo que la Naturaleza representa para Aleixandre.

La segunda pérdida del paraíso es más compleja y tal vez la más melancólica. Se aprecia en el siguiente poema:

*Luna del paraíso* (fragmentos)

Símbolo de la luz tú fuiste,  
oh luna, en las nocturnas horas coronadas.  
Tú pálido destello,  
con el mismo fulgor que una muda inocencia,  
aparecía cada noche presidiendo mi dicha,  
callando tiernamente sobre mis frescas horas.

¡Cuánto te amé en las sombras! Cuando aparecías en el monte,  
en aquel monte tibio, carnal bajo tu celo,  
tu ojo lleno de sapiencia velaba  
sobre mi ingenua sangre tendida en las laderas.  
Y cuando de mi aliento ascendía el más gozoso cántico  
hasta mí el río encendido me acercaba tus gracias.

Entre las frondas de los pinos oscuros  
mudamente vertías tu tibieza invisible.  
y el ruiseñor silencioso sentía su garganta desatarse de amor  
si en sus plumas un beso de tus labios dejabas.

Tendido sobre el césped vibrante,  
¡cuántas noches cerré mis ojos bajo tus dedos blandos,  
mientras en mis oídos el mágico pájaro nocturno  
se derretía en el más dulce frenesí musical!

En otras noches, cuando el amor presidía mi dicha,  
un bulto claro de una muchacha apacible,  
desnudo sobre el césped era hermoso paisaje.  
Y sobre su carne celeste, sobre su fulgor rameado  
besé tu luz, blanca luna ciñéndola.

Yo no tuve palabras para el amor. Los cabellos  
acogieron mi boca como los rayos tuyos.  
En ellos yo me hundí, yo me hundí preguntando  
si eras tú ya mi amor, si me oías besándote.

Noches tuyas, luna total: ¡oh luna, luna entera!  
 Yo te amé en los felices días coronados.  
 Y tú, secreta luna, luna mía,  
 fuiste presente en la tierra, en mis brazos humanos. (1989: 192 y 193)

En este poema se comprueba el discurso dialéctico que mencionamos. El yo poético participa verbalmente de lo erótico; en otras palabras, Aleixandre ordena el mundo en clave erótica: la palabra poética es el medio para estructurar esa el amor y la soledad, eros y Thanatos, la vida y la muerte, la presencia y el olvido. Nótese la producción de metáforas mediante esa Metáfora dialéctica: un monte carnal, el gozoso cántico, el río encendido, la tibieza invisible, el ruiseñor desatando el amor, besos en las plumas, dedos blandos, el frenesí musical del pájaro, desnudo sobre el césped, etc. ¿Cuál es la pérdida del paraíso en este poema? Es el recuerdo. Extraigamos tres versos claves: “cada noche presidiendo mi dicha”, “cuando el amor presidía mi dicha” y “te amé en los felices días coronados”. No se trata únicamente del imperfecto y el pretérito sino de esos días felices en tanto que eran presentes. Ese paraíso está perdido para el poeta y la tragedia aleixandrina consiste en que no se pueden recuperar. En otros poemas de *Sombra del paraíso* leemos:

*La rosa*

Yo sé que aquí en mi mano  
 te tengo, rosa fría.  
 Desnudo el rayo débil  
 del sol te alcanza. Hueles,  
 emanas. ¿Desde dónde,  
 trasunto helado que hoy  
 me mientes? ¿Desde un reino  
 secreto de hermosura,  
 donde tu aroma esparces  
 para invadir un cielo  
 total en que dichosos  
 tus solos aires, fuegos,  
 perfumes se respiran?  
 ¡Ah, sólo allí celestes  
 criaturas tú embriagas!

Pero aquí, rosa fría,  
 secreta estás, inmóvil;  
 menuda rosa pálida  
 que en esta mano finges  
 tu imagen en la tierra (1989: 187).

*La palabra*

La palabra fue un día  
 calor: un labio humano.  
 Era la luz como mañana joven; más: relámpago  
 en esta eternidad desnuda. Amaba  
 alguien. Sin antes ni después. Y el verbo  
 brotó. ¡Palabra sola y pura  
 por siempre –Amor– en el espacio bello! (1989: 204)

El primer poema es uno de los más tensos de Aleixandre, interpretativamente hablando. Por un lado, el yo poético nos habla de una rosa que tiene en sus manos que participa de un “reino de secreta hermosura” y otro falso, mentiroso, mera imagen del otro. Supone, en el primer caso, un poema parmesiano. Por otro lado, la mano del poeta con la que sostiene la rosa puede coincidir con la mano con la que escribe y la rosa es el signo de la rosa que ya no está (trasunto), la desgracia de la escritura que exige la ausencia de aquello que nombra. Por ello he seleccionado el siguiente poema en donde se nos define la palabra. Lo que nos dice el poeta es que la palabra procede de algo que *fue* y lo que queda es la palabra. Sin embargo, Aleixandre no logra superar el pesimismo de su discurso poético. Si el poeta sevillano pretendía mostrarnos el fracaso del hombre entonces su discurso se atasca en la superficialidad: el vigor juvenil perdido y la palabra poética como goce máximo. Si, en cambio, la poesía es su medio para superar la dialéctica amor / soledad entonces su empresa fracasa. Y ese fracaso se debe a los centros que su poesía toma como estados absolutos de bienestar, como paraísos: la juventud y la poesía. En poemas como *Los dormidos* y *Primavera en la tierra* Aleixandre habla a los seres sin poesía en el primero y, una vez más, del “mundo que yo viví en los alegres días juveniles”. En *Los dormidos* el yo poético parece ser una luna (la Metáfora que ya mencionamos) y llega a llamar “muertos insepultos” a los amantes que son “sordos a los cánticos”. El ser-con-poesía y el estadio de actividad amorosa se vuelven los centros de su discurso; la verdad. En el segundo caso Aleixandre está fuera de ese centro, se encuentra en la periferia de la juventud que intenta recuperar con la poesía. Eso es lo que le queda y lo sabe, pero nunca intentará superar la ausencia del signo;

nunca hará explícita en el yo poético y, por ende, en su consciencia poética la pregunta por la falta de lo que se nombra y por ello no logrará superar la soledad de la poesía.

#### § 4. Conclusión

Aleixandre no es un poeta de figuras fonéticas, no busca la musicalidad en su poesía, apenas hay algún poema con rima y algunas aliteraciones o rimas internas son esporádicas y nunca regulares. La poesía de Aleixandre se lee, no se recita. Es muy probable que sus enfermedades, su afección pulmonar (tuberculosis) y su obligado reposo no lo convirtieran en el candidato ideal para leer en voz alta frente a otros poetas. Su casa fue un punto de encuentro pero dudo que recitara sus poemas. Cernuda cuenta al respecto de su amistad con él:

Al comienzo de nuestra amistad, Aleixandre y yo habíamos hecho un pacto; evitar las lecturas mutuas en alta voz de nuestra labor inédita, y hasta las referencias literarias en general. Creo recordar que él cumplió la primera condición; la segunda era imposible cumplirla. Por mi parte, temo que acaso no cumplí la primera tan bien como Aleixandre, y desde luego en modo alguno la segunda (1981: 23).

Todo ello vuelve al poeta de nuestro trabajo un escritor silencioso, volcado hacia la imagen y la metáfora. La Metáfora LA POESÍA NO IMPONE LÍMITES ONTOLÓGICOS AL YO, tan explotada por el sevillano, se explica por su imposibilidad de salir. No se exilia durante la guerra porque su cuerpo no se lo permite. Esta conjetura explicaría también su necesidad de ir más allá, de explorar el mundo desde la ubicuidad de la voz poética que le permite traspasar fronteras geográficas y ontológicas. Eso explica en parte el irracionalismo; no se trata únicamente de una afición estética al surrealismo. Su discurso irracional es una ruptura de continuidad, es decir, una ruptura metonímica. Nunca hay un orden narrativo en sus poemas ni en sus poemarios. Es interesante observar cómo muchas de sus obras posteriores dan sentido a las anteriores. Es un escritor metaléptico: podemos aclarar y explicar obras anteriores desde las posteriores. ¿Deseaba este poeta ser comprendido? No. Deseaba ganar la comprensión del mundo y de sí mismo.

Aleixandre no escribe para otros, escribe para vivir. De ahí que su poesía escape poco a poco del surrealismo; por un lado porque la transgresión surrealista suele llevar la impronta de los bríos juveniles y por otro porque la poesía le descubre, obra tras obra, una verdad. ¿Por qué los elementos de la naturaleza, el aire, el fuego, la tierra y el agua participan de lo erótico y lo sexual? Aleixandre es perfectamente consciente del principio de realidad que lo juzgaría como un obseso o neurótico sexomano. Es dudoso que el principio de placer pueda depender enteramente de un medio de expresión como la poesía; para este poeta la poesía es algo más: es su vía de escape. Su terrible condición de enfermo y reposo permanente le obligaron a volcar en la poesía deseos y placer. En ello debe radicar una de las razones que justifican la Metáfora de invención dialéctica que mencionamos amor / soledad y su discurso erótico. No quiero decir que ésta sea la razón, sino que esto justifica su discurso el cual sonaría poco genuino o hasta rebuscado sin tal justificación. Un hombre ávido de compañía (recuérdese las reuniones en su casa) no podía ser otra cosa que un hombre solitario. De ahí que en muchos poemas tan pronto hay clímax y exaltaciones amorosas como tristeza, desolación y melancolía; de ahí el horror del poeta al hombre y al ser humano (explícitamente hay apenas poemas donde se nombra al hombre y las referencias humanas nunca son claras). La luna, el sol, el mar, el aire, los pájaros, los hombros, la frente, los labios, la arena, la espuma, la orilla, etc. ora es exaltado, ora repudiado por el poeta. Cuando la poesía le permite ser-ahí, es decir, revivir el presente de un sentimiento o de un momento esos seres suscitan el más exaltado ánimo del yo poético. Cuando, en cambio, son el recuerdo, el ser-desde-aquí y su acceso como presente se dificulta, entonces esos seres causan la nostalgia y la aversión del poeta. En estos sentidos el drama y la tragedia de Aleixandre es y será, conforme pase el tiempo, nuestra propia tragedia, condenados a recordar u olvidar: “recordar es obsceno; / peor: es triste. Olvidar es morir” (Aleixandre, *Poemas de la consumación* / 1989: 367).

**BIBLIOGRAFÍA**

- Agís Villaverde, Marcelino (1995), *Del símbolo a la metáfora: introducción a la filosofía hermenéutica de Paul Ricoeur*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Santiago de Compostela
- Aleixandre, Vicente (1986), *Espadas como labios / La destrucción o el amor*, Prólogo de José L. Cano, 4ª edición, Madrid, Ed. Castalia
- Aleixandre, Vicente (1989), *Lo mejor de Vicente Aleixandre*, Barcelona, Seix Barral
- Aristóteles (2005), *Poética*, E. Ignacio Granero (trad.), 2ª edición, Eudeba Universidad de Buenos Aires
- Bloom, Harold (2003), “La desintegración de la forma” en *Deconstrucción y crítica*, 1ª ed., Madrid, Siglo XXI de España Editores
- Cernuda, Luis (1981), “Vicente Aleixandre” en *Vicente Aleixandre*, Cano, José Luis (ed.), 2ª ed., Madrid, Taurus Ediciones
- Freud, Sigmund, *Beyond the Pleasure Principle*, Acheron Press, versión Epub
- Freud, Sigmund (1981), *Obras completas de Sigmund Freud*, 4ª edición, Tomo II, Madrid, Ed. Biblioteca Nueva
- Gullón, Ricardo (1981), “Itinerario poético de Vicente Aleixandre” en *Vicente Aleixandre*, Cano, José Luis (ed.), 2ª ed., Madrid, Taurus Ediciones
- Jakobson, Roman (2002), “Two aspects of language and two types of linguistic disturbances”, en *Fundamentals of Language*, reimpresión de la edición revisada de 1971, Alemania, Mouton de Gruyter
- Lakoff, George y Johnson, Mark (1995), *Metáforas de la vida cotidiana*, Colección Teorema, Madrid, Cátedra
- Lodge, David (1988), *The modes of modern writing: Metaphor, metonymy, and the typology of modern literature*, Gran Bretaña, publishing division of Hodder and Stoughton

Ricoeur, Paul (2001), *La metáfora viva*, Madrid, Ediciones Cristiandad

Ricoeur, Paul (2003), *El conflicto de las interpretaciones: ensayos de hermenéutica*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica

Ricoeur, Paul (2004), *Finitud y Culpabilidad*, Madrid, Cristina de Peretti et ali (trad.), Editorial Trotta