



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Poética de las sensaciones
en *Historia del Corazón* de Vicente Aleixandre“

Verfasserin

Bettina Reiter

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil)

Wien, im Oktober 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A190 353 347

Studienrichtung lt. Studienblatt: Lehramtsstudium UF Spanisch und UF Französisch

Betreuer: Dr., ao. Univ.-Prof. Varela Iglesias Fernando

Danke...

Danke an meinen Diplomarbeitbetreuer Dr. Varela Iglesias für seine Unterstützung und seine wertvollen Anregungen während der letzten Monate.

Danke an meine Eltern und meine Großeltern, die es mir durch ihre großzügige Unterstützung ermöglicht haben, mich ganz auf mein Studium zu konzentrieren und meine Fremdsprachenkenntnisse im Ausland zu verbessern.

Und **danke** an alle lieben Menschen in meinem Leben, die mich auf meinem Weg begleiten und so auf unterschiedlichste Weise zur „Geschichte meines Herzens“ beitragen...

ÍNDICE

I. *Historia del Corazón* – su contexto literario, su contenido y su estructura.6

Introducción6

1) ¿La “generación del 27”?.....8

1.1) Aleixandre y el grupo del 27 11

2) La poesía pura.....12

2.1) Expresar lo inefable 12

2.2) El culto por Góngora 14

2.2.1) El influjo de Góngora en la obra de Aleixandre 14

2.3) Poesía difícil, para una minoría..... 15

2.4) La eliminación de sentimientos “demasiado humanos“ 15

2.5) La distancia entre vida y poesía 16

2.6) “Deshumanización” 16

3) La evolución desde la poesía pura hasta la poesía como comunicación...17

3.1) El camino de Aleixandre 19

4) Aleixandre y la poesía de la posguerra21

4.1) Poesía como comunicación..... 22

4.2) El poeta se integra a la masa 23

4.3) La solidaridad con los demás..... 24

4.3.1) La solidaridad en los poemas de *Historia del Corazón* 24

4.4) El tema central de la poesía de posguerra: La conciencia del tiempo 26

4.4.1) Utopías, nostalgias y la aceptación del tiempo en la obra de Aleixandre 27

4.4.2) Los temas de *Historia del Corazón*..... 28

4.5) La Poesía social 29

4.5.1) ¿*Historia del Corazón* - poesía social? 31

4.6) La expresión formal 31

4.6.1) La forma en *Historia del Corazón* 32

4.7) El realismo 33

4.7.1) El realismo en *Historia del Corazón*..... 33

4.8) La importancia de la memoria 35

4.8.1) La memoria en *Historia del Corazón*..... 36

5) La estructura de *Historia del Corazón*36

II. Las sensaciones en <i>Historia del Corazón</i>	38
Introducción	38
La poesía y la percepción de la realidad	39
Góngora, Jiménez, los poetas del 27 y Manrique	39
La percepción de la realidad y las sensaciones en <i>Historia del Corazón</i>	42
1) La importancia de las miradas	42
1.1) Observar para testimoniar y para afirmar la realidad	43
1.2) La mirada totalizadora / la mirada analítica	44
1.3) La mirada infantil	45
1.4) Mirar para comunicar	47
1.4.1) Las miradas entre los amantes	47
1.4.2) Mirarse para reconocerse, solidarizarse	51
1.5) Observar el paso del tiempo	54
1.6) Mirar para buscar a Dios, mirar para comprender más	55
1.7) Cerrar los ojos	57
2) La luz y la oscuridad	59
2.1) La luz del amor	59
2.1.1) Los cuerpos luminosos	59
2.1.2) El amor se puede ver	60
2.1.3) La oscuridad del desamor	62
2.1.4) La oscuridad no tiene que ser negativa	65
2.2) La luz natural del sol	67
2.2.1) La luz que entra por ventana	67
2.2.2) Afuera brilla el sol	67
2.3) Luz y oscuridad en la muerte	70
2.4) La luz de la esperanza	71
2.5) Se puede ver que el tiempo pasa	72
2.5.1) La fugacidad de la luz y del fuego	72
2.5.2) Los colores cambian, el brillo se pierde	74
2.6) La explosión (p.311)	75
3) Las sensaciones auditivas	76
3.1) El discurso directo	76
3.2) El sonido de las voces	77
3.3) Sonidos positivos	81
3.4) El silencio	82
3.4.1) El silencio de la intimidad	82
3.4.2) La música en los cuerpos que se escucha en el silencio	84
3.4.3) El silencio de otros fenómenos	86
3.4.4) El silencio de la soledad	87
3.5) “Escuchar“ a Dios	89
3.6) El poeta levanta su voz	92

4) Las sensaciones táctiles	93
4.1) Los amantes se tocan	93
4.1.1) El sentido táctil alerta.....	93
4.1.2) Los sentimientos se reflejan en las sensaciones táctiles.....	98
4.1.3) La soledad se vence por las sensaciones táctiles.....	100
4.2) Sentir la comunidad	101
4.3) Las sensaciones táctiles en <i>La mirada infantil</i>	103
4.4) Sentir a Dios	104
4.5) Sentir que el tiempo pasa	106
4.6) Los límites del cuerpo humano	107
5) El olor.....	108
5.1) El olor “irreal”	109
5.2) El olor fugaz de las flores	110
5.3) El olor de la amada	111
5.4) El olor del aire	113
6) El sabor	114
6.1) La dulzura del cuerpo amado.....	114
6.2) Miradas, colores dulces	114
6.3) Sonidos dulces	115
6.4) Movimientos dulces.....	116
6.5) Olores dulces	116
6.6) El tiempo dulce.....	116
7) Conclusión	117
8) Zusammenfassung der Ergebnisse.....	121
9) Obras citadas.....	126
10) Apéndice	128
10.1) Abstract	128
10.2) Lebenslauf.....	130

I. Historia del Corazón – su contexto literario, su contenido y su estructura

I

Introducción

En esta primera parte teórica trataré de situar *Historia del Corazón* en el contexto histórico de la evolución de la poesía española.

Aleixandre nace en Sevilla, en 1898. Pasa su infancia en Málaga y se traslada con su familia a Madrid cuando tiene once años. Estudia Derecho e Intendencia Mercantil. En 1917 conoce a Dámaso Alonso que se convertirá en un gran amigo. Gracias a él, Aleixandre descubre la poesía de Ruben Darío y luego la de Antonio Machado y de Juan Ramón Jiménez. En 1920 empieza a trabajar como profesor ayudante en la Escuela de Intendentes Mercantiles de Madrid y como meritorio para una revista de Economía. Escribe algunos poemas en secreto. Por una enfermedad de los riñones tiene que dejar toda actividad y pasa mucho tiempo aislado en el campo. Allí compone los poemas para su primera obra *Ámbito*, que se publica en 1928.

Los críticos cuentan a Aleixandre entre el grupo de poetas que entraron en la historia de la literatura española como "generación del 27". Su creación poética nace en un momento de vasta producción lírica por poetas jóvenes como Alberti, García Lorca, Dámaso Alonso, Salinas, Guillén y Cernuda. Nace en un ambiente de la revaloración de la poesía de Góngora y de un afán por una poesía pura. En el primer capítulo de este trabajo me dedicaré a caracterizar la "generación del 27" y me preguntaré si ese grupo de poetas merece de verdad la denominación "generación". Me interesará sobre todo lo que une a esos poetas jóvenes y cuál es la relación de Aleixandre con ellos. Para poder comprender mejor la evolución de la creación poética de Aleixandre, que está entrecalada en el curso de la historia española, me detendré a caracterizar la poesía pura y explicaré por qué se habla de una "deshumanización del arte" en esos años cuando Aleixandre publica su primera obra. Seguiré el camino del poeta a lo largo de los años 30, en los cuales empieza el proceso de la así llamada "rehumanización del arte". Aleixandre abdica muy pronto a los postulados de la poesía pura y publica algunas obras en las cuales se dedica a sentimientos humanos muy profundos por vía del surrealismo. Solamente voy a tocar de pasada esta primera etapa de la poesía de Aleixandre para llegar finalmente al momento de la publicación de *Historia del Corazón*.

Ya quiero mencionar en este momento que la crítica divide la obra de Aleixandre en 2 etapas: La primera empieza con *Ámbito* (1928) y sigue con *Pasión de la Tierra, Espadas como*

Labios, La Destrucción o el Amor, Mundo a Solas en los años 30. En 1944 publica *Sombra del Paraíso* y escribe el núcleo esencial de *Nacimiento último* entre 1941 y 1945.

Con *Historia del Corazón*, que empieza a escribir en 1945, pero no termina hasta 1954, se abre una nueva etapa en su poesía. En los capítulos siguientes voy a mostrar la gran diferencia que hay entre sus obras primeras e *Historia del Corazón* (siguen *En un Vasto Dominio, Retratos con Nombre, Los Encuentros* y reflexiones sobre la poesía en prosa).

Bousoño dice que la obra de Aleixandre se parece "mucho más a un único pero cambiante río que a un estático lago." Observa que Aleixandre siempre reaccionaba al espíritu de la época y aunque siempre de una manera original, la evolución de su obra seguía a ese espíritu.

Bousoño describe como el individualismo en el arte se encuentra en su plenitud entre 1921 y 1940. En este período, cada autor trata de parecerse lo menos posible a los demás. Esta corriente llega a su colmo con la primera etapa de la obra de Aleixandre y pierde su importancia, llega a una crisis en los años de la segunda posguerra. Aleixandre destaca entonces primero, junto con Jorge Guillén como individualista muy original, con una visión del mundo muy personal y más tarde sirve como "gozne en el giro de la poesía" que caracteriza la posguerra (1956: 14-15, 39-31).

Leopoldo de Luis comenta que la evolución de la obra poética de Aleixandre representa el desarrollo de su visión del mundo – su descubrimiento, su interpretación del mundo (1978: 180).

Con *Historia del Corazón* se abre entonces una nueva etapa, un nuevo camino en su obra.

¿Pero qué marca la gran diferencia entre las dos etapas? En la primera, Aleixandre canta al cosmos, a la naturaleza, a la elementalidad de las cosas. Los críticos hablan de un panteísmo místico (p.e. Alonso, 1969: 280). En *Historia del Corazón* el tema cambia: Aleixandre se concentra en el vivir humano, en su propio vivir y en el vivir de toda la humanidad en su transitoriedad (Bousoño, 1956: 90-91).

El poeta ahora se expresa desde un corazón maduro que ya tiene una historia, que ha sufrido, amado, en fin, cumplido su total destino de hombre. Y en esta obra, Aleixandre sale de su propia historia y contempla a los demás con su mirada cargada de sabiduría y de piedad, llena de amor y fraternidad (Cano, 1973: 159-160).

Analizando las características de la poesía de posguerra mostraré la gran diferencia que hay entre el concepto de poesía que Aleixandre comparte al principio de su creación poética con sus compañeros y el concepto de poesía que defiende en su madurez: la poesía como

comunicación. Mostraré que *Historia del Corazón* cumple las características de la poesía de posguerra. Después de explicar cómo Aleixandre se sitúa como poeta y cuál es su visión de la poesía en ese tiempo, me dedicaré al realismo en *Historia del Corazón*, a su expresión formal, a la importancia de la memoria. Y voy a resumir los temas centrales de la obra y dedicar algunas palabras a la estructura del libro.

Esta caracterización de *Historia del Corazón* me servirá como base para mi análisis práctico de la obra en la segunda parte de este trabajo. Me voy a acercar a *Historia del Corazón* con la pregunta **¿Cuál es el papel de las sensaciones en esta obra?** O más bien, **¿cómo las sensaciones apoyan la expresión del mensaje poético de *Historia del Corazón*?** Esta obra no parece tener su primer interés, su mayor valor en la originalidad de la evocación de sensaciones. Pero cuando yo leí los primeros poemas de *Historia del Corazón*, me fijé en seguida en las numerosas referencias a nuestros sentidos. Y creo que vale la pena dedicar un análisis detallado y profundo a las sensaciones que, según mi opinión, contribuyen a aumentar la fuerza expresiva de los poemas de *Historia del Corazón*.

Pero antes de acercarme a este tema en la introducción de la segunda parte, ahora me dedicaré al camino de Aleixandre que sigue hasta el momento de la publicación de *Historia del Corazón* y caracterizaré esta obra en su contexto.

1) ¿La “generación del 27”?

Granados presenta la problemática de la “mal llamada generación del 27”:

Discute, al lado de “generación del 27”, también otras denominaciones que se propusieron, como “generación de la República”, “generación de 1925”, “generación de la dictadura” o “grupo poético” (1977: 18-19).

Demuestra que ese grupo de poetas no cumplió las condiciones que, según la clásica teoría de Petersen, son necesarias para que se pudiera hablar de “generación”: los poetas no tenían la misma edad y entre algunos de ellos existía una distancia geográfica bastante grande. Políticamente no fueron conmovidos por algo clave como la generación del 98 (Ibid.: 22). Además, nunca existía algo como un lenguaje generacional en ellos. Alonso explica también, que no había un estilo formal que definiera a todo el grupo y que tampoco existía caudillo

(1969: 167-168). Sí, admiraban a Juan Ramón Jiménez y se apasionaban por el culto de Góngora – pero solamente durante un tiempo breve (1977: 21-24).

Alonso describe que no hay ningún rompimiento fundamental con las generaciones anteriores. Sí quieren innovar pero no destruir. Se encajan, continúan la evolución de la poesía de los años anteriores (1969: 166). Granados considera que su ruptura con el concepto de poesía de Antonio Machado, sí los unía (1977: 24).

No seguían a Antonio Machado, su obra les parecía demasiado humana y sentimental. La relación entre él y el grupo de los poetas jóvenes era bastante fría. Machado juzgó a su poesía con estas palabras:

“Cuando leemos a algún poeta de nuestros días – recordemos a Paul Valéry entre los franceses, a Jorge Guillén entre los españoles – buscamos en su obra la línea melódica trenzada sobre el sentir individual. No la encontramos. Su frigidez nos desconcierta, y, en parte, nos repele. ¿Son poetas sin alma?...“ (Cano, 1973: 16)

Granados se refiere también a Debicki que sí cree que ese grupo formaba una generación porque tenía una visión de la poesía con características comunes y valores nuevos compartidos. Debicki se refiere a la idea de una poesía pura que los poetas del 27 compartían durante un tiempo (cit. por Granados, 1977: 25). En el capítulo siguiente me dedicaré a este concepto de poesía. Pero antes, veamos cómo se definían los poetas de la supuesta “generación del 27 a sí mismos:

Luis Cernuda prefería llamarla “generación del 1925” porque en esa fecha se publicaron las primeras obras de los poetas que la formaban (Ibid.: 18).

Guillén describe:

”La idea de generación estaba ya en el aire. [...] Raras veces se habrá manifestado una armonía histórica con tanta evidencia como durante el decenio del 20 entre gustos y propósitos de aquellos jóvenes, cuya vida intelectual se centraba en Madrid.” (1972: 184)

Pero añade:

”Surgen varios líricos que muy pronto forman un conjunto homogéneo. Homogéneo, sí, el conjunto, pero constituido por personalidades muy distintas.” (Ibid.)

Para Alonso el grupo sí cumplió las condiciones mínimas para poder hablar de una generación. A los poetas los unía la coetaneidad, el compañerismo, el intercambio y una reacción similar ante eventos externos. Aquí se refiere sobre todo a que reaccionaron juntos al tercer centenario de la muerte de Góngora. Alonso piensa que el momento de mayor homogeneidad fue probablemente cuando el culto de Góngora los unió (1969: 168-169). Pero Granados realza que el influjo de Góngora y esa unidad entre los poetas en el momento que dió su nombre al grupo, fue pasajero (1977: 22).

Alonso insiste en el hecho de que existían contactos personales que se desarrollaban y fraguaban en amistades duraderas (como la de Alonso y Aleixandre) (1969: 167).

Y el mismo Vicente Aleixandre dijo:

“Eramos la generación del 27...No era una escuela. Eramos un grupo de amigos.” (cit. por Granados, 1977: 20)

Granados concluye que en su primera época y en sus manifestaciones sobre la poesía sí existían rasgos comunes entre los miembros del 27, pero que éstos no eran suficientes para poder hablar de “la generación del 27“. Admite también que en un momento, sí existía mucho contacto, mucha comunicación entre ellos, pero la guerra civil los esforzó a dispersarse y cada uno buscó su propio camino (Ibid.: 24-26).

Cano prefiere llamarla “generación de la amistad“. Repite que el grupo no cumplió muchas condiciones que se exigen para poder hablar de una generación y se pregunta si no se debería llamar más bien “grupo poético” como lo hace Vicente Gaos. Al final sigue utilizando el término “generación” pero realza que al lado de la afinidad de gustos estéticos era sobre todo la amistad que daba “una firme cohesión”, un “sello generacional” al grupo. Al contrario de Granados, él pone atención sobre el hecho de que la amistad entre algunos de los poetas no se destruyó por la guerra civil y perduraba también cuando muchos de los poetas se fueron al exilio (1973: 11-15).

Si comparo las direcciones de sus caminos diferentes y leo las obras de Guillén, Cernuda, Salinas, Aleixandre etc. que se publicaron en los años 30, debo adherirme al juicio de Granados. Me parece exagerado hablar de una “generación“.

„Grupo de amigos“ que tiene su mayor intercambio, su mayor homogeneidad alrededor del año 1927, me parece de verdad la denominación más adecuada. Si en las páginas siguientes hablaré de los poetas del 27 o del grupo del 27, entenderé por ello entonces ese *grupo de*

amigos. Consciente de que 1927 seguramente no es la fecha más importante en la evolución poética de esos poetas, me veo obligada a seguir utilizándola para poder captar a los poetas en algún momento, en algún término, que les une en los primeros años de su creación poética cuando comparten su afán por la poesía pura.

1.1) Aleixandre y el grupo del 27

Su primera obra *Ámbito* se compone entre 1924 y 1927 y se publica en 1928. Damaso Alonso juzga que esta obra pertenece a esa “generación de poesía que, activa desde 1920, aproximadamente llega a su mayor (pero siempre relativa) homogeneidad en 1927...” (Alonso, 1969:306) y que en esta obra dominan la “elegancia y la delicadeza” (Ibid.: 284). Valbuena Prat escribe que en *Ámbito* se encuentran ejemplos de la poesía conceptual, pura, pero destaca que Aleixandre no se contenta con el juego de la metáfora y que ya en esa obra se nota el “temblor emocional” que va a caracterizar su poesía (1983: 105).

Por su enfermedad, Aleixandre pasa mucho tiempo aislado. Alonso cuenta que durante años, él es el único vínculo con los medios literarios para su amigo. Entre 1926 y 1928 traba también amistad con los demás poetas de su generación. Es decir, que Aleixandre entra bastante tarde en intercambio con el grupo del 27 (con excepción de Alonso). Según Alonso tampoco participa en las actividades del tercer centenario de la muerte de Góngora. Sin embargo, la mayoría de los críticos cuenta a Aleixandre en el núcleo del grupo del 27 (1969: 166, 169). Le unen también amistades profundas, duraderas con los otros poetas, sobre todo con Alonso, también con Cernuda, García Lorca y otros (García de la Concha, 1973: 60). Y vamos a ver que, aunque siempre destaca por su obra muy original, al mismo tiempo sigue la evolución de la poesía española como lo hacen sus compañeros por caminos distintos. Hernández Valcárcel opina que justamente esta evolución paralela, este cambio de dirección y la ruptura con sus postulados del comienzo de su creación poética, los une de cierta manera (1978: 567). Pasan desde el individualismo, la defensa de la poesía pura hacía su “rehumanización” y la toma de conciencia del hombre como ser histórico en la posguerra.

¿Pero qué define ese concepto de poesía, que según los críticos sí unía a los poetas del 27 durante un momento, si bien pasajero? Qué caracteriza la así llamada poesía pura? Qué premisas incluye? Para ver en qué ambiente la obra poética de Aleixandre nace, y sobre todo,

para poder observar luego el cambio de dirección que se muestra a lo largo de su evolución poética, para comprender la gran diferencia entre la visión poética de su juventud y de su madurez, me parece útil resumir los rasgos de la poesía pura.

Así seguiré el camino de Aleixandre desde una poesía que se cualificaba como “deshumanizada” hasta el momento donde su publica *Historia del Corazón*, su obra “más traspasada de humana emoción...” (Cano, 1973:160).

2) La poesía pura

2.1) Expresar lo inefable

Con las palabras más generales se puede decir que los poetas que defienden la poesía pura quieren crear belleza (Cano Ballesta, 1972: 37). Quieren crear poemas como “conjuntos de bellas palabras esenciales” (Blanch, 1976: 125), depurando la poesía de todo lo mundano. Tratan de alejarse lo más posible de la realidad humana. Por eso se habla también de una poesía *deshumanizada* en este contexto. (Voy a discutir este término más tarde.) Según el abate Brémond, que lee un famoso discurso sobre la poesía pura en París en 1925, la pureza se encuentra solamente en “ese trance inefable del espíritu creador“, en el momento de la inspiración del poeta (Blanch, 1976 : 13). Blanch dice:

“Todos los demás actos de imaginación o de inteligencia, todas las vibraciones de la sensibilidad – aunque necesarios y exigidos por el germen misterioso de la inspiración ya no constituyen la esencia del poema.“ (Ibid.: 13)

Hay que decir que es muy difícil definir esta “expresión de lo inefable“ que queda si si quita todo lo que se refiere a los sentidos, al corazón, todo lo que no se podría resumir o traducir.

La tendencia de “depurar” la poesía tiene su origen en el simbolismo francés. Mallarmé ya había defendido que la poesía se hacía con palabras y no con ideas (Frutos Cortés, 1976: 306). Los poetas del 27 ven un alto ejemplo de la poesía pura en el francés Paul Valery (Cano, 1973: 18) pero su modelo más cercano e indiscutido de esa depuración de las palabras es Juan Ramón Jiménez (Blanch, 1976: 124).

Para los poetas de la poesía pura las palabras no son meros signos de comunicación - tienen un valor propio, sugerente en sí, a veces hasta se convierten en elementos autónomos (Frutos Cortés, 1976: 305). Blanch dice por ejemplo sobre los poemas de García Lorca y de Alberti:

”Suprimid una sola palabra, cambiad el orden en una pequeña estrofa de Lorca, y sentiréis apagarse el fuego poético, como si se hubiera cortado un misterioso circuito.” (1976: 123)

Los poetas tratan de “transformar su lengua en un universo esencialmente poético“ (Ibid.: 122). Se liberan de las leyes que rigen la prosa y renuncian a ornamentos retóricos.

No buscan vocablos muy exóticos o brillantes, sino palabras que son “portadores de una gran carga poética por el hecho de haber sido elegidos y contemplados hondamente” (Ibid.: 123-124), palabras liberadas, limpias. Tratan de pronunciar lo esencial de las cosas al nombrarlas con sus palabras. Y transforman (según Blanch, sobre todo Guillén) las sensaciones que las cosas les producen en formas verbales puras, en poemas muy abstractos (Ibid.: 126-127). Se puede observar en sus poemas entonces una tendencia formalista que produce construcciones muy arbitrarias y abstractas que están muy alejadas de los sentimientos y de la realidad exterior (Ibid.: 157). Se crean poemas contruidos con “puros recursos de lenguaje, con formas puras inteligentemente combinadas“ (Ibid.: 131).

Su poesía a veces parece ser un juego, una creación muy arbitraria, compuesta por azares. Por otro lado, esos poetas jóvenes se proponen a sí mismos de utilizar formas clásicas, estrofas muy regulares como si quisieran ponerse obstáculos formales a sí mismos para complacerse en ese juego de perfección (Ibid.: 132).

Frutos Cortés concluye de una manera muy crítica:

” [La pureza poética] reduce la poesía a algo absolutamente incaptable, incluso por vía emotiva, [...] de modo que la creación se pierde en la pura musicalidad o en el estremecimiento fugaz, impresionista, del verso o llega al adorno puro, sin calor humano, que impide esa “comunicabilidad”, reconocida antes [y después] como esencial a la creación poética,...” (1976: 312)

Para poder entender mejor el concepto de la poesía pura voy a describir más características importantes en los subcapítulos siguientes.

Ya vimos que el grupo del 27 llegó a su mayor homogeneidad cuando juntos celebraron el tercer centenario de la muerte de Góngora. ¿Por qué se apasionaron tanto por ese poeta barroco? Qué significa Góngora para el concepto de la poesía pura?

2.2) El culto por Góngora

En Góngora, los poetas del 27 encontraban la inspiración para reforzar sus perfecciones técnicas, su culto por la imagen y su anhelo de poner mucha distancia entre la realidad y la poesía (Alonso, 1969: 170). Góngora se había elevado “encima de lo real y cotidiano (Cano, 1973: 19) y era un buen pretexto para que el grupo del 27 lanzara su primera batalla por la belleza, por la poesía pura (Ibid.: 12).

Cano Ballesta piensa que una de las cosas más importantes que Góngora enseñó a los poetas del 27 fue su actitud frente a la realidad, su afán de exaltar y embellecer la realidad (trataré ese tema aún más detalladamente en la introducción de la segunda parte de este trabajo) (1972: 24). Y este autor cita a Arconada, que dijo que Góngora “enseña, simplemente, la supremacía de lo complicado sobre lo sencillo...” y que explica que en el arte lo sencillo es frágil y no puede tener un efecto tan duradero como las enigmas, las sombras que “contienen futuro“ (Ibid.: 25).

Ahora me pregunto también - ¿Qué significa Góngora para Aleixandre?

2.2.1) El influjo de Góngora en la obra de Aleixandre

Aleixandre dice que en su juventud admira a Góngora. Bousoño juzga que en *Ámbito* se pueden observar influjos directos de *Las Soledades* del gran poeta. Pero opina que se puede ver también un influjo más hondo en sus otras obras de madurez. Aunque Aleixandre siempre conserva un estilo muy personal, se pueden encontrar semejanzas con Góngora en el lenguaje. (Bousoño muestra ejemplos del uso del adverbio *ya*, de la negación cuasi-afirmativa o de la supresión del artículo determinado) (1956: 404-405).

Granados escribe que “en Vicente Aleixandre aparecerá más reposada y difusa la presencia de Góngora“ (1977 : 24).

Alonso compara a Aleixandre con Góngora y concluye, que hay una gran diferencia entre los dos, porque Góngora “nunca sintió una tan trascendente pasión vital” como Aleixandre, pero en la forma de expresarse, sí hay un “evidente parecido” (1969: 311).

Más tarde, cuando me dedique al análisis de las sensaciones visuales en *Historia del Corazón*, trataré de probar lo que García Díaz dijo sobre la influencia de Góngora en los poetas del 27 y

sobre todo en Alexandre en cuanto a su uso de la luz y la sombra, del claroscuro en su obra (2001: 133).

2.3) Poesía difícil, para una minoría

La poesía pura no llega a la masa sino solamente se abre un camino a un público muy culto, refinado, intelectual. Es una poesía de una élite, para la élite. Los poetas del 27 están conscientes de que su arte solo interesa a una minoría y la conquista de la masa, la crítica adversa no los preocupa (Cano Ballesta, 1972: 26-27).

Ortega y Gasset que hace sus reflexiones sobre el arte de esa época, escribe que el arte tiene el poder de dividir la sociedad en dos rangos: en una minoría especialmente dotada que lo entiende y una mayoría que lo rechaza porque no lo comprende y se siente inferior a él (1987: 354-356).

2.4) La eliminación de sentimientos “demasiado humanos“

Defendiendo el concepto de la poesía pura, los poetas del 27 tratan de eliminar los sentimientos de su poesía. Rechazan el sentimentalismo del romanticismo y en general la expresión efusiva del sentimiento. Cano Ballesta hasta habla del “horror a la efusión sentimental” y de la “fobia por todo lo romántico” (1972: 29-30, 34).

Alonso juzga también que al principio, sus compañeros y él parecían tener miedo de expresar la pasión, lo sentimental, las impurezas, lo demasiado humano (1969: 175).

Si el sentimiento aparece, es sólo de una manera “bastante intelectual, universalizado, liberado de todo lo personal y concretizador” (1972: 31). Completamente opuestos a los poetas del romanticismo, que expresaban sus pasiones, sus dolores individuales, más íntimos sin pudor, los poetas del 27 tratan de evitar expresarse como un “yo” que siente. Eliminan detalles concretos sobre personas, lugares etc (Ibid. : 29-30).

Esa poesía exige entonces ser contemplada desde la distancia y ser comprendida como creación artística. Obliga al lector a liberarse de la percepción del arte como realidad vivida; no le permite identificarse con los destinos de algún héroe o con los sentimientos humanos, con pasiones del poeta. Según Ortega y Gasset el placer estético tiene que ser un placer inteligente porque la participación sentimental impide al lector de ver la cualidad, la pureza de una obra de una manera objetiva. Analizando ese arte que impide la identificación con

sentimientos humanos, Ortega y Gasset llega a hablar de la “deshumanización del arte” (1987: 362, 369).

Podemos ver que Vicente Aleixandre comparte ese concepto poético que considera los sentimientos solamente en su valor estético, solamente en cierta época: En *Mundo Poético*, que se publica en 1927, escribe:

“El dolor está, puede estar -¿por qué no?-, pero sólo en cuanto es ya belleza. Tu quietud no es pereza. -Es pureza-.” (1968: 1648)

2.5) La distancia entre vida y poesía

Los poetas que defienden la poesía pura tratan de eliminar todas las experiencias, las banalidades de la vida cotidiana de su obra. Quieren distanciar su poesía lo máximo de la realidad humana, psíquica, emocional. Se alejan lo más posible de la vida social y política, separan su arte completamente de la realidad histórica de su tiempo (Cano Ballesta, 1972: 28, 32-38).

Los poetas se proponen ser solamente poetas y pretenden que “vida es una cosa, poesía es otra” (Ortega y Gasset, 1987: 371). Tratan entonces de poner una gran distancia entre vida y poesía. La “deshumanización del arte” significa según Ortega y Gasset, como en parte ya vimos más arriba, que el lector no puede reconocer la realidad en la obra del arte. Por eso, la poesía pura no se puede “tratar humanamente”, sino sólo con comprensión y goce artístico. Esto no quiere decir que es un arte completamente abstracto, completamente distinto de la realidad, sino lo menos parecido a ella. En vez de copiar la realidad, los artistas quieren desrealizar, estilizar, aumentar la realidad (Ibid.: 364-366, 368, 371).

2.6) “Deshumanización”

Cano Ballesta quiere sustituir la palabra “deshumanizada”, que no le parece adecuada, puesto que es poesía, creada por seres humanos. Prefiere hablar de una “tendencia deshumanizadora” (1972: 35).

En 1935 Alonso rechaza también el término “deshumanizado” para esa poesía más bien intelectual, puesto que los seres humanos se distinguen justamente por su función intelectual.

Pero más tarde (1948) admite que la acusación de una poesía deshumanizada en parte sí era justificada; él mismo dice que el mundo poético de los poetas del 27 al principio era “frío, estetizante e intelectualizado” (1969: 269, 171-172).

Jiménez propone el término “destemporalizado“, puesto que los poetas de la poesía pura querían crear una poesía objetiva e intentaban evitar toda contaminación con “lo turbio de la vida, o sea, del tiempo” (1972:24). Querían utilizar conceptos permanentes, independientes de los cambios causados por el tiempo. La poesía intelectual de Guillén o la poesía serena, pero sensual, emotiva y mental de Salinas no parecen merecer la etiqueta “deshumanizada” según él. Siempre estaba lo humano en sus poemas, pero no miraban al hombre con los ojos de la lúcida y dolorosa conciencia de lo temporal (Ibid.: 25, 28-29).

Resumo ahora las características de la poesía pura que definen el ambiente en que nacen las primeras obras de los poetas del 27, entre ellas, *Ambito* de Aleixandre: La poesía pura se dirige a una minoría intelectual que estima el arte por su valor artístico. Es una poesía que tiene su fin más importante en crear belleza. Evita la expresión de sentimientos “demasiado humanos” y trata de poner una distancia muy grande entre la realidad vivida y la poesía. Aunque se puede discutir sobre el término de la deshumanización del arte que según Ortega y Gasset caracteriza el arte en general de los años 20, me parece útil adoptarlo para captar las tendencias de la poesía pura en una palabra.

En el capítulo siguiente voy a mostrar que los poetas del 27 poco después de ese año que les dió su nombre, cambian sus premisas y, por vías muy distintas, se alejan del concepto de la poesía pura. Empieza entonces la “rehumanización del arte“. Luego analizaré el camino que Aleixandre tomó en ese contexto de la evolución de la poesía española.

3) La evolución desde la poesía pura hasta la poesía como comunicación

Los poetas del 27 comparten un concepto de la poesía relativamente común entre 1920 y 1927 pero luego ese concepto empieza a abrirse (Alonso, 1969: 269).

Como Jiménez escribe, los poetas que en un momento sólo querían depurar y embellecer, no podían seguir esa tarea durante mucho tiempo:

“Tuvieron aquellos poetas, en consecuencia, que caer: cayeron de sus altos empeños de purezas e intemporalidades hasta los fosos turbios, pero nobilísimos, de sus insoslayables y propias circunstancias.” (1972 : 26)

José Angel Valente observa que los poetas del 27 que en un principio no se levantan contra nada, a lo largo de su evolución poética se levantan contra sí mismos y desechan sus propios supuestos generacionales (cit. por Hernández Valcárcel, 1978 :567). Hernández Valcárcel señala que justamente, esa evolución paralela les es común a esos poetas (Ibid.).

El momento de la poesía pura es muy breve y bajo la influencia de las circunstancias históricas y políticas, pronto los poetas del 27, cada uno de su manera, cambian el rumbo de su poesía (Cano Ballesta, 1972: 26). Y, bajo las influencias de la guerra civil empiezan a reflexionar nuevamente sobre su posición como poetas en la sociedad – cambian su visión de la relación entre lector y escritor:

“Para que se acerquen a ella [=la masa] tendrá que surgir una atmósfera social y política muy inquieta y absorbente, habrán de derrumbarse o ponerse en cuestión las grandes esperanzas puestas en la República, tendrá que surgir una atmósfera revolucionaria para que los poetas, poco a poco, según su mayor o menor contacto con la masa, descubran su función de portavoces de la colectividad, de voz del pueblo.” (Ibid. : 27)

En el prólogo a las *Obras Completas* de Aleixandre, Bousoño escribe también, que hacia 1930, los poetas ya no viven la premisa del individualismo, tan defendida por Juan Ramón Jiménez (– a la minoría siempre); ya no pretenden ser más cuanto más distintos son del común de la gente (1968: 17).

Alonso señala que poco a poco, entre 1929 y 1932 justamente esos poetas, “tachados de poco humanos“, por caminos muy distintos, van en nuevas direcciones y se dedican a temas de “la más radical humanidad” (1969: 173). Alonso habla de un movimiento “neoromántico”, en el cual los poetas empiezan a expresar la ternura, las pasiones humanas y entonces ya no se puede negar la profundidad humana expresada (Ibid.: 174, 269-270). Observa que

“La herencia, pues, que recibe mi generación es un frío legado, una especie de laboratorio técnico. Pero todo su desarrollo y maduración va a ser – por muchos caminos – un aumento de temperatura humana.” (Ibid.: 165)

y en otro momento dice:

“...la frialdad heredada terminó volcán.” (Ibid.: 177)

Cano habla de un “chorro de vida” que empieza a evadir la poesía a partir de 1928 (1973: 20). Según él, la guerra civil y la segunda guerra mundial obligan a los poetas a confrontarse con las circunstancias en que viven. Ya no pueden encerrarse en su torre de marfil; tienen que tomar conciencia de su vulnerable destino en la tierra, del tiempo histórico. En consecuencia de esa dolorosa toma de conciencia el hombre busca compañía y consuelo en los demás para aguantar la dura realidad. Es entonces cuando tiene que surgir el nuevo lema “poesía es comunicación”, tan repetidamente propagada por Aleixandre en los años de su madurez (Ibid.: 23),

3.1) El camino de Aleixandre

Ahora me preguntaré cómo ese “chorro de vida” que Cano observó, repercute en la evolución poética de Aleixandre. ¿Cuál será su camino, cuál será su actitud frente a una realidad que se caracteriza por la guerra, la inseguridad etc.?

Vicente Aleixandre cambia también su opinión sobre el culto de la palabra, aún presente en *Ámbito*. En *Poesía española. Antología, contemporáneos*, que se publica por Gerardo Diego en 1933, el poeta rechaza la “divinización de la palabra” y se pone en frente de un poeta que confunde “el destello del vidrio que tiene entre sus manos con la profunda luz creadora,...”. Afirma que para él, “la poesía no es *cuestión de palabras*” (1968: 1558-1559). Con estas declaraciones, Aleixandre rompe con el concepto de poesía de Juan Ramón Jiménez, que sí lo influía en los años anteriores, y se acerca más a la visión de una poesía impura, propagada por Pablo Neruda (Granados, 1977: 30). Ya en 1933, dice que su mayor deseo es comunicarse a todos. Su individualismo sí se nota en la forma de su obra, pero Aleixandre ya no se identifica entonces con la premisa de ser poeta para una minoría (1968: 17). Esta tendencia en su evolución poética se va a reforzar más adelante como veremos más tarde.

Entre 1928 y 1929 Aleixandre escribe *Pasión de la Tierra* y entre 1930 y 1931 crea *Espadas como Labios*. Después de haberse situado en su generación con su primera obra *Ámbito*, ahora el poeta se dedica a estas dos obras que se pueden cualificar como surrealistas. Estos dos libros nacen cuando el surrealismo está en boga y Alonso habla de una necesidad de la época

(Alonso - en Cano, 1977: 208) que provocó a Aleixandre a tomar esta dirección en su creación poética. No quiero entrar más en detalle sobre el surrealismo de Aleixandre, no me quiero dedicar a posibles influencias del surrealismo francés, de Freud etc. sobre el poeta. De todos modos, los críticos coinciden en el juicio de que Aleixandre tiene una expresión personalísima, diferente a los surrealistas franceses (p.e. Colinas, 1977: 67-68).

Con *Pasión de la Tierra* Aleixandre entra en contacto con otras realidades o ultrarealidades, con un mundo de lo irracional (Gullón, en Cano, 1977: 144). Expresa movimientos humanos, surgentes del sueño y de la infraconciencia. (Alonso – en Cano, Ibid.: 208) Con “gritos desmesurados” (Ibid.: 270) expresa la angustia, la desesperación, el dolor del hombre que siente su soledad frente al caos del mundo (Ibid.: 116). Gullón habla de sentimientos demasiado humanos que hacen de esa obra ya la así llamada poesía impura. Dice:

”En *Pasión de la Tierra* revela el afán de trascender, por medio de la poesía ; ésta es medio para descubrir los secretos últimos del hombre y el universo.” (Ibid.: 118)

La expresión en esta obra es la más hermética, la más compleja (Colinas, 1977: 67) y va a clarificarse paulativamente con cada libro siguiente.

Según Gullón, con *Espadas como Labios* empieza la ”ascensión hacia la luz” de Aleixandre. En esta obra todavía se encuentran poemas amargos que tratan la muerte pero ya se introduce el tema de la muerte como integración total del hombre con la naturaleza que más tarde se desarrollará en *Nacimiento último*. Además el amor como pasión, el amor y la destrucción que serán el tema central de la obra siguiente, ya está presente (Gullón en Cano, Ibid.: 119-122).

En *La Destrucción o el Amor* el panteísmo erótico de Aleixandre llega a su colmo. En los poemas que componen esta obra se integra al cosmos, canta la naturaleza, se funde con ella en un acto de amor.

El ser humano se ve de manera positiva, solamente cuando está cerca de la naturaleza, cuando se funde con lo elemental del cosmos (Bousoño, 1956: 85).

Fundiéndose al final con la tierra en la muerte, llega a su culminación y a la unidad total. Esta culminación en la muerte se encuentra luego en *Nacimiento último* que incluye poemas compuestos entre 1927 y 1952. Entre 1934 y 1936 crea *Mundo a Solas* (de Luis, 1978: 188).

Durante la guerra civil, Aleixandre escribe poco. Por su estado de salud se retira y no se va al exilio como la mayoría de los otros poetas del 27 (Colinas, 1977: 84, 87). Después de un largo

silencio, en 1944 Aleixandre publica *Sombra del Paraíso* que, junto con *Hijos de la ira* de Dámaso Alonso prepara definitivamente el nuevo clima poético de la posguerra: el clima que se define por la valoración de la directa realidad, por la mirada hacia el ser y el vivir humano y por la conciencia temporal (Jiménez, 1972: 42).

Mientras que Alonso “grita”, protesta en *Hijos de la Ira*, Aleixandre, partiendo de una realidad cruel y dolorosa, huye hacia la nostalgia, hacía una visión de la aurora del mundo. Trata de escapar a -, según García de la Concha, o recuperar, según Colinas, al paraíso de la infancia o en otros poemas, una primera edad paradísica, llena de plenitud y verdad (Aleixandre, 1968: 1478, García de la Concha, 1973: 303, Colinas, 1977: 92). Aleixandre mismo dice:

“*Sombra del Paraíso* intenta ser un cántico de la aurora del mundo desde el hombre presente. Diríase que es un canto a la luz desde la conciencia de la oscuridad.” (1968: 1478)

Entonces idealiza el tiempo recordado, el tiempo utópico en el pasado y dramatiza el tiempo en que vive y se refiere a su contexto histórico concreto (de Luis, 1978: 189-192).

En la última parte de *Sombra del Paraíso*, Aleixandre considera al hombre actual, desde “la conciencia de su precariedad y su fin” y prepara así el tema central de *Historia del Corazón* (Ibid.: 1478).

Jiménez concluye que de los grandes poetas del 27 los más vivos quedaron los que se han adaptado al nuevo clima poético del tiempo de la posguerra como Aleixandre. Eran los que comprendían comprendido que nada es eterno y que se confrontaban con las preguntas últimas, dolorosas (1972: 42).

4) Aleixandre y la poesía de la posguerra

Para acercarme finalmente a *Historia del Corazón* voy a describir ahora el contexto de la poesía española en la posguerra.

¿Qué caracteriza el clima poético de la posguerra? Voy a contestar esta pregunta refiriéndome sobre todo a las observaciones del mismo Aleixandre sobre la poesía de la posguerra, que expresa en *Algunos caracteres de la nueva poesía española* (1955) (1968:1412-1434).

Trataré de mostrar a la vez que *Historia del Corazón* cumple estas características, que expresa la nueva visión de la poesía, tan diferente a la que se defendió en los años 20 y que contribuye a la nueva creación poética, o, como juzgan algunos críticos; sirve de modelo, influye a los poetas más jóvenes.

4.1) Poesía como comunicación

En 1951 Aleixandre escribe que poesía ante todo, es comunicación. Defiende que el fin de la poesía no es la belleza, sino la emoción, la emoción que se comunica en ese “diálogo profundo de los hombres” (así llama al fenómeno lírico en el acto de poesía en la universidad de Sevilla en 1958 (1968: 1581, 1584).

Rechaza al poeta que solamente busca la belleza; dice que para él, “la belleza es como una luz que se enciende en el mensaje” (Ibid.: 1582). El poeta debería tratar entonces de comunicar una profunda verdad que llegue a otros corazones y su gloria más grande sería comunicarse hasta después de su muerte con algunos de ellos (Ibid.: 1582-83).

En *Poesía, Moral, Público* (1950) dice que la comunicación que la poesía establece entre los hombres “[...] prueba conmovedoramente lo ridículo de las “torres de marfil”. Por no decir su inmoralidad” (Ibid.: 1571).

Los poetas de la posguerra rechazan el esteticismo y las palabras bellas que están lejos de la vida. Aleixandre se refiere al poema de José Hierro *Para un esteta* donde se puede ver muy bien la diferencia entre los poetas de la poesía pura y los de la posguerra:

*Tú que hueles la flor de la bella palabra
acaso no comprendas las mías sin aroma.*

El poema dice que el esteta se olvida de las raíces de las cosas que están detrás de las bellas palabras y de su condición humana de tener que morir:

*Olvidas que vida y muerte son tu obra.
Y que el cantar que hoy cantas será apagado un día
por la música de otras olas. (Ibid. : 1418-1419)*

Los poetas de la posguerra no se definen como héroes que crean algo divino sino como hombres comunes que están conscientes de que su vida está limitada, que nada y aún menos, la belleza, es eterna.

Aleixandre afirma:

“La poesía no es una diosa exenta. Solo sobrevive en cuanto sirve a los hombres.”
(Ibid. : 1575)

Ahora quiere escribir una poesía que sirve a sus lectores, que les comunique algo. Su repetida definición de la poesía como comunicación se pone completamente en contra de los viejos postulados de Juan Ramón Jiménez y se refleja también en los contenidos de sus poemas, que voy a analizar más tarde (Granados, 1977: 35).

4.2) El poeta se integra a la masa

El ideal de los poetas de la posguerra ya no es ser un elegido, alguien que tiene capacidades extraordinarias de sentir, de percibir. Tampoco quiere romper con la sociedad o exaltar su individualidad, como en otras épocas. Más bien, trata de confundirse con la masa, de integrarse como “hombre común“ entre los demás (1968: 1425).

Aleixandre declara ya en 1944 que quiere ser poeta no de lo que “refinadamente diferencia, sino de lo que esencialmente une” (Ibid.: 17).

Los poetas de la posguerra no se sitúan como héroes, sino como hombres cualquiera que viven las banalidades de lo cotidiano como todos. Por eso, en sus poemas también tratan temas de la vida diaria: las compras en el mercado, los traperos que recojen la basura, todo lo cotidiano, lo insignificante puede entrar ahora en la poesía, es digno de ser expresado y hasta amado (Ibid.: 1426-1427).

En el acto de poesía en la universidad de Sevilla (1958) Aleixandre dice que la grandeza de la poesía se encuentra en cantar al “hombre de cada día desde su nacimiento hasta su muerte” (Ibid.: 1585).

Mientras que la poesía pura trataba de poner una distancia entre vida y poesía, Aleixandre dice ahora:

(...)”si alguien nos dijese preferir la poesía a la vida, volveríamos la cabeza con repugnancia.” (Ibid.: 1578)

Leopoldo de Luis describe que Aleixandre realmente vive esta actitud. Acoge a sus visitantes con paciencia, escucha a los jóvenes, está en comunicación con los demás y hasta en una edad muy avanzada sigue siendo muy abierto al mundo, a la vida. Cita al poeta que una vez dijo:

“El poeta es hombre, y todo intento de separar al poeta del hombre ha resultado siempre fallido, caído con verticalidad.” (1978: 163)

Los poetas se dan cuenta entonces de lo que les une con los otros hombres y se acercan a ellos a través de un impulso de solidaridad:

4.3) La solidaridad con los demás

Aleixandre dijo:

“Hay muchos modos de tener conciencia de un destino común, y uno de ellos es la poesía.” (1968: 1428)

Bousoño (en el prólogo de las *Obras Completas*) explica que por darse cuenta de sus límites, de su insuficiencia, el hombre busca, en consecuencia, el apoyo en los demás. Mientras que antes los poetas querían parecer únicos, seres aparte, ahora buscan integrarse a la colectividad, donde encuentran hombres iguales. Este cambio de postura se refleja en *Historia del Corazón*: la solidaridad con los demás, aparece también en el contenido de los poemas. Además, ahora Aleixandre ya no intenta expresar una visión del mundo muy original sino de “mirar desde una perspectiva *totalmente suya* un tema que es *común* a todos...” y esta obra es accesible a una mayoría, se puede comprender “por cualquier persona medianamente cultivada” (1968: 32-33).

4.3.1) La solidaridad en los poemas de *Historia del Corazón*

Basta leer el poema *En la plaza* (p.243) para ver que Aleixandre piensa que no es bueno “quedarse en la orilla”, quedarse solo en su gabinete y tratar de encontrarse, de reconocerse en la imagen que refleja el espejo. Expresa que es mucho mejor fundirse, perderse entre los demás. Hay que mirar a los otros, buscarse en la comunidad con ellos para poder

“reconocerse” a sí mismo. (Voy a tratar el tema del “reconocerse”, que aparece tantas veces en *Historia del Corazón*, más adelante.) Y describe la dicha que uno experimenta cuando, unido en solidaridad, forma parte de esa comunidad, cuando siente que de alguna manera, todos juntos forman un cuerpo, pues, que todos comparten el mismo camino con todas las alegrías y penas, con las preguntas y anhelos de la vida humana. El poeta quiere *sentir latir su corazón diminuto* entre los demás, quiere unirse al ritmo del *unánime corazón*, del *gran corazón de los hombres* que *palpita extendido*.

En *El poeta canta por todos* (p.248) habla del consuelo que uno encuentra cuando, sufriendo de un dolor en su propio corazón apretado, se decide a entregarse a la masa. Los demás le ayudan a avanzar y lo parecen acunar, mecer. *Los miles de corazones que hacen un único corazón* lo llevan y empujan.

Quiero ocuparme un poco más de este poema porque me parece que podemos ver muy bien en él cómo Aleixandre define su propia posición como poeta: Describe de una manera muy bonita el “reconocerse” de los lectores y el poeta en un proceso recíproco:

*...es la voz de los que te llevan, la voz verdadera y alzada donde tú puedes escucharte,
donde tú, con asombro te reconoces.*

El poeta escucha a los demás y comprende que comparten un destino común por ser hombres y que si se les diera una voz, un medio de expresión, se unirían para cantar la misma canción. Es consciente ahora que sus lectores comprenden lo que él necesita expresar.

Aleixandre se encarga entonces del papel de ser ese medio de expresión. Parece ser el portavoz que expresa lo que todos los seres humanos sienten, sufren y querrían cantar. Por eso, los lectores, cuando leen sus poemas, cuando oyen su voz *se están escuchando a sí mismos*, encuentran en sus poemas la materialización de lo que ellos viven y sienten en su corazón. Parece que en su *grito* de poeta se reúnen las voces de todos los demás. Habla de una *voz colectiva* y del *eco entero del hombre*.

Creo que basta leer este poema atentamente para comprender lo que Aleixandre quiere decir con la comunicación entre el lector y el poeta. Dijimos que se trata de la transmisión de emociones: primero el poeta encuentra esas emociones, que él experimenta, también en los demás. Se reconoce en los demás, se siente unido con ellos en profunda solidaridad. Y luego les regala sus poemas para que los lectores se puedan *reconocer* en ellos, es como si se expresaran ellos mismos al leer.

Bousoño explica:

“La diferencia no puede ser mayor, porque se ha pasado de considerar que la misión del arte es la manifestación de una personalidad insólita, a considerar que no consiste tanto en esto como en expresar la emoción personal que en mi vida intransferible y única tiene un sistema de sensaciones, afectos e ideas que yo comparto, en algún grado, con todo un amplio sector de la humanidad actual.” (prólogo de Bousoño, 1968: 33-34)

Después de haber analizado esta significación profunda del reconocerse mutuo entre lector y poeta, se puede comprender tal vez mejor que *Historia del Corazón* es quizás la obra que “en más varios, repartidos y diferentes y hasta contrapuestos corazones ha resonado“, como concluye Aleixandre en su prólogo a la obra (1968: 1474).

4.4) El tema central de la poesía de posguerra: La conciencia del tiempo

Aleixandre dice sobre los temas que preocupan a los poetas de la posguerra:

” [...] yo diría que el tema esencial de la poesía de nuestros días, con proyección mucho más directa que en épocas anteriores, es el cántico inmediato de la vida humana en su dimensión histórica; el cántico del hombre en cuanto *situado*, es decir, en cuanto *localizado*; localizado en un tiempo, un tiempo que pasa y es irreversible, y localizado en un espacio, en una sociedad determinada, con unos determinados problemas que le son propios y que, por tanto, la definen.” (Ibid.: 1412)

Jiménez dice que en esa época

“el poeta canta el tiempo o, de otro modo, la realidad hecha de tiempo y sujeta a él.” (1972:13)

Estas nuevas ideas que ahora se expresan por los poetas, tienen su origen en las filosofías existencialistas y paraexistencialistas que se desarrollaron entre las dos guerras (1968: 31).

La filosofía se dedica primero al tema del hombre como ser histórico, de la temporalidad, pero los poetas se inspiran en estos nuevos movimientos espirituales y expresan “las ideas que ya han pasado por el corazón” (Woodsworth, cit. por Jiménez, 1972: 53).

Ahora se ve la vida como una historia, que transcurre, que cambia y que tiene final. El hombre tiene que esforzarse, desarrollarse a través del tiempo y no puede salir de la historia, tiene que aceptar sus límites y tratar de solidarizarse con ella (Ibid.: 53). Se comprende que “...el hombre no tiene naturaleza, sino que tiene historia” y que es un “peregrino del ser” que crece, progresa (Ortega y Gasset, 1989: 41).

En esta época en la que se habla de la "rehumanización del arte" como ya dijimos, los poetas de la posguerra se acercan otra vez a Unamuno y a Machado. Los poetas del 27 que antes preferían a Juan Ramón Jiménez y rechazaban la poesía de Machado, cambiaron su juicio sobre ese poeta que siempre se había preocupado por la realidad y que había escrito una poesía humanista, llena de emoción, desde una conciencia profunda de lo temporal (1972: 41, Cano, 1973 : 24). Al final Machado era el "poeta temporal por excelencia" y sus pensamientos teóricos sobre la poesía encontraron mucha resonancia en los poetas de la posguerra. Machado se definía a sí mismo como "poeta del tiempo" y dijo que la poesía era "palabra esencial en el tiempo" (Jiménez, 1972: 18).

Jiménez se refiere a Ortega y Gasset, que dijo que el hombre tendría que aceptar su perfil transitorio sin nostalgias ni utopías. Analiza cuál es la actitud de Aleixandre en lo que concierne las utopías y las nostalgias y cuál es su postura frente al tiempo:

4.4.1) Utopías, nostalgias y la aceptación del tiempo en la obra de Aleixandre

Jiménez observa que en la primera etapa de su poesía, Aleixandre canta al cosmos, se quiere unir con las fuerzas más elementales y se rebela contra la miseria y estrechez del ser humano. Esta actitud se puede llamar esperanza, o también utopía. De todos modos, Ortega y Gasset ve en ello una voluntad humana de gran vitalidad. Pero, el poeta no se queda en sus utopías: llega un momento de madurez que coincide también con el espíritu de la época, en el cual toma conciencia de su tiempo humano, de su perfil transitorio. Como dice Jiménez, ahora llega el difícil momento donde el poeta tiene que reducir sus sueños y aceptar los límites humanos, los límites temporales. Su necesidad de trascendencia sigue, pero ahora crea una metafísica que parte y siempre queda muy cerca, dependiente, de la realidad vital humana. Y en este momento se acerca a los demás hombres porque comprende que todos comparten un destino común y que se necesitan mutuamente para apoyarse, para acompañarse (1972: 52-57).

"De ese estar del poeta frente al tiempo, de consciente y decidida manera, le nacen a la poesía de hoy sus más señaladas características: realismo, tono ético, signo social, solidaridad y hasta concreta preocupación política." (Ibid.: 57)

Hay muchas maneras diferentes de tomar conciencia de lo temporal, muchas visiones distintas e individuales que contribuyen a crear la poesía de esa época (Aleixandre, 1968: 1413,1415).

Jiménez distingue entre tres maneras diferentes de tratar el tema del tiempo, omnipresente en los poetas de la posguerra: hay los poetas que contemplan y expresan el tiempo a través de sus propias existencias personales, que testimonian el tiempo que ellos viven individualmente. Luego hay los que se concentran en las circunstancias históricas y políticas de su tiempo, en las realidades del vivir colectivo. Ellos escriben la poesía social, la poesía política: protestan, se rebelan, luchan por más justicia en el futuro. (Jiménez utiliza el término de la *poesía social* aquí en este sentido. En el capítulo siguiente me dedicaré al problema de la definición de la poesía social.) Y luego, hay los poetas que se elevan de su propia vida y tratan de trascender sus experiencias personales para meditar sobre un “valor más objetivo y universal“ de la realidad y del tiempo. Ellos escriben desde las emociones que los conmueven y observan, reflexionan, se preguntan, para poder ayudar a los demás a abrir su horizonte y a comprender mejor la vida. No tratan de enseñar o de proponer soluciones. Pero sí, sostienen una edificación moral en su poesía metafísica, si bien sin implicaciones políticas concretas. Según Jiménez, Aleixandre se encasilla en este tercer grupo con *Historia del Corazón*, creando una forma de metafísica histórica trascendida de la materia misma. Sin embargo, el autor admite, que esta clasificación no es tan clara, porque no sabemos cuánto material de *Historia del Corazón* surge directamente de la experiencia personal del poeta. Es decir, en parte, se podría incluir también en el primer grupo (1972: 37-42).

4.4.2) Los temas de *Historia del Corazón*

Según Bousoño, el nuevo tema de *Historia del Corazón* es el vivir humano y precisamente el *transitorio* vivir humano (1956: 85). Aleixandre se dedica a las diferentes edades del hombre, desde su infancia hasta su muerte. Uno de los subtemas centrales del libro es el amor: de los 48 poemas de *Historia del Corazón*, 26 tratan el amor entre el hombre y la mujer. En la primera parte *El vilano* se encuentran poemas sobre el amor apasionado, joven, inmaduro. Aleixandre expresa que el amor es transitorio, fugaz como el vilano. Goza de la cercanía de la amada, sufre por amores que acaban o por amores no correspondidos. En la segunda parte *La mirada extendida* vuelve su mirada a los demás. Comprende que tiene que superar su soledad y su propio dolor y busca la comunidad con los otros. Expresa su solidaridad con sus lectores, visita una casa pobre, observa las penas de otros. Mira a los viejos y a los niños y comprende que el ser humano es un vagabundo continuo que tiene que seguir su camino y esforzarse en realizarse a sí mismo. Los demás le pueden ayudar a “reconocerse” a sí mismo. En la 3. parte

La realidad canta el amor, ahora como realidad cotidiana. Describe situaciones cotidianas del convivir de una pareja y ve el amor como mutuo apoyo, como compañía, como seguridad a lo largo de los años. Sin embargo, también es consciente de que el tiempo pasa y de que un momento en el que tiene su amada en los brazos es fugaz y no volverá. En la 4. parte *La mirada infantil* vuelve su mirada a la infancia y se acuerda del tiempo, cuando casi voló al colegio en su bicicleta, cuando durmió en la clase y describe a otros niños, etc. En la 5. parte *Los términos*, que según Jiménez contiene los poemas más significativos y hondos del libro (1972: 58), se concentra aún más en explicar su visión de la vida: la ve como un camino en el cual nos tenemos que esforzar para crecer, para comprender mejor y para llegar al final al colmo de una montaña, a la muerte como colmo de la vida. Pone en contraste la fugacidad de la vida que le parece como un relámpago entre dos oscuridades, con la impresión de un largo, duro camino donde hay que superar dificultades para poder seguir adelante. Sabe que se acerca al atardecer de su vivir pero “este conocimiento no envuelve desesperación, no envuelve rencor, sino, por el contrario, amorosa *piEDAD* hacia el prójimo y *estoicismo* para el propio destino” (1956: 105). Sí expresa su deseo de trascendencia, su anhelo de eternidad. Busca un dios respondiente, que le contesta a sus preguntas, sí siente la esperanza de una posible luz divina. Pero trata de aceptar estoicamente que al final no puede saber nada. Sólo sabe que tendrá que morir. Ahora ve la muerte como el cumplimiento máximo de la vida que le permitiera reconocerse realmente. Concluyendo, se puede decir con las palabras de Jiménez, que Aleixandre “canta el esfuerzo y la gloria del vivir, su dificultad y su belleza” (1972: 65). Y a lo largo del libro siempre está presente su conciencia, su angustia temporal: está consciente de la fugacidad de la pasión amorosa y de la juventud, sabe que todo tiene su fin y que tiene que aceptar sus límites, aunque en el fondo siempre sentirá el deseo de permanencia y eternidad (Bousoño, 1956: 82-112 / Jiménez, 1972: 57-69).

4.5) La Poesía social

En los discursos de Aleixandre sobre la poesía, pronunciados en los años 50, se reflejan algunos de los postulados de la poesía social. Granados afirma, que Aleixandre participa con algunos poemas de *Historia del Corazón* en ella (1977: 32).

Comparando a los críticos, me parece que el término de “poesía social” no tiene una definición tan clara. Mientras que algunos hablan de la poesía social como poesía comprometida, poesía testimonial que se confronta con el contexto histórico concreto, otros

hacen una distinción entre la poesía social, la poesía revolucionaria y la poesía comprometida. Y otros hablan de la poesía social en general, que reúne a direcciones diferentes que sin embargo tienen algunas premisas comunes.

En el capítulo anterior vimos por ejemplo que Jiménez llama “poesía social“ a la poesía política. García de la Concha entiende por poesía social aquella que se ocupa del hombre en su contexto histórico, con sus interrelaciones con otros hombres. Al contrario de la poesía revolucionaria, que se define por ponerse al servicio de una ideología política concreta, la poesía social ve al hombre entonces en todas sus dimensiones (por ejemplo, económica, religiosa, cultural, etc.), o se refiere a cualquiera de ellas (1973:37).

Ascunce coincide con él, diciendo que esa poesía trata al ser humano, al hombre en su totalidad. Pero él explicita que los poetas de la poesía social pretenden trascender el testimonio de un hombre en un contexto socio-histórico concreto en ella. Quieren eliminar las referencias concretas a la realidad para llegar a una “realidad suprahistórica”, para poder tratar valores universales (como por ejemplo, la paz, el amor, la justicia etc.) y expresarse de una manera simbólica (1997: 125).

García de la Concha escribe también que la poesía social, (al contrario de la poesía revolucionaria), “suele configurarse en unos moldes imaginativos y léxicos de mayor riqueza y más alto nivel estético;...” (1973: 37). Según Ascunce, el carácter simbólico y universal del mensaje poético se expresa sobre todo por alegorías. Habla entonces de una “poesía alegórica” (1997: 126-127).

Esas alegorías salvan a los escritores de caer en el prosaísmo y hacen posible la expresión poética de los temas sociales tratados. Compuestas de un vocabulario normalmente corriente, cotidiano, permiten la comunicación entre el poeta y los lectores y ofrecen la libertad de entenderlas en varios planos, de interpretar su valor simbólico según la capacidad de los receptores (Ibid.: 126-127). Ascunce argumenta que la poesía social tiene su valor, se legitima entonces no tanto por su contenido social, sino por su poeticidad:

“Los contextos y hechos históricos como las vivencias y evocaciones personales se pierden y desaparecen con el tiempo, la emoción-sentimiento objetivada en palabras artísticas dura y permanece en el tiempo“. (Ibid.: 127)

La poesía social será válida, mientras que

“...haya hombres que sientan la necesidad de superar tanto sus limitaciones históricas como su imperfección humana, y sepan y puedan transformar estas inquietudes en auténticas formas artísticas.” (Ibid.: 127)

Pedraza Jiménez resume que hay reacciones muy distintas, divergentes frente a los duros años de la posguerra (menciona la evasión historicista, la poesía testimonial, el canto a un pasado que nunca existió, el intimismo, etc.) Habla de una dirección de la poesía que es partidista, con intencionalidad política, una tendencia existencialista-religiosa o un realismo “apiadado del dolor humano” (2005: 54, 350).

Utiliza “poesía social” como término genérico que une las manifestaciones diferentes de algunos presupuestos comunes: un lenguaje y temas cotidianos, el prosaísmo expresivo; el rechazo del formalismo expresivo; la mirada a la realidad inmediata (es decir, la “realidad impura” se revaloriza); la referencia al contexto histórico; y la preocupación por la vida colectiva, por la sociedad que cambia en el transcurso del tiempo (Ibid.: 349-350).

4.5.1) ¿Historia del Corazón - poesía social?

Si analizo *Historia del Corazón* según estas características, puedo coincidir con Granados en su juicio de que algunos poemas se pueden cualificar como poesía social (pensando en la definición más general de Pedraza Jiménez, o también, la de Asuncion): utiliza un lenguaje y temas cotidianos, vuelve su mirada a la realidad, a los demás y está consciente de que él está situado en el tiempo que transcurre.

Pero hay que subrayar que Aleixandre no se refiere a su contexto histórico concreto. No testimonia, por ejemplo no menciona lugares o fechas concretos. Su solidaridad con los demás es más bien espiritual y no tiene implicaciones políticas. No se trata de poesía revolucionaria o política. Aleixandre no se ocupa de problemas de su sociedad en un tiempo concreto sino se dedica a preocupaciones humanas universales o, se podría decir, eternas.

4.6) La expresión formal

Para poder escribir sobre la realidad viva de cada día, los poetas de la posguerra también necesitan una forma de expresión diferente: Como “cantores, no de lo que refinadamente separa, sino de lo que acumuladamente une” (1968: 1432), clarifican su lenguaje, simplifican su expresión y se acercan a la comunicación cotidiana. Aleixandre dice que en esa época ya no hay jerarquías entre cosas poéticas o no poéticas: una rosa no es más poética que un cardo,

lo poético no se puede encontrar en una cosa, sino en su expresión. Así que todo objeto puede convertirse en poesía (Ibid.: 1431-1433). En sus pensamientos sobre la poesía como comunicación (Ibid.: 1583) dice que no hay palabras feas o bonitas, sino más bien palabras verdaderas o falsas.

El lenguaje de todos, las palabras que se escuchan en la calle y en las familias, sirven mejor a los poetas para expresarse, para comunicarse. Su poesía debería ser leída y comprendida por una mayoría, por el hombre común. Como ya vimos, se propone ser “arte para todos, arte para la mayoría”. En muchos poemas de la posguerra se puede observar un estilo más bien narrativo. Aleixandre dice que la poesía necesita convertirse muchas veces en narración para que los poetas puedan *contar* (Ibid.: 1431-1433).

4.6.1) La forma en *Historia del Corazón*

Aleixandre explica en la autocrítica de *Historia del Corazón* (1968 : 1457) que su estilo siempre está en movimiento y ha seguido un proceso de clarificación. Piensa que en esta obra alcanza el punto máximo de sencillez y de transparencia.

Cano coincide con él, diciendo que “[...], el ardentísimo río de la poesía ha ido creciendo en claridad y en belleza, y también en temblor humano” (1973: 154). (No hay más que comparar la expresión hermética y compleja de sus obras surrealistas con *Historia del Corazón*.)

Realza la extrema claridad y diafanidad de su expresión y confirma que en esta obra la verdad y la emoción son más importantes que la belleza y la exquisitez (Ibid.: 156).

Zardoya opina que en *Historia del Corazón* expresión equivale a manifestación. Y afirma también que Aleixandre utiliza un lenguaje muy claro y transparente en esta obra. No se encuentran formas que se tienen que descifrar; las metáforas, las imágenes que aparecen son sencillas y se pueden comprender fácilmente. Esta simplificación y clarificación de la expresión le sirve al poeta para cumplir con su objetivo de comunicarse con los demás: con esta obra logra hallar “eco y comprensión en todos los corazones” (1974: 312).

En *Historia del Corazón* podemos encontrar también el estilo narrativo que Aleixandre cuenta entre las características de la poesía de la posguerra. Bousoño se refiere por ejemplo al poema *Tierra del mar*, en el cual el poeta utiliza un estilo narrativo con expresiones familiares de la vida cotidiana. El crítico hasta habla de una “novelistización” en ciertos poemas que incluyen pequeños estudios psicológicos (por ejemplo, *El niño raro* o *La joven*) (1956: 87).

4.7) El realismo

Bousoño dice que el realismo es la característica más importante de la poesía de posguerra. Pone atención sobre el hecho de que la generación de Aleixandre, Cernuda, Alberti, etc. y la generación de los poetas jóvenes llegan de igual manera a la nueva poesía realista. La nueva sensibilidad se crea en las dos generaciones con independencia y crece en el contacto de unos con otros en cierto momento (Ibid.: 88-91).

Aleixandre resume también que las características de la poesía de posguerra se basan en el realismo. Pero realza que se trata de un realismo muy distinto al naturalismo, al positivismo del siglo XIX, puesto que los poetas de la posguerra expresan los pensamientos de una filosofía que sobre todo ve el historicismo del hombre, que lo ve situado en un “aquí” y en un “ahora” (1968: 1434-1435).

4.7.1) El realismo en *Historia del Corazón*

Los críticos hablan unánimemente del realismo que se puede observar en los poemas de *Historia del Corazón*.

Cano, por ejemplo, dice:

“Se trata, pues, de un libro hecho con la vida, con la vida vivida, o existida – como gusta decir el propio Aleixandre.” (1973: 160)

Habla de una “poesía de circunstancia” que se inspira en la realidad inmediata. Aleixandre vive esta realidad y al mismo tiempo la medita y la trasciende con su estoicismo.

Según él se puede observar también un nuevo enfoque realista del tema amoroso. En *Historia del Corazón* el amor aparece como el existir cotidiano de la pasión, como la vida compartida con todas sus penas y sus alegrías (Ibid.: 157). Aleixandre describe situaciones muy cotidianas (como por ejemplo, el día que pasa con su amada, caminando en el bosque en *El bosquecillo* o cómo la observa, cogiendo flores en *El Jardín* etc.) pero logra “hacer de un suceso común una melodía, un poema”, como diría Cervantes (cit. por Cano, Ibid.: 158).

Una de las 5 partes de la obra se titula *La realidad*. En el poema con el mismo nombre Aleixandre describe, que ahora ya no sueña la amada, ya no necesita sus ilusiones porque la mujer está, se hizo realidad:

*Nunca como desamor,
nunca como el afán,
jamás solo como el deseo.
Sino con tu dibujo preciso
que yo no tengo
que trazar
con mi sueño (p.269)*

Pero Cano propone hablar más bien solamente de “toques realistas”: Aleixandre describe por ejemplo el cuerpo de la amante con muchos detalles realistas. Pero lo importante es que esos detalles no constituyen la esencia del poema, no son su fin. Sirven más bien como punto de partida. Aleixandre desborda entonces ese realismo para meditar, para reflexionar sobre el vivir humano, para llegar a sus visiones espirituales (Ibid.: 158).

Cano compara el poema *Después del amor* (p.223), en el cual aparecen esos detalles muy realistas, por ejemplo:

*He aquí los senos, el vientre, su redondo muslo, su acabado pie,
y arriba los hombros,...*

con *Coronación del amor* (p.227), donde se ven claramente los elementos antirealistas, míticos, visionarios como:

*Helos bajo los aires que los besan
mientras la mañana crece sobre su tenue molicie,
Sin pesar nunca, con vocación de rapto leve,
porque la luz quiere como pluma elevarles,
mientras ellos sonrían a su amor, sosegados,
coronados del fuego que no quema,
pasados por las alas altísimas que ellos sienten cual besos
para sus puros labios que el amor no destruye.*

Zardoya describe de una manera muy cierta que, en *Historia del Corazón*, el mundo poético no se contrapone y no sustituye el mundo real, más bien se convierte también en realidad. Aleixandre no renuncia a este mundo, no huye de lo terrestre, no escapa a otros paraísos, a otros misterios más allá de la vida. No trata de huír de la existencia humana que en esta obra

aparece como algo cerrado y limitado. Acepta el mundo, la vida como es, mejor dicho, como aparece.

No trata de idealizar o transformar la vida, no intenta hacerla más bella. Pero tampoco tiene una visión negativa de la vida aún con todos sus límites. La acepta con un profundo optimismo existencial, con una alegría sabia. (1974: 263, 265) Zardoya escribe:

“No hay ninguna renuncia, ningún olvido, ninguna huida, ningún desprecio. Nada hay que suprimir o hacer cesar. Nada se suprime ni nada cesa, aunque todo pase.” (Ibid.: 264)

En los poemas de *Historia del Corazón* no sueña, sino vive la realidad, y concretiza, corporeiza lo inmaterial, como el amor. Hasta previve la muerte en *La mirada final*. Zardoya habla del más alto grado del realismo (= realizar lo soñado) (Ibid.: 264). Según ella, se trata de una mística al revés, es decir, una mística de lo real, de lo que “*es y está aquí, en este mundo, ahora y siempre*”, donde Aleixandre parece aspirar a “temporalizar lo intemporal, a realizar lo absoluto”. Lo mismo que Cano, Zardoya concluye que toda su espiritualidad parte hacia y desde las cosas que están en el mundo real (Ibid.: 265).

Bousoño se refiere también a *Historia del Corazón* hablando de “poesía de pensamiento”, puesto que, sobre todo en *La mirada extendida* y *Los términos*, se trata de poemas conllevadores de un pensamiento afectivo. Y el crítico cuenta también la poesía filosófica, metafísica, la poesía de pensamiento a la poesía realista (1956: 92-93).

4.8) La importancia de la memoria

Tomando conciencia de lo temporal, los poetas de la posguerra muchas veces tratan el tema del tiempo que pasa y que se pierde, del tiempo que no se puede detener y que no se puede recuperar. Muchos poetas evocan el tema de la infancia; la mitifican o se acuerdan a través de ella del tiempo que pasa (Aleixandre, 1968 : 1415- 1416). En consecuencia se puede observar que los poetas se sirven sobre todo de la memoria, se apoyan en sus recuerdos en vez de usar la fantasía para crear poesía. Aleixandre dice que de todos modos, el poeta, aún el más imaginativo, inventa muy poco, pero sobre todo la poesía de esa época muestra que crear poesía es descubrir algo (Ibid.: 1417-1418).

4.8.1) La memoria en *Historia del Corazón*

Ricardo Gullón (en Cano, 1977: 133) escribe que en *Historia del Corazón* Aleixandre reemplaza la visión por el recuerdo y la imaginación por la memoria. Para describir el transcurrir del hombre a través de las diferentes edades, Aleixandre parece revivirlas a través de sus recuerdos. Pensemos solamente en los poemas de *Mirada infantil*, donde el poeta aparece como el niño, casi volando en su bicicleta, durmiendo en clase o también en los poemas de amor, donde capta el momento del despertar al lado de la amada, etc. En esos “poemas instantáneos” (Colinas, 1977: 97), reviviendo lo fugitivo, los momentos ya pasados pero siempre presentes, hasta recuerda a Proust (Zardoya, 1974: 261-262).

Gullón concluye que, como los recuerdos coinciden mejor entre todos los hombres que sus visiones, esa obra ha encontrado más resonancia en los lectores (en Cano, 1977 : 133).

5) La estructura de *Historia del Corazón*

Historia del Corazón consta de 5 partes:

1. *Como el vilano* (10 poemas)
2. *La mirada extendida* (11 poemas)
3. *La realidad* (9 poemas)
4. *La mirada infantil* (9 poemas)
5. *Los términos* (9 poemas)

Historia del Corazón de verdad es una historia, puesto que los 48 poemas que constituyen la obra, al final forman un todo armónico. Cada poema es independiente, pero al mismo tiempo contribuye a completar la unidad de la obra como historia. Vemos entonces que Aleixandre refleja también en la ordenación de los poemas su visión del hombre histórico que transcurre por la vida, que sigue su camino ascendente, a través de las edades (Zardoya, 1974: 266-267). Los poemas se condicionan y se enlazan entre ellos. Zardoya señala que en algunos casos se pueden notar hasta las conjunciones que conectan los poemas entre sí y apoyan la impresión de una historia que continúa. Por ejemplo, el poema *Mano entregada* empieza con *Pero otro día toco tu mano...*o el poema *Tendidos de noche*, se enlaza con *Por eso tú...*del poema anterior etc. (Ibid.: 313).

Puccini recuerda que al principio Aleixandre prevía que esta obra se dedicaría únicamente al tema del amor: El poeta mismo explica en su prólogo a *Historia del Corazón* que comenzó a componer una obra de amor en un sentido estricto que “pronto se abrió y ensanchó hasta dar lugar a la visión completa y abarcadora” (1968: 1474). Primero escribe *Como el vilano* (1945-1946) y sigue con la tercera parte *La realidad* (1950-1951). Continúa con la quinta parte *Los términos* (1951-1952). Sólo a partir de esta fecha, la obra se abre un camino a un tema más amplio, al tema de la solidaridad con los demás y a las edades del hombre: en 1952 crea la segunda parte *La mirada extendida* y termina la obra entre 1952 y 1953 con la cuarta parte *La mirada infantil* (Puccini, 1979: 196-198).

Si evoco estos datos, es sólo para mostrar que las distintas partes se crearon en bloques compactos, pero que Aleixandre al final ordenó esas partes, compuso la historia y de esta manera, posteriormente, le dio una nueva significación.

Resumo que *Historia del Corazón* se encaja en las características más importantes de la poesía de posguerra: en esta obra se mira al ser humano en su condición temporal, limitada. Aleixandre se ve a sí mismo como un hombre corriente y trata de solidarizarse con la masa. Utiliza un lenguaje sencillo y describe situaciones cotidianas. El poeta parte de la realidad inmediata para meditarla y para conmover a sus lectores o para entrar en una comunicación profunda sobre todo lo que esencialmente une a todos los seres humanos.

II. Las sensaciones en *Historia del Corazón*

Introducción

En una carta a Dámaso Alonso, Aleixandre mismo afirma que siente un amor profundo por el mundo y que muchas veces confunde a la amante con la tierra amorosa y anhela unificarse con ella. Y luego se refiere a su propia sensibilidad de los sentidos:

“Sabiéndolo, fácil es explicar mi amor por la naturaleza, mi sensibilidad para el placer de los sentidos: vista, oído, etc.; mi adoración por la hermosura visible, y hasta la mística de la materia que indudablemente hay en mí.” (1968: 1561)

Vicente Aleixandre cumple entonces una condición muy importante que según Salinas es necesaria para ser poeta:

“No hay poeta entero si le falla el don de la sensualidad.” (1983: 404)

Vimos que en los poemas de *Historia del Corazón* se reúnen las características más importantes de la poesía de posguerra: Aleixandre trata de comunicar sus meditaciones y sus emociones y de solidarizarse con los lectores. Para este objetivo se sirve de los medios de expresión más adecuados: un lenguaje sencillo, imágenes claras, elementos narrativos. Ahora habría que preguntarse de qué modo la evocación de sensaciones ayuda a clarificar el mensaje poético y a facilitar la comunicación entre el poeta y el lector.

Historia del Corazón es una obra realista. Trataré de mostrar cómo la evocación de sensaciones apoya este realismo. Analizaré cómo el poeta describe la realidad a través de los sentidos y cómo la evocación de las sensaciones afirma que él se queda en la realidad, en el aquí y ahora.

Pero mi tarea más importante será ver **cómo las sensaciones apoyan el mensaje de los poemas**. Vimos que el tema de *Historia del Corazón* es el ser humano en su tiempo, el ser humano con sus sentimientos amorosos y sus temores, con su anhelo de permanencia, de trascendencia y con su dolor por darse cuenta de su fugacidad y de sus límites. Trataré de

analizar cómo las sensaciones que Aleixandre evoca, ilustran su visión de la vida humana, sus reflexiones sobre el tiempo, el amor o la muerte.

Me orientaré en la separación común de nuestra percepción en cinco sentidos diferentes. Dedicaré los primeros dos capítulos al sentido visual, puesto que destaca por su importancia. Analizaré el papel de las miradas en los poemas y trataré de comprender la significación de la luz y de la oscuridad en *Historia del Corazón*. Luego me dedicaré a las sensaciones auditivas, me concentraré sobre todo en el silencio que se evoca en muchos poemas. Después veremos que el sentido táctil tiene también mucha importancia en la mayoría de los poemas. Y al final analizaré las referencias al sentido del olfato y del gusto, que destacan menos, pero que contribuyen también a la expresión poética de la obra.

Como no hay mucha literatura sobre este aspecto particular de *Historia del Corazón*, me trabajo se basará sobre todo en mi propia interpretación. Trataré de agudizar mis sentidos y de leer cada poema muy alerta para poder recibir todas las referencias sensoriales. Mi pregunta más importante siempre será para qué sirve la evocación de sensaciones, cómo contribuye al mensaje que Aleixandre quiere transmitir. Apoyaré mis pensamientos con muchos ejemplos. Por la necesidad de hacer una división en capítulos diferentes, algunos versos aparecerán más de una vez. Los quiero analizar, concentrada cada vez en otro aspecto sensorial. Espero que de esta manera al final de este trabajo el lector tendrá una impresión de la importancia de las sensaciones en *Historia del Corazón* y verá de qué manera enriquecen su mensaje poético.

La poesía y la percepción de la realidad

Góngora, Jiménez, los poetas del 27 y Manrique

Los sentidos nos permiten percibir la realidad. En consecuencia, si preguntamos por el papel de las sensaciones en la poesía de ciertos escritores, llegamos sin falta también a la cuestión de cuál es su postura frente a la realidad.

Miremos primero cómo **Góngora**, ese poeta que destaca por su explotación de las sensaciones, y que influyó también a Aleixandre, trata la realidad en su obra.

Según Salinas,

„Góngora es un enamorado de lo real. Pero lo exalta, lo sublima de tal modo que el mundo se convierte en una maravillosa fiesta de la imaginación y de los sentidos.” (1976: 268)

El tema de la realidad casi se pierde entre las metáforas con las cuales el poeta describe lo que él percibe. Su poesía es realista, pero la “realidad cruda” le parece ser insuficiente. Por eso trata de extraer todo lo estético de los objetos de la realidad. Mirando “al mundo con ojos de amor sensual” (Ibid.: 269), exalta, magnifica y al final transforma la realidad. Góngora realza las cualidades de las cosas, las revela por simples impresiones sensoriales y casi no se refiere a las cosas mismas. Varela escribe:

“Y es que en un universo sensualista tienen que faltar las cosas, los objetos que pueblan el mundo.” (2003: 189)

Resulta tan difícil entender la poesía de Góngora porque hay que seguir la imaginación y la fantasía con las cuales el poeta describe cómo percibe la realidad (1976: 265-269). Concluyo que las sensaciones en su poesía sirven para transformar la realidad, para hacerla más bella. Viendo la realidad por los ojos del poeta, percibiéndola por sus sentidos, tal vez logramos también sacar lo más bello, lo más estético de todo lo que está alrededor de nosotros.

Juan Ramón Jiménez que influyó también a los poetas del 27, según Varela es un poeta de un sensualismo extremo. Su sentimiento poético proviene de la percepción a través de los sentidos. Otra vez me interesa la pregunta ¿Cómo trata la realidad en su poesía? Como a Góngora,

“...no le gusta la realidad y prefiere trocearla, romperla en diminutas piezas – sensaciones aisladas – que nunca llegan a componer un verdadero mosaico.” (2003: 200)

Varela demuestra que en la poesía de Juan Ramón Jiménez las sensaciones parecen ser más importantes que las cosas concretas: se sustantivizan y se hacen autónomas, independientes del mundo de los objetos. El poeta se aísla “en una torre de marfil adonde apenas llegan noticias de las cosas” (Ibid.: 208).

Además, las sensaciones en su poesía representan sus sentimientos. Por ejemplo, para expresar su tristeza, describe la percepción de algún color (Ibid.: 210).

Según Hernández Valcárcel, la importancia de las sensaciones en la poesía llega a su colmo con **los poetas del 27**. Escribe:

“El 27, al igual que la poesía de Góngora, se caracteriza por un constante « halago de los sentidos » que se convierte en la primera preocupación de todos sus poetas, incluso de los más acusados de frialdad.” (1978: 572)

Hernández Valcárcel muestra en su obra de una manera muy detallada la gran importancia de las sensaciones en las obras de Guillén, Salinas, Alonso, Alberti y García Lorca.

Indica por ejemplo que Guillén, que por la crítica fue tachado como tal vez el más deshumanizado y frío intelectual, sí escribía una poesía muy sensual. Sus abstracciones siempre tenían también una faceta sensorial. El poeta trataba de poetizar la realidad y encontraba la perfección en la luz del mediodía, en el canto de los pájaros etc. (Ibid.: 568-569).

Vimos en la primera parte que los poetas del 27 tratan de poner un gran intervalo entre vida y poesía. Cano escribe que los poetas del 27, en el momento en el cual defienden la poesía pura, se evaden de la realidad. Habla de una actitud antirrealista (1973: 20).

Se alejan de la referencia a la realidad concreta, se encierran en su torre de marfil para crear belleza. Las sensaciones les sirven para sacar la belleza, lo más puro de la realidad.

Salinas se dedica también a **Jorge Manrique**, un poeta del siglo 15 que trata de “aceptar la realidad” tal como es. Quiero evocar solamente algunos pensamientos de Salinas que se refieren al papel de las sensaciones en la poesía de Manrique porque nos podrían servir para comprender mejor la importancia de los sentidos en la poesía de Aleixandre. Salinas explica que Manrique describe sonidos, perfumes, vestidos, etc., para evocar las fiestas en el palacio de la corte de Juan II de Castilla (Ibid.: 214). Para explicar su visión del mundo, de la fugacidad de todos los placeres de la vida, toma ejemplos concretos de la realidad. Quiere que el lector vea con sus propios ojos, que sienta por sus propias manos lo que el poeta trata de decir porque

“ [Pero] es difícil para el lector el aceptar estas afirmaciones como meras doctrinas del desengaño. Hay que convencerle con ejemplos tomados del mundo, de la realidad misma. Tiene que ver por sus propios ojos el espectáculo de todo lo que se ha tenido por grande y afortunado en este mundo.” (Ibid.: 213)

Vemos entonces que aquí las sensaciones sirven para explicar mejor, para ilustrar la interpretación de la realidad por el poeta.

La percepción de la realidad y las sensaciones en *Historia del Corazón*

Mostré que en *Historia del Corazón* Aleixandre afirma la realidad – no trata de escapar o sustituir la realidad, sino que quiere aceptarla tal como es.

Bousoño dice que la poesía realista carece de sensorialidad de la expresión y se puede definir más bien como poesía afectiva-conceptual (1956: 92). Estoy de acuerdo con Bousoño en cuanto a su juicio que en los poemas de *Historia del Corazón* se transmiten “pensamientos afectivos”. Aleixandre nos conmueve, nos deja sentir algo con sus reflexiones profundas que expresa de una manera muy sencilla. Sin embargo, no se puede prescindir del hecho de que se evocan muchísimas sensaciones en esta obra. Claro está, según el nuevo concepto de poesía que se defiende en la posguerra, estas sensaciones no sirven en primer lugar para magnificar la realidad y para crear belleza.

Veremos que la evocación de la luz, de un beso, de una mano suave, etc., no sirve de adorno, no tiene su objetivo en embellecer la realidad. Más bien ayuda a afirmarla, tal como es, a acercarla. Como dice Jiménez, Aleixandre no expresa sus ideas de una manera “seca y rigurosa”, reducidas a pensamientos lógicos, sino que las clarifica a través de imágenes (1972: 63) – y yo diría, también a través de la referencia a sensaciones. Casi podemos ver sus reflexiones, casi tenemos la impresión de sentir su verdad en nuestras manos. Escuchamos esa música callada que acompaña los poemas y percibimos en nuestra imaginación el “olor a vida”.

Zardoya escribe que en *Historia del Corazón*

“Todo ha de ser reconocido por las manos de la carne o del alma – no hay límites entre ellas-, por nuestros ojos mortales o los del espíritu inscritos en un cerebro.” (Zardoya, 1974: 266)

1) La importancia de las miradas

Ya podemos suponer por los títulos de dos partes del libro y de su último poema que las miradas tienen un papel importante en *Historia del Corazón: La mirada extendida, La mirada*

infantil, La mirada final. En 45 de los 48 poemas encontramos referencias a nuestro sentido visual, sobre todo por los verbos *mirar, ver o contemplar*.

1.1) Observar para testimoniar y para afirmar la realidad

En la primera parte de este trabajo dije que *Historia del Corazón* es una obra realista. Ahora me pregunto ¿Cómo las sensaciones visuales pueden apoyar este realismo en los poemas? Muchas veces los verbos *mirar, ver, observar y contemplar* sirven para afirmar que el poeta *está*, que *está* en la realidad y que puede percibirla a través del sentido visual.

Por ejemplo, en *El viejo y el sol* (p.259) dice:

Yo pasaba por allí a aquellas horas y me detenía a observarle.

Más tarde continúa:

Y yo veía el poderoso sol lentamente morderle con mucho amor y adormirle.

Y repite:

Yo pasaba y lo veía.

De esta manera el poeta se sitúa a sí mismo en la posición de un observador y le sitúa también al viejo en un lugar y en un tiempo determinado. Así, Aleixandre sugiere que este viejo no es un hombre abstracto que surge de su imaginación sino que él, como poeta, simplemente testimonia sus observaciones de la realidad. Con el *Yo vi* nos quiere dar la seguridad de que él describe la vida real y que se acerca a los hombres para observarlos situados en su tiempo y su lugar.

En *La salida del pueblo* (p.246) no explicita tan claramente su perspectiva, pero dice:

A veces mirándolos se pensaba

en una piedra dorada, arcillosa, quizá pulida por el paso de las lluvias y de los soles.

Parece observar a los viejos y ellos a su vez no lo miran. *Miran ajenos, viendo el vaporoso transcurso de los que pasaban.*

En “*Violeta*” (p.298) aclara que *nadie veía* al niño que escuchaba a los jóvenes bisbiseando sobre una muchacha. Afirma también que el niño testimonió la situación que él describe ahora, aunque los otros no se daban cuenta de su participación en la charla secreta.

En *El visitante* (p.255) el poeta describe una situación en una casa pobre y se sitúa también como observador:

*Aquí vi a la madre cómo cosía.
[...]
Y entré, y no me vieron.*

De una manera original sugiere que él de verdad entró en esta casa y observó a sus habitantes. Parece verlos a través de una cámara y captar algunos minutos de su vida cotidiana sin que ellos se den cuenta. Describiéndolos así, parece darnos una documentación realista. Nos da la impresión de que no se trata de algo abstracto que surge de su imaginación sino que es un material tomado directamente de la realidad, transformado en palabras. El fenómeno original entonces es que la gente en la casa no lo ve a él. El poeta queda invisible, invisible detrás de su cámara escondida. No participa en la situación activamente, sino sólo observa. La afirmación *Yo vi* le sirve para acercar esta situación, para hacerla más realista y concreta para los lectores.

En *Coronación del Amor* (p.227) dice:

*Mirad a los amantes.
[...]
Miradles ahora dueños de su sangre, vencido
el tumultuoso ardor que flamígera puso
su corporal unidad, hecha luz trastornada.*

Anima a los lectores a mirar con él a los amantes de los cuales habla. Parece pedirles que se pongan en frente de un cuadro que él está pintando o darles una cámara para que vean los detalles que él describe. De esta manera casi nos olvidamos de que estamos leyendo algunas letras negras imprimidas en hojas blancas y *miramos, vemos* los dorados cuerpos de los amantes.

1.2) La mirada totalizadora / la mirada analítica

Bousoño escribe que en *Historia del Corazón* Aleixandre mira al ser humano con una pupila totalizadora, porque no lo ve solamente limitado a una edad, sino que lo contempla a través

del paso del tiempo. Además no mira a un hombre determinado sino muchas veces su mirada se amplía para observar a la humanidad entera. Con esta mirada totalizadora logra universalizar su mensaje poético (1956: 95). Pero esta mirada totalizadora no le impide tampoco captar detalles con una “pupila analítica” en otros momentos. A veces mira las cosas con una visión particular, con una “mirada microscópica” (Ibid.: 101).

Esta mirada analítica le permite ver y describir detalles. Por ejemplo en *Al colegio* (p.291) el niño que va al colegio en su bicicleta se da cuenta de una pequeña mariposa:

*En el sol, alguna introducida mariposa volaba sobre los carruajes y luego por las aceras
sobre los lentos transeúntes de humo.*

En *En el bosquecillo* (p.282) también contempla los insectos diminutos:

*La tarde se cumple, y tú estás tendida, y yo veo las mariposas estivales,
los lentos gusanillos de colores, el diminuto insecto rojo sube.*

Bousoño recuerda por ejemplo *Mano entregada* (p.216) o *La frontera* (p.218) donde podemos ver la amada que Aleixandre describe

„[...] como si el autor hubiese acercado una lupa al cuerpo de la persona querida y observase a su través con pausado deleite cada mínimo pormenor de su piel, invisible al ojo normal.” (Ibid.: 102)

Me referiré a estos poemas más tarde, sólo añado algunos versos de *La frontera* (p.218) para apoyar los pensamientos de Bousoño:

*Cuán delicadamente beso despacio, despacísimo, secretamente en tu piel
la delicada frontera que de mí te separa.
Piel preciosa, tibia, presentemente dulce, invisiblemente cerrada,
que tiene la textura suave, el color, la entrega de la fina magnolia.*

1.3) La mirada infantil

El título de la 4. parte, *Mirada infantil* ya nos deja suponer que Aleixandre escribirá desde el punto de vista de un niño, que va a describir cómo percibió el mundo siendo niño. Recordemos que Bousoño juzgó que Aleixandre muestra aquí su originalidad: describe el

mundo como lo había contemplado entonces, desde la perspectiva de un niño (1956: 86). Esta percepción infantil se expresa también en las miradas. A veces habla en primera persona como si él de verdad fuese niño otra vez. En otros poemas parece *observar* a sí mismo o a otros niños en su memoria.

Por ejemplo, en *Al colegio* describe cómo miraba a las señoras elegantes en sus carruajes o a las madres que sacaban a sus niños, cómo contemplaba los sombreros que el viento barría de las viejas señoras o una mariposa. En *La clase* describe que el niño está soñoliento y percibe todo alrededor de una manera desdibujada, borrosa, en una bruma. Para resumir el destino del *Niño raro* (p.297) que jugaba juegos muy raros, violentos con los otros, elije las palabras:

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

No son sólo las tapias, sino sobre todo su mirada extraña lo que lo separa de los demás.

En "*Violeta*" (p.298) el poeta habla del niño que escucha a los muchachos mayores que hablan secretamente de Violeta. *Y nadie le veía*. Por eso puede escucharlos, presentir algo, tener una idea de algo que todavía no entiende, siendo demasiado joven.

El niño en *El más pequeño* (p.300) mira, ve a los otros cómo juegan al balón, tal vez los admira, los envidia porque son más grandes y corren más rápido. Pero al final ya *no los contempla sino cierra los ojos* y se imagina a sí mismo con *pasos gigantes* que se oyen en *la montaña lejana*. En *La joven* (p.302) describe los *ojos grandes, empañados, hondos de dulzura y cariño* que el niño mira. Y expresa que el niño ve mucho más, comprende más de lo que uno supondría tal vez. Ve que en algunos instantes, esos ojos sonríen pero que en otros la joven *llora en su cabeza erguida, en sus solitarios ojos de mujer*. El niño la mira cuando ella se queda en silencio y se da cuenta de que ella está ausente con sus pensamientos y que luego de repente *le sonrío como si de pronto mirase y estuviese*. Mirándola puede sentir más de lo que la muchacha tal vez le quiere mostrar.

*Mas miro
aquellos ojos que son como el mar. Sin saberlo refresco
allí la gozosa infancia, allí bebo
la brisa pura de la mar. Son azules.
Y el niño siente la brisa salada...
Pero ¿qué pasa? Sí, llora.*

Tal vez en este poema, que voy a tratar otra vez más tarde por la importancia del sentido del gusto y del sentido olfativo, Aleixandre se acuerda de una situación que pasó cuando ya vivía

en Madrid. Y los ojos de la muchacha le recuerdan su primera infancia cerca de la mar. Sin que el poeta lo explicita podemos sentir algo de nostalgia por ese mar de la infancia si vemos en estas líneas tan cercas las lágrimas de la joven y los recuerdos de la brisa salada del mar.

1.4) Mirar para comunicar

1.4.1) Las miradas entre los amantes

Las miradas enamoradas

En muchos poemas de *Historia del Corazón* el poeta describe la comunicación de los amantes a través de sus miradas. Quiero dar algunos ejemplos: *Mi rostro en tu mano* (p.280) empieza así:

*Cuando me miras,
cuando a mi lado, sin moverte, sentada, suave te inclinas;
cuando alargas tus dos manos, suavísima, porque quieres, porque quisieras ahora,
tocar, sí, mi cara.
Tus dos manos como de sueño,
que casi como una sombra me alcanzan.
Miro tu rostro. Un soplo de ternura te ha echado como una luz por tus rasgos.*

Aleixandre describe un instante que pasa junto a su amada muy detalladamente. Los dos no están hablando. A lo largo de los versos el poeta nos recuerda varias veces que están callados. Están comunicando a través de sus miradas, en silencio. Se podría decir que se trata de un momento bastante banal pero Aleixandre logra captarlo en palabras poéticas y descripciones de las sensaciones tan detalladas, que nos permite sentir la cercanía entre las dos personas; así podemos sentir también la ternura de estas manos y de estas miradas.

En *Con los demás* (p.315) Aleixandre describe que la mujer y él están en un un cuarto con otra gente. Ella está hablando con algunos y él la está observando desde la distancia. Están separados, no se hablan pero otra vez, están comunicando a través de sus miradas:

*Extraña sensación cuando vemos a nuestra amada
con otras gentes que quizá no lo saben.
Nos mira con ojos grandes, ojos absortos, dulces.
Allí impresos todavía están los besos, los favores, los largos silencios.*

En la mirada de la mujer el hombre puede ver, puede recordar los momentos íntimos que pasaron juntos. Siente que

*[...] el alma, allí rodeada, nos mira como con sólo amor,
y ofrece, en los ojos impresos besos largos, designios, silencios largos, estelas...*

Y sigue:

¿Tú me miras? Te veo.

Parece que la mujer no lo mira todo el tiempo sino se distrae discutiendo con la gente. Pero algunas miradas son suficientes para que el hombre sienta que ella está con él, que están cercanos por los momentos que los dos llevan detrás de sus ojos en su memoria, y los momentos que llevan guardados en su imaginación para el futuro. No importa que ahora la otra gente los separe. Nadie se da cuenta, pero los dos están intercambiando besos a través de sus miradas, o por lo menos, el hombre se imagina esos besos mientras que la observa a ella. Todo eso pasa sin que los dos se hablen o se toquen. Toda la comunicación se desarrolla a través de sus miradas.

En *En el jardín* (p.285) el hombre observa a la mujer que se dedica a las flores en el jardín:

*Pero yo veo sus colores, su movimiento por el sendero, frontera a las rosas.
[...]
¡Y es tan puro mirarla, a ella, mientras ajena a su tenue desnudez a tentando
Los claveles carnosos, los aéreos alhelíes, los secretos
Ramos de olor invisible que sus pies van pisando!*

Desnuda, pudorosa en la luz, el rostro instantáneo, sin tiempo, mira, [...]

Habla del *olor invisible* ; pues, puede mirar a la mujer y se imagina el olor de las flores que él, desde la distancia no puede *ver*. Al final la mujer lo mira también y se inicia la comunicación entre los dos.

Mirar es también un tema esencial de *Tendidos de noche* (p.278):

*Cogiendo tu cara con mis dos manos mientras tendida aquí yaces, a mi lado,
despierta, despertada, muda, mirándome.*

*Hundirme en tus ojos. Has dormido. Mirarte,
contemplarte sin adoración, con seca mirada. Como no puedo mirarte.
Porque no puedo mirarte sin amor.*

*Lo sé. Sin amor no te he visto.
¿Cómo serás tú sin amor?
A veces lo pienso. Mirarte sin amor. Verte como serás tú del otro lado.*

En este poema se tematiza que la mirada del hombre es subjetiva porque ama a la mujer. La puede ver solamente con sus ojos enamorados. Y trata de *verla sin amor*, ver de una manera objetiva cómo ella es sin la coloración que él le da por lo que siente por ella. Pero comprende que no es posible *verla del otro lado*. Ella solamente puede *ser* cómo él la *ve*. Será siempre él el que le da su color, su forma con su mirada subjetiva. Y ahora solamente puede ser la que es, durmiendo en sus brazos. Al final, todo lo demás sería también un producto subjetivo de su imaginación.

Aleixandre describe también los sentimientos que cree percibir en la cara de la mujer, mirándola. Por ejemplo, describe que su amada nunca se enfada así (*En el jardín*, p.285):

*Nunca veo, allá, venir por poniente
la tormenta morada
que estalle en su rostro.*

En *Tierra del mar* (p.275) describe:

*Vagaba quizá por la altura, y cuando regresaba había como una larga fatiga en sus ojos.
Como un ocaso caído,
como una noche que yo no conociese.
Como si sus ojos no viesen toda aquella luz que nos rodeaba.*

También describe que ve, que mira cosas abstractas que en realidad no se pueden alcanzar con el sentido visual: En *El alma* (p.272) parece poder ver el alma de su amada:

*Ondas de alma..., alma reconocible.
Mirando, tentando su brillo conforme,
su limitado brillo que mi mano somete, [...]*

Los momentos de desamor

Los momentos de desamor, los momentos donde no se corresponde o se acaba el amor, se reflejan también en la falta de comunicación a través de miradas.

En *La frontera* (p.218) Aleixandre escribe:

*Si miro tus ojos,
si acerco a tus ojos los míos,
¡oh, cómo leo en ellos retratado todo el pensamiento de mi soledad!*

El hombre mira a la mujer y se ve a sí mismo como en un espejo: puede mirar su propia soledad. La mujer no le corresponde, no responde con una mirada abierta, llena de amor. Sus ojos no dejan entrar la mirada del hombre más atrás, hasta el fondo de su ser sino la dejan rebotar de cierta manera, la rehusan como lo hace un espejo, reflejando una imagen. Y el hombre se ve a sí mismo, queriendo, queriendo algo más, pidiendo algo que la mujer no le puede dar. Se ve, encerrado en su soledad sin que la mujer lo libere con una mirada abierta. Aquí el *reconocerse*, tema tan esencial en *Historia del Corazón* tiene un sentido negativo; el amante se reconoce pero no le gusta ser ése que el espejo le muestra.

En *Otra no amo* (p.220) mira también a la muchacha pero solamente ve *el brillo rehusado de sus ojos, su frente pálida, su cabello sombrío* y reconoce:

Al lado de esta muchacha veo la injusticia del amor.

Aquí es una comunicación muy triste entre sus ojos porque parece reflejar la injusticia del amor, puesto que el hombre ve a otra; a ella la guarda en su mirada aunque no está. Describe también cómo se refleja en la pupila de la muchacha (¡recordemos aquí la “pupila analítica”!), adivina que es él, pero estos ojos no le permiten encontrarse, reconocerse a sí mismo como en una mujer que ama:

*y espío muy levemente, muy continuamente, el brillo rehusado de tus ojos,
adivinando la diminuta imagen palpitante que de mí sé que llevan.*

En *En el sueño*, cuando el hombre se da cuenta de que ya no quiere a la mujer, mira por los cristales de la ventana. La mujer duerme y así tiene los ojos cerrados. No hay comunicación entre ellos a través de sus miradas. Pero los pensamientos del hombre se infiltran en el sueño de la mujer.

En *El último amor* (p.231) dice:

No levantes los ojos para mirarlo todo, como si en todo aún estuviera.

Todavía quiere ver a la mujer, la busca con sus ojos, pero su mirada se pierde en el cuarto vacío y la comunicación con ella se acabó.

En *La realidad* (p.269) expresa que al final ha encontrado el amor correspondido: una mujer real que puede ver y tocar. Y la compara con las mujeres de su pasado. Escribe:

*He soñado mucho. Toda mi vida soñando. Toda mi vida tentando bultos, confesando bultos.
Toda mi vida ciego dibujando personas.*

Era ciego, sólo soñaba con el amor, no lo podía ver realmente en una mujer, tenía que dibujarlo con su imaginación. Ahora por fin puede verla

en esta hora, del mediodía, blanca, preciosa, pura, limpiísima; en esta transparente hora del día completo.

1.4.2) Mirarse para reconocerse, solidarizarse

Mirarse significa muchísimo más que percibirse a través del sentido visual en los poemas de *Historia del Corazón*. En *En la plaza* (p.243) podemos leer:

*Allí cada uno puede mirarse y puede alegrarse y puede reconocerse.
Cuando, en la tarde caldeada, solo en tu gabinete,
con los ojos extraños y la interrogación en la boca,
quisieras algo preguntar a tu imagen,

no te busques en el espejo,
en un extinto diálogo en que no te oyes.
Baja, baja despacio y búscate entre los otros.
Allí están todos, y tú entre ellos.
Oh, desnúdate y fúndete, y reconóciate.*

Aunque una persona se pueda percibir en el espejo, sola no logra reconocerse a sí misma. Necesita mezclarse con los demás, tiene que *mirar* a los otros, tal vez compararse con ellos, ser *visto* por ellos para “reconocerse”, para verse, es decir, comprenderse a sí mismo. La

comunicación, la solidaridad con los demás que comparten el mismo destino humano con ella, que tal vez conocen los mismos dolores que ella, se expresa a través del verbo *mirar*. Entonces, muchas veces *mirarse* significa *comunicarse, solidarizarse: reconocerse*.

En *El poeta canta por todos* (p.248) Aleixandre escribe:

*Allí están todos, y tú los estás mirando pasar.
¡Ah, sí, allí, cómo quisieras mezclarte y reconocerte !
[...]
Todos están pasando. Hay niños, mujeres. Hombres serios. Luto cierto, miradas.
[...]
Un único corazón te recorre, un único latido sube a tus ojos,
[...]
Mírales cómo te oyen.
Se están escuchando a sí mismos.*

Aquí también el poeta está mirando a la gente que pasa, luego se une con ellos y mira cómo lo escuchan. Están unidos por la voz que los lleva, por el corazón que late en un ritmo unánime pero también por las miradas que se cruzan, se intercambian. En estas miradas pueden encontrar consuelo, apoyo, comprensión; pueden reconocerse y expresar su solidaridad mutua.

En *Entre dos oscuridades, un relámpago* (p.321) Aleixandre escribe:

*Y te miro. Y déjame que te reconozca.
A ti, mi compañía, mi sola seguridad, mi reposo instantáneo, mi reconocimiento
expreso donde yo me siento y me soy.*

Mira a la mujer que ama, la reconoce y se reconoce a sí mismo. Encuentra en los ojos de ella lo que siente por ella y lo que es él mismo. Para Aleixandre el amor significa el reconocimiento de sí mismo en los otros y especialmente en la mujer que ama. Y este reconocimiento se realiza a través de la mirada. Mirándose, los dos se comunican su amor.

En *Mirada final* (p.329), al borde del vivir, desde la perspectiva de la muerte, este reconocimiento llega a su colmo:

*No: alma más bien en que todo yo he vivido, alma por la que me fue la vida posible
y desde la que también alzaré mis ojos finales
cuando con estos mismos ojos que son los tuyos,*

*con los que mi alma contigo todo lo mira,
contemple con tus pupilas, con las solas pupilas que siento bajo los párpados,
en el fin el cielo piadosamente brillar.*

Ahora, al final de la vida, sus pupilas se unifican con las de la mujer que ama y ve, comprende la vida a través de sus ojos. Ya no necesita mirarla para verse a sí mismo; en la muerte los dos se acercan lo más posible, ya no hay fronteras entre ellos. Ya no necesitan intercambiar miradas para reconocerse, para afirmarse su amor; se hacen uno, llegan al colmo de la comprensión y del amor.

1.5) La mirada a la vida

En los poemas de *Historia del Corazón* Aleixandre nos muestra también su mirada a la vida. La ve como un largo camino o como el ascenso a una montaña. Por eso se trata de una mirada atrás, una mirada desde la cumbre hacia abajo.

En *Ascención del vivir* (p.325) la mujer que lo acompaña en su vida mira el camino que ya llevan atrás. Ahora están en lo alto de la montaña y leemos:

*Y la nieve que nos rodea augustamente nos sostiene, mientras estrechamente
abrazados
miramos al vasto paisaje desplegado, todo él ante nuestra vista.*

Ahora, mirando todo el paisaje que recorrió, el poeta comprende que al final *todo ha sido ascender, hasta las quebradas, hasta los descensos*. Puede mirar atrás sin nostalgia, sin arrepentimiento. Puede estar feliz porque mira abajo y ve lo que logró para haber podido llegar a la cumbre de la montaña ahora. En *Vagabundo continuo* (p.251) describe también el camino que ha recorrido desde la salida en una madrugada hace mucho tiempo. Al final del poema dice:

Hombre de caminar que en tus ojos lo llevas.

No queda completamente claro qué es lo que lleva en los ojos, pero supongo que Aleixandre habla de las experiencias que ya pasó y de esa necesidad humana de caminar continuamente, de seguir adelante, desde la madrugada hasta la noche por ser un vagabundo que nunca permanece igual, en su lugar fijo, sino que tiene que caminar y cambiar y esforzarse a hacerse

él mismo. En sus ojos el hombre guarda todo el camino que ya lleva atrás y en ellos se preparan los pasos que van a seguir.

En *Difícil* (p.317) escribe:

*Muchas veces he visto
esas hormigas, las bestezuelas tenaces viviendo,
y he visto una gran bota caer y salvarse muy pocas.
Y he visto y he contado las que seguíán, y su divina indiferencia,
y las he mirado apartar a las muertas y seguir afanosas,*

Repite que *ha visto*, que ha observado esta actitud de las hormigas. Y esta observación le ha permitido comprender que los seres humanos actúan de una manera parecida; lo que observó ha sido el punto de partida para reflexionar, para meditar sobre la vida.

1.5) Observar el paso del tiempo

En *Como el vilano* (p.213) el amante mira a la mujer, quiere percibirla con todos sus detalles porque sabe que ese momento con ella no va a durar. Y la mira como si quisiera detener el tiempo, como si quisiera fijarla con sus ojos para siempre en sus brazos:

*Y el amante la mira
con el infinito amor de lo que se sabe instantáneo.
Dulce es, acaso más dulce, más tristísimamente dulce,
verla en los brazos
en su efímera entrega.*

En *En el jardín* (p.285) escribe:

*Pero yo veo sus colores, su movimiento por el sendero, frontera a las rosas.
Y una infinita tristeza, de pronto, me llena.
Rosas, y su amor. Y sus pétalos. Flores.
Y su rostro que mira, sin tiempo, en aromas.
¡Cómo brilla y se instala, entre olores! Y es joven.*

La mujer le parece joven y pura, mira sin tiempo, pero la repetición de *en esta hora* a lo largo de las líneas siguientes nos deja sentir que el tiempo pasa, que el poeta no describe un cuadro que quedará igual durante mucho tiempo. Está lleno de tristeza, sintiendo que nunca más

podrá ver a la amada lo mismo que *a esta hora* porque va a cambiar. (Volveré a este poema porque el sentido olfativo contribuye también a su fuerza expresiva.)

En *Ante el espejo* (p.323) el hombre observa también a la mujer que se mira en el espejo. Y de repente, en este reflejo la ve diferente y se da cuenta de que el tiempo ha pasado:

*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.*

En *El niño y el hombre* (p.263) el poeta mira al niño y ya puede ver los rasgos del hombre que un día tendrá. Sabe que este niño no va a estar tan alegre, persiguiendo pájaros para siempre, ve sus edades diferentes reflejados en su cara:

*Si mirásemos hondamente en los ojos del niño, en su rostro inocente y dulce,
veríamos allí, quieto, ligado, silencioso,
al hombre que después va a estallar, al rostro experimentado y duro, al rostro espeso
y oscuro
que con una mirada de desesperación nos contempla.*

1.6) Mirar para buscar a Dios, mirar para comprender más

En *Comemos Sombra* (p.319) alza sus ojos, casi moribundos, *levanta sus grandes ojos húmedos* porque necesitaría ver a un *Dios respondiente, un Dios que no se nos negase y que no se limitase*, siente hambre por las respuestas a sus preguntas, siente hambre por la luz y tiene que limitarse a comer sombra. Voy a referirme a este poema aún más detalladamente, hablando de la luz y de la sombra, también del sentido auditivo. Aquí lo menciono solamente para mostrar que el hombre quiere ver algo más y que tiene que aceptar de una manera muy dolorosa que Dios no responde a su mirada buscadora y que su mano divina no se puede ver.

En *Ascensión del vivir* (p.325) se acuerda también de los momentos en su vida en los cuales *dudó y rodó y quedó*

con (sus) ojos abiertos, cara a un cielo que (sus) pupilas de vidrio no reflejaban.

Aquí también describe cómo en los momentos difíciles de su vida alza sus ojos al cielo para ver a Dios y para comprender mejor la vida. Pero Dios se escapa del sentido visual y de los fenómenos físicos que normalmente permiten que todo se refleje en el vidrio.

En *Difícil* (p.317) Aleixandre expresa de una manera muy impresionante que espera una luz divina, que de alguna manera siente que existe, aunque no lo pueda captar con el sentido visual:

*Ah, rayo súbito y detenido que arriba no veo.
Luz difícil que ignoro, mientras ciego te escucho.*

Evoca la imagen de un rayo súbito y lo niega enseguida. Leyendo, nos imaginamos ese rayo pero luego el poeta dice que no lo ve. Evoca la luz pero dice que es una luz difícil que ignora, que no conoce, que no puede ver. Sus ojos no le sirven para asegurarse de su existencia, así que se siente como un ciego. Utiliza la sinestesia *escuchar - luz* y expresa así los límites de sus sentidos. Esa luz no se puede ver, pero de alguna manera sí la percibe. Y utiliza el sentido auditivo, que en realidad tampoco le permite captar esa luz. Pero de esta manera expresa que hay algo más, que siente algo que traspasa su percepción humana limitada, sus ojos limitados a imágenes visuales, sus oídos a fenómenos auditivos.

En el momento de la muerte, donde parece verse a sí mismo ya bajo la tierra, sí recibe una mirada desde el cielo:

*[...] un cielo azul apagado parece
lejanamente contemplarle. (Mirada final, p.329)*

En *La oscuridad* (p.261) Aleixandre escribe :

*Desde que el niño furioso abre los ojos. Desde que rompe su primer juguete.
Desde que quiebra la cabeza de aquel muñeco y ve, mira el inexplicable vapor que no
ven los otros ojos humanos.*

Expresa que ya el niño intenta comprender algo más. Mira y descubre cosas que los ojos adultos ya no comprenden. El ser humano siente la necesidad de mirar para poder ver y comprender algo más de lo inmediatamente visible. Luego el poeta describe cómo ese niño curioso crece hasta llegar a la vejez. Ahora todavía sigue indagando, estudiando,

ahora con las primeras turbias gafas ante los ojos, ante los cansados y esperanzados y dulces ojos que siempre preguntan.

Al final del poema llega la noche y todo está oscuro:

*Oh, sí. Todo está oscuro y no sabes. Pero ¿qué importa?
Nunca has sabido, ni has podido saber.
Pero ya has cerrado blandamente los ojos
y ahora como aquel niño,
como el niño que ya no puede romper el juguete,
estás tendido en la oscuridad y sientes la suave mano quietísima,
la grande y sedosa mano que cierra tus cansados ojos vividos
y tú aceptas la oscuridad y compasivamente te rindes.*

Al final cierra los ojos, ya no se rebela contra la mano que los cierra. Acepta que no pueda ver, que no pueda saber más. Está cansado por haber preguntado y buscado a lo largo de su vida. Pero como dice Bousoño, no se trata de una resignación frustrada, sino de una aceptación estoica (1956: 106). El hombre ya no siente la necesidad de romper juguetes, ya no siente la inquietud de indagar, de descubrir vida en cosas muertas. Comprende que es un hombre limitado y acepta que sus ojos humanos no le permitan ver más. De esta manera, en la oscuridad, aceptando la muerte, llega a la sabiduría; sabe que no puede saber más, comprende que no puede comprender más.

Mirar, contemplar significa preguntar, buscar, sentir curiosidad e inquietud. *Cerrar los ojos* expresa lo contrario: ya no preocuparse, contentarse tranquilamente con sus límites. Sus ojos ya están cansados, pero no frustrados, sino blandos, compasivos.

1.7) Cerrar los ojos

También en otros poemas Aleixandre menciona explícitamente que *cierra los ojos*. Voy a analizar ahora estos pasajes para comprender la significación de esta negación del ver, mirar, etc.

En algunos momentos parece que cierra los ojos para concentrarse mejor en los otros sentidos. Por ejemplo, en *La frontera* (p.218) se deja llevar por su sentido olfativo:

*[...], mientras cierro los ojos, en la tarde extinguiéndose,
ebrio de tus aromas remotos, inalcanzables,*

dueño de ese pétalo entero que tu esencia me niega.

En *Nombre* (p.225) cierra los ojos para disfrutar aún más intensamente de las sensaciones que le produce el callar el nombre de su amada.

Oh, callarlo, más secretamente que nunca, tenerlo en la boca, sentirlo continuo, dulce, lento, sensible sobre la lengua, y luego, cerrando los ojos, dejarlo pasar al pecho de nuevo, en su paz querida, en la visita callada que se alberga, se aposenta y delicadamente se efunde.

En algunos poemas cierra los ojos para ver mejor con su imaginación:

El niño en *El más pequeño* (p.300) cierra los ojos para olvidarse de su pequeñez y de su inferioridad y para poder escaparse a su imaginación y oír mejor sus pasos gigantes:

Y desde el quieto valle, desde el margen del río el niño chico no los contempla. Ve la montaña lejana. Los picachos, el cántico de los vientos. Y cierra los ojos, y oye el enorme resonar de sus propios pasos gigantes por las rocas bravías.

En *La certeza* (p.287) leemos:

No quiero engañarme. A tu lado, cerrando mis ojos, puedo pensar otras cosas.

Y al final del poema:

Por eso... Por eso callo cuando te acaricio, cuando te compruebo y no sueño. Cuando me sonrío con los dientes más blancos, más limpios, que besas. Tú, mi inocencia, mi dicha apurada, mi dicha no consumida.

Por eso no cierro los ojos. Y si los cierro es dormido, dormido a tu lado, tendido, sonreído, escuchado, más besado, en tu sueño.

Cerrando los ojos, puede escaparse de la situación inmediata que comparte con su amada, puede distraerse con otros pensamientos. Pero al final del poema expresa que está consciente de que el tiempo que pasa con la mujer no será eterno. Por eso no quiere cerrar los ojos;

quiere estar consciente de su presencia, quiere vivir de la manera más intensa, disfrutar a lo máximo *la dicha no consumida pero apurada*, transitoria como *el fervor, el silencio o la luz*. Si cierra los ojos es solo para dormir y hasta en el sueño la quiere acompañar y compartir esa dicha con la mujer. Parece que no quiere cerrar los ojos para que el tiempo, la dicha no se le escape sin que él se diera cuenta. En *Tierra del mar* (p.275) también vigila, ve a la mujer dormir y sólo entonces puede descansar porque en esos momentos no tiene que tener miedo de perderla:

*Y yo sólo descansaba cuando la veía dormir dichosa en mis brazos,
en algunas largas noches de seda.*

2) La luz y la oscuridad

Con las palabras de García Díaz se puede decir que la luz ilumina toda la poesía de Aleixandre (2001: 175). Sólo encontramos 6 poemas en *Historia del Corazón* (incluido *Sombra Final*, donde leemos *bulto sin luz*) sin alguna evocación del brillo, de la luz o del sol.

2.1) La luz del amor

García Díaz ha mostrado detalladamente que Aleixandre identifica el amor con la luz. El poeta parte de la metáfora tradicional de la poesía que asocia el amor con el fuego. A veces encontramos evocaciones directas del fuego, de las llamas que arden entre los amantes, pero en la mayoría de los poemas de amor Aleixandre se refiere primariamente a la componente visual, a la sinécdoque del fuego, a la luz (2001: 203).

2.1.1) Los cuerpos luminosos

El poeta envuelve a la amada en luz. O más bien, es ella que desprende luz. Su mirada, su cuerpo, su sonrisa expresan amor y por eso brillan luminosamente.

En algunos poemas Aleixandre describe a los amados, a la amada con los adjetivos *rubio* o *dorado* y los viste así de luz y claridad:

Aquí el amante contempla

*el rostro joven,
el adorado perfil rubio,
[...]
Mientras ella ligera se exime,
adorada y dorada,
y leve discurre. (Como el vilano, p.213)*

*Jugando un instante con tu cabello de oro,
[...] (La certeza, p.287)*

*Los dorados amantes, rubios ya, permanecen
sobre un lecho de verde novedad que ha nacido
bajo el fuego. ¡Oh cuán claros al día! (Coronación del amor, p.227)*

En *La certeza* (p.287) la música de las palabras, con los vocales *e-ea*, *e-ea* parece reflejar el movimiento visual que describe:

*¿Cómo abandonarte, quietud de mi vida que engolfada se abre,
se recrea, espejea, se vive? Cielo, cielo en su hondura.*

Muchas veces se trata de una luz natural del cuerpo, la luz de la carne, de la piel amada. El poeta prefiere los cuerpos desnudos, no los viste de ropa, “para que el vestido”, como dice García Díaz (Ibid.: 174), “signo de ‘civilización’ – no impida identificar la luz de la carne.” Y si menciona la ropa, parece ser ligera, transparente. García Díaz muestra también, que casi todo lo que puede despedir luz en la poesía de Aleixandre, también puede dejarlo pasar (Ibid.: 210). En *En el jardín* (p.285) vemos, que el sol traspasa el vestido de la mujer:

Su vestido ligero, traspasado por la luz, ardió.

El brillo que este cuerpo amado desprende a veces parece materializarse. Al final del poema *El alma* (p.272) el cuerpo hasta se sustituye por los brillos, son ellos los que se pueden tocar y sentir:

*Para sentir contra mi pecho todos los brillos,
contagiándome de ti,
[...]*

2.1.2) El amor se puede ver

Aleixandre “define el amor como fuente de luz y de conocimiento a lo largo de la existencia” (2001: 181). Amar a otra persona significa descubrirse, reconocerse a sí mismo en el otro, ver brillar su propia luz en el otro.

García Díaz indica que hay pocas metáforas que representan al amante como la luz. Pero el contacto con la amada le hace brillar también a él (Ibid.: 177). Es más: basta solamente concentrarse en sus sentimientos, pensar en ella, pronunciar su nombre para que la luz de ella pase por sus labios, como en el poema *Nombre* (p.225).

*Un instante mi labio, por virtud de su sangre sabía a ti, y se ponía dorado, luminoso:
brillaba de tu sabor sin que nadie lo viera.
Oh, cuán dulce era callar entonces, un momento. Tu nombre,
¿decirlo? ¿Dejarlo que brillara, secreto, revelado a los otros?*

Como dice Bousoño, en este poema Aleixandre parece recurrir a una técnica cinematográfica, a la cámara lenta. Capta sus propias reacciones psíquicas y las describe de una manera “infinitamente más despaciosa” que como son en realidad. El crítico realza que en *Nombre* Aleixandre describe sólo un instante, un instante bastante banal, pero logra prolongarlo a 28 largos versículos. Bousoño concluye que en este aspecto, Aleixandre recuerda a Proust y su técnica narrativa (1956: 103).

Para describir este momento el poeta combina de una manera lindísima el sentido táctil, visual, auditivo y el sentido del gusto. El hombre piensa en su amada, en su nombre y siente brillar su luz en el pecho. Y cuando pronuncia este nombre o cuando está a punto de pronunciarlo, esta luz pasa por su boca. Fijémonos en que Aleixandre transforma una acción, que en realidad corresponde al sentido auditivo por escuchar un nombre y al sentido táctil por mover los labios, en dos sentidos diferentes: el poeta le atribuye a este movimiento también un sabor y pretende ver su brillo. Esta sinéstesis múltiple que reúne 4 sentidos provoca que la lectura de este poema se convierta en un acontecimiento sensual muy intenso. Aleixandre materializa un pensamiento, una palabra, un sentimiento, convierte el amor que siente y que es tan difícil de explicar, en algo que se puede captar con nuestros sentidos.

Con la metáfora de la luz el amor y los sentimientos de verdad se pueden *ver*. El hombre los ve por ejemplo brillar en la cara de la mujer, cuando ésta le regala una mirada tierna, enamorada:

Miro tu rostro. Un soplo de ternura te ha echado como una luz por tus rasgos. (Mi rostro en tus manos, p.280)

En *La realidad* (p.269) leemos:

*En esta hora
del mediodía, blanca, preciosa, pura, limpiísima;
en esta transparente hora del día completo.
[...]
Me quedaba dormido sobre un pecho cerrado.
Y soñaba el hermoso color del amor en el corazón latidero.
[...]
Vuelves, y te veo llegar sobre un fondo de pared blanca.
En un jardín. Y te veo llegar entre acacias muy verdes,
con olor vivo, y sonidos...*

Ahora el amante ya no tiene que dibujar personas, imaginarse el *hermoso color del amor*. Ha encontrado este color, esta luz pura, transparente en la mujer. La ve claramente, con contornos precisos que recortan sobre la pared blanca y las plantas *muy verdes*.

2.1.3) La oscuridad del desamor

García Díaz opina que el influjo de Góngora sobre la poesía de Aleixandre se refleja sobre todo en su empleo del claroscuro en su obra. Nos recuerda la fábula de Polifemo y Galatea donde “culmina el proceso de las posibilidades expresivas que tienen los contrastes de luz y color en la obra gongorina.” El poeta barroco contrasta la belleza de Galatea, describiéndola con imágenes claras, luminosas (p.e. *luz, cisne, blanca, estrella*) con la fealdad de Polifemo, evocando la *oscura cueva*, la *caverna profunda*, su *cabello negro* en su contexto (Ibid.: 132-133).

Otra no amo (p.220) es tal vez el ejemplo más impresionante que recuerda a Góngora por el uso del claroscuro en *Historia del Corazón*: el hombre está frente a una muchacha y siente que no la ama. En ella no puede ver la luz del amor; esta mujer no brilla, su color no reluce:

*A veces me quedo mirando tus ojos, ojos grandes, oscuros;
tu frente pálida, tu cabello sombrío,
[...]
Desde mi cansancio de otro amor padecido
te miro, oh pura muchacha pálida que yo podría amar y no amo.
[...]
y espío muy levemente, muy continuamente, el brillo rehusado de tus ojos
[...]
Oh pálida joven sin amor de mi vida,*

*joven tenaz para amarme sin súplica,
recorren mis labios tu mejilla sin flor,
sin aroma, tu boca sin luz,
tu apagado cuello que dulce se inclina,
[...]
Échate aquí y descansa de tu pálida fiebre.
Desnudo el pecho, un momento te miro.
Pálidamente hermosa, con ojos oscuros,
semidesnuda y quieta, muda y mirándome.
[...]
Oh, cuánto pido que otra luz me alcanzase.*

La muchacha se describe con los adjetivos *oscuro*, *sombrío*, *apagado* y *pálido*. *Pálido* se encaja aquí entre las cualidades oscura; expresa también que le falta la luz, el color, la frescura del amor. Qué triste es imaginarse a esta muchacha, como lo mira, como le sonríe y le regala su cuerpo, sabiendo nosotros que, haga lo que haga, no puede dar la luz que el hombre busca. *Él pide otra luz que le alcanzase.*

Toda la luz que brilla en este poema proviene de otra mujer que ni siquiera está presente. El contraste entre claridad y oscuridad más fuerte, donde más se puede sentir el dolor del hombre, se encuentra en estos versos:

*Labios que se hunden en tu cabellera negrísima,
mientras cierro los ojos,
mientras siento a mis besos como un resplandeciente cabello rubio donde quemó mi boca.
Un gemido, y despierto, heladamente cálido, febril, sobre el brusco negror que, de pronto, en tristeza a mis labios sorprende.*

La imaginación del hombre, su anhelo por la otra mujer bastan para darle la impresión de sentirla, de quemarse su boca, pensando en ella. Se escapa por un momento y revive en su imaginación los besos con ella, pero de repente regresa a la realidad y el color negrísimo de la cabellera de la mujer que está con él parece llegarle como un golpe, su oscuridad contrasta demasiado con la claridad del pelo rubio, resplandeciente de la mujer que ama.

Con los contrastes entre rubio y negro, entre luz y oscuridad, entre palidez y resplandor el poeta logra dejarnos *ver* su anhelo doloroso por otra mujer y su conciencia igualmente dolorosa de un amor insuficiente por la muchacha que está con él.

Fijémonos en que Góngora contrasta la fealdad con la belleza en su fábula. La muchacha que Aleixandre describe tal vez no es fea, tal vez él si siente algo por ella, pero comparándola, contrastándola con la otra mujer, con la mujer ideal, la diferencia le parece tan fuerte que no

la puede ver como menos bella o menos brillante, sino que la percibe como su contraste completo.

Voy a añadir algunos pensamientos más sobre el contraste de fuego y hielo en el capítulo sobre el sentido táctil porque contribuye también a reforzar el contraste entre las dos mujeres.

Los momentos de desesperación por un amor acabado, los momentos de soledad, se realizan en la oscuridad. En los poemas que describen estos momentos, no brilla ni una lucecita:

En *El último amor* (p.231) se hace noche después de que la mujer se fue. El poeta nos recuerda 5 veces que es de noche y una vez utiliza la palabra *oscuridad*:

*Se está haciendo de noche.
Ponte así: tu rostro en tu mano.
Apóyate. Descansa.
Te envuelve dulcemente la oscuridad, y lentamente te borra.
Todavía respiras. Duerme.
Duerme si puedes. Duerme poquito a poco, deshaciéndote, desliéndote en la noche
que poco a poco te anega.*

La mujer llevó consigo la luz del día y la oscuridad envuelve, poco a poco anega al hombre. La oscuridad de la noche se podría sustituir aquí por la palabra *soledad*. Pero tal vez esta oscuridad dulce que le anega también le podría ayudar: así ya no tiene que aguantar mirar el cuarto vacío, ya no se tiene que ver a sí mismo, sentado sólo. Tal vez la noche le permitirá olvidar por un tiempo su dolor, a sí mismo.

En *El sueño* (p.284) el momento de soledad también se acompaña de una *bruma lenta* y de la *lluvia*. El hombre mira por los cristales, pero seguro que le cuesta imaginarse el sol, la luz del amor que en otros días sí brillaba.

En *Desde la larga duda* (p.230) el hombre siente un odio concreto y ya nada de amor. Hasta que asocia el amor ahora con la oscuridad:

*Odio concreto
que no es amor confuso,
amor turbio,
amor oscuro y sucio.*

Sombra final (p.237) estalla de sombras y de oscuridad, como ya dice el título del poema:

*Pensamiento apagado, alma sombría,
¿quién aquí tú, que largamente beso?
Alma o bulto sin luz, o letal hueso*

*que inmóvil consumió la fiebre mía.
[...]
Oh noche oscura. Ya no espero nada.
La soledad no miente a mi sentido.
Reina la pura sombra sosegada.*

El poeta parece acordarse de su amor pero ya no lo puede ver con luz. Ahora, mirando al pasado sólo le parece una ciega pasión, un bulto sin luz. ¡Qué fuerte el contraste entre este bulto y el cuerpo luminoso, dorado que en momentos felices veía brillar en sus brazos! Ya no espera nada; la decepción es tan fuerte que ya no espera la luz; *reina la pura sombra sosegada*.

2.1.4) La oscuridad no tiene que ser negativa

En otros momentos de intimidad entre los amantes la oscuridad no tiene esta connotación negativa. En la penumbra del cuarto solamente descansan de las llamas, del fuego de su amor que antes sentían entre sus cuerpos:

*Tendida tú aquí, en la penumbra del cuarto,
como el silencio que queda después del amor,
yo asciendo levemente desde el fondo de mi reposo
hasta tus bordes, tenues, apagados, que dulces existen. (Después del amor, p.223)*

La *tarde amarilla* los *caldea* y aún en la penumbra en que se realiza este poema, se pueden ver todas las evocaciones de la luz, del fuego que, aunque ahora sus cuerpos estén tranquilos, aunque sus *bordes* estén *apagados*, arde quietamente bajo su piel.

En *La realidad* (p.269) el hombre mira a la amada que ahora realmente tiene en sus brazos, que ve en la luz:

*En esta hora
del mediodía, blanca, preciosa, pura, limpísima;
en esta transparente hora del día completo.*

*Lo mismo que podría ser por la noche.
Porque siempre existes.*

Está seguro de que ahora no se trata de un sueño, de una ilusión. Ahora ha encontrado a la mujer real y por eso permanecerá también durante la noche. No tiene que preocuparse de que se le escape si no la ve iluminada de la luz del día.

En *Tierra del mar* (p.275) la noche le da tranquilidad y seguridad, le ayuda a vigilar a su amada. En la noche ella duerme y él no tiene que tener miedo de perderla, como cuando ella da sus paseos en la luz del día:

*Por la noche dormía largamente, mientras yo vigilaba,
[...]
Y yo sólo descansaba cuando la veía dormir dichosa en mis brazos,
en algunas largas noches de seda.*

En *Mi rostro en tus manos* (p.280) , las manos tiernas de la mujer que tocan la cara del hombre le parecen como una sombra:

*Tus dos manos como de sueño,
que casi como una sombra me alcanzan.
[...]
Siento el fervor de la sombra, del humo que vívido llega.*

Ahora ni siquiera necesita evocar la luz; hasta la sombra despide fervor aquí.

Vemos entonces que la luz del amor es tan fuerte, que alumbra aún la oscuridad de la noche y la sombra.

En este punto quiero añadir también que en algunos poemas la evocación de la oscuridad nos ayuda a imaginarnos mejor la situación que se describe. Puede contribuir a un ambiente de tensión, de tristeza o de pesadumbre. Por ejemplo, la charla secreta de los jóvenes que el niño escucha tiene lugar en una *calle oscura*. El nombre “Violeta“ le parece extraño, pero a la vez le fascina. El niño siente que se trata de algo secreto; todavía no entiende pero se imagina una *flor oscura*.

La gran carcajada de los jóvenes que resuelve la tensión secreta de la situación llega como

*la explosión, casi hoguera, de una como indecente alegría superior
que exultase. (“Violeta”, p.298)*

El poema que describe la clase donde todos están aburridos, cansados, endurmiéndose se realiza en la *tarde brumosa*, en una bruma que parece *borrar* a los contornos de los niños. En *El niño murió* (p.253) no se puede ver la luz: *La choza estaba oscura*. Y en la oscuridad el poeta se puede concentrar en su sentido auditivo. Escucha las voces de la madre y del niño y testimonia así, en la oscuridad, la muerte triste de un bebé. En estos últimos ejemplos la oscuridad sí tiene una connotación negativa.

2.2) La luz natural del sol

2.2.1) La luz que entra por ventana

Quiero añadir al capítulo anterior que los momentos de intimidad entre los amantes en su cuarto que siempre se describen con mucha luz, a veces incluyen también la luz del sol que entra al cuarto por la ventana:

*Y hoy,
aquí, en este cuarto con sol,
con delicado sol casi doméstico;
hoy, detenido,
aquí, con la ventana abierta, esperando. (La realidad, p.269)*

*Despertabas, y la luz entraba por la ventana, y me mirabas
y no sé qué sería pero todos los días amanecías joven y dulce. (Ante el espejo, p.323)*

2.2.2) Afuera brilla el sol

En los 10 poemas que “tienen lugar“ afuera, brilla el sol. Sobre los poemas *Tierra del mar* (p.275) y *En el bosquecillo* (p.282) que describen la vida cotidiana de la pareja amorosa, se vierte la luz del sol:

*Allí, sobre la piedra dorada por el sol bondadoso,
su forma se me aquietaba, permanecía.
[...]
Pero el cielo poderoso vertía luz dorada, color fuerte, templado hálito.*

*Lejos estaba el mar: añil puro.
Los cantiles tajantes parecían cuajados, petrificados de resplandor.
En la amarilla luz todo semejaba despedazado,*

*rodado, quedado,
desde un violento cielo de júpiter. (Tierra del mar)*

Podemos *ver* este poema delante de nuestros ojos gracias a la sensibilidad visual del poeta. No se limita a escribir que el sol brilla sino que como un pintor sumerge el paisaje en luz. Describe el efecto del sol sobre las piedras, el mar, etc. García Díaz indica también que Aleixandre a veces habla de la luz sin mencionar su origen (Ibid.: 169). Aquí la luz parece venir directamente del cielo.

El sol siempre tiene una connotación positiva. Aquí se trata de un *sol bondadoso*. García Díaz escribe que para Aleixandre el sol es amor (2001: 162). Es decir, en los poemas donde brilla el sol, se habla también de alguna manera, en un sentido específico o general, de amor.

En *En el jardín* (p.285) describe la amada bajo la luz solar. Casi tenemos que parpadear, leyendo los versos en que la amada brilla ya por sí misma y aún más iluminada por los rayos del sol.

Y tenemos esta linda personificación del sol, esta combinación con el sentido táctil que da a su luz la capacidad de tocar y de mover el pelo que se atribuye normalmente al viento:

*Otras veces se agita por el jardín, entre luces.
Rubio su pelo: una mano del sol con furia lo mueve...
[...]
¡Cómo brilla y se instala, entre olores! Y es joven.*

En los poemas de *Mirada infantil* la luz solar también acompaña a los niños si están afuera. Por ejemplo, en *La hermanilla* (p.295):

*Como si las olas la hubieran acercado a la orilla,
trayéndola desde lejos, inocente en la espuma, con los ojos abiertos bajo la luz.*

Esta luz contribuye a crear ese ambiente positivo de despreocupación infantil, alegre.

En la parte *Mirada extendida* de verdad se extiende la mirada del poeta: Deja su cuarto y se va afuera. Experimenta que es agradable abrirse, mezclarse con los demás, sentir el aire libre, el *sol* de la *tarde caldeada*, alumbrándolo:

*Hermoso es, hermosamente humilde y confiante, vivificador y profundo,
sentirse bajo el sol, entre los demás, impelido,
llevado, conducido, mezclado, rumorosamente arrastrado. (En la plaza, p.243)*

Mira a los viejos a la salida del pueblo que también toman el sol. Aquí el poeta atribuye un sabor, un color, un sonido y una cualidad humana al sol:

*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 piedra dorada, arcillosa, quizá pulida por el paso de las lluvias y de los soles.
[...]
Sólo con una casi metafísica presencia ya para el sol. (A la salida del pueblo, p.246)*

Los viejos parecen tener una relación especial con el sol. Se dejan formar, pulir como piedras, percibiendo sol y lluvia, luz y oscuridad a lo largo de su vida. Ya tienen casi una *metafísica presencia*, pronto se van a transformar completamente en luz como le pasa también al viejo en *El viejo y el sol* (p.259). En este poema Aleixandre combina el sentido visual y el sentido del gusto de una manera muy bonita:

*Se apoyaba allí, viejo, en un tronco, en un gruesísimo tronco, muchas tardes cuando el sol caía.
[...]
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.*

*Y yo veía el poderoso sol lentamente morderle con mucho amor y adormirle
para así poco a poco tomarle, para así poquito a poco disolverle en su luz,
como una madre que a su niño suavísimamente en su seno lo reinstalase.
[...]
Lo que quedaba después que el viejo amoroso, el viejo dulce, había pasado ya a ser la luz
y despaciosísimamente era arrastrado en los rayos postreros del sol,
como tantas otras invisibles cosas del mundo.*

Nos tenemos que imaginar que el poeta observa a un viejo que en la luz de la tarde tal vez no se puede ver con sus contornos claros, que se refleja en la luz. Al poeta le parece como si este viejo que ya se está acercando a la muerte, se disolviera en la luz. Así nos regala una imagen lindísima del proceso del decaimiento, transforma la muerte en un acto luminoso y tierno. El

sol de la tarde que cae nos recuerda que el día como la vida del viejo se acerca a su final. El viejo está pasivo, no se puede, o tal vez ni siquiera quiere, defenderse contra la luz que le rodea. El poeta personifica al sol, transforma los rayos de luz que vagan sobre el cuerpo del hombre por el movimiento natural del sol en el cielo, en dientes que le muerden suavemente. Así, la luz parece comerlo, devorarlo. La muerte va a disolver a este hombre pero lo hará de una manera muy suave, dulce, tierna, con mucho amor. Al final del poema el viejo ya ha pasado a ser luz. ¡Qué bonito este regalo para nuestro sentido visual: la muerte como la lenta disolución de nuestro cuerpo en luz solar! Encontramos este motivo de la disolución completa del hombre en luz también en otros poemas a lo largo de la obra alexandrina.

En el capítulo siguiente veremos un ejemplo más que muestra que Aleixandre asocia la muerte con la luz:

2.3) Luz y oscuridad en la muerte

En *Mirada final* (p.329) el hombre parece mirar a la vida ya desde lejos y parece ver el cielo desde bajo tierra. Y mientras que él observa su cuerpo lleno de polvo, el cielo destella con *pesaroso resplandor*. Luego el poeta habla de un *cielo apagado* y describe dos veces que el hombre mira al *cielo piadosamente brillar*. *Brilla piadosamente, pesarosamente* pero sí hay algo de luz que le llega al hombre hasta bajo tierra desde lejos.

La tarde o el crepúsculo que para otros poetas son símbolos negativos, en *Historia del Corazón* no traen la oscuridad sino que preparan la llegada del día siguiente, de una nueva luz. (2001: 202) En la muerte no se termina todo en oscuridad; más bien, el amor y el conocimiento llegan a su colmo y la luz corona los versos finales de muchos poemas, que analizaré aún más detalladamente.

En *La oscuridad* (p.261) Aleixandre escribe al final:

Y luego encenderse una luz. Es por la tarde. Ha caído lentamente el sol y se dora el ocaso.
[...]

Y la noche ha llegado. Es la noche larga.

Acéptala. Acéptala blandamente. Es la hora del sueño.

Tiéndete lentamente y déjate lentamente dormir.

Oh sí. Todo está oscuro y no sabes Pero ¿qué importa?

En este poema sí deja caer el sol y con la muerte llega la noche larga. Como ya dije antes, aquí la noche simboliza la aceptación de la muerte, la resignación frente a los límites del ser humano. La luz representa el conocimiento. En *Historia del Corazón* el hombre busca, anhela la luz; sólo al final de este poema por fin cierra los ojos y acepta la oscuridad.

El hombre se rinde a la oscuridad, ya no trata de buscar más comprensión luminosa. Pero esta oscuridad no parece ser amenazante, no parece dar miedo; más bien se describe como la liberación aliviante para estos cansados ojos que tanto han buscado, como un consuelo que llega con esta mano suave quietísima que cierra los ojos del hombre.

2.4) La luz de la esperanza

En algunos poemas Aleixandre se refiere a una fuerza que le da esperanza, una fuerza divina, expresándola a través del símbolo de la luz:

En *El visitante* (p.255) el padre interrumpe su trabajo, levanta su mirada desde su dura vida cotidiana y ve la raya azul del crepúsculo:

El padre detuvo su maza y dejó su mirada en la raya azul del crepúsculo.

Aquí vemos lo que antes dije sobre la luz del crepúsculo. Como escribe García Díaz, la luz del crepúsculo se hace un símbolo ambivalente en la poesía de Aleixandre. Se asocia también con el amor y la vida. No anuncia el principio de la oscuridad, sino la cercanía de un nuevo día. Por eso *la raya azul del crepúsculo* también puede dar esperanza al padre (Ibid.: 201).

El poeta intenta ver a una fuerza que le dé esperanza, pero la luz divina se le niega a su sentido visual. Repito otra vez este ejemplo que ya mencioné: Dios como una luz difícil de la cual se sabe que existe, pero que el hombre no puede ver:

*Ah, rayo súbito y detenido que arriba no veo.
Luz difícil que ignoro, mientras ciego te escucho. (Difícil, p.317)*

En *Ten esperanza* (p.241) una voz le anima al hombre a mirar el brazo blanco que le ofrece apoyo. Éste casi no se puede ver porque *apenas el color de su túnica lo denuncia* pero sí se puede sentir. Y la voz le dice de apoyarse en este brazo y de seguir adelante con esperanza. Otra vez, en el crepúsculo se puede ver la raya de la esperanza:

*Yérguete y mira la raya azul del increíble crepúsculo,
la raya de la esperanza en el límite de la tierra.*

Esta luz que da esperanza está en el límite de la tierra; parece muy lejos, demasiado lejos para alcanzarla caminando hacía ella pero tal vez al final de la vida, en el límite de la vida, llegaremos allí, así que sí vale la pena dar paso tras paso en esta misma dirección.

Comemos Sombra (p.319) es tal vez el poema más conmovedor que expresa la búsqueda del hombre para romper sus límites, para tener respuestas de Dios a las preguntas que lo atormentan. Y Aleixandre logra este efecto conmovedor sobre todo por su utilización efectiva de luz y sombra:

*Alzamos unos ojos casi moribundos. Mendrugos,
panes, azotes, cólera, vida, muerte:
todo lo derramas como una compasión que nos dieras,
como una sombra que nos lanzaras, y entre los dientes nos brilla
un eco de un resplandor, el eco de un eco de un eco del resplandor,
y comemos.
Comemos sombra, devoramos el sueño o su sombra, y callamos.*

Buscamos la luz pero tenemos que contentarnos con la sombra. Fijémonos en que aquí la sombra no es el contrario de la luz. Es el eco de su resplandor. Casi duele leer estos versos porque viendo las imágenes sabemos que la sombra no brilla, no resplandece pero casi no osamos confrontarnos con esta realidad; preferimos quedar en la ilusión de recibir por lo menos un poquito de la luz si devoramos cada mínima parte de la sombra, triturándola cuidadosamente entre nuestros dientes. Se siente mucha agresividad, mucha acusación en estos versos hacia Dios que nos lanza la sombra en vez de la luz y tal vez hacia nosotros mismos, porque somos tan pobres que la devoramos como unos perros primitivos. Esta *sombra desvanece*, la hambre sigue y echamos a andar de nuevo para buscar alguna pequeña huella de luz, aunque sea solamente el *resplandor de la sombra* de esta luz.

2.5) Se puede ver que el tiempo pasa

2.5.1) La fugacidad de la luz y del fuego

En algunos poemas se puede sentir de una manera sutil que la luz y el fuego también recuerdan al poeta que el tiempo pasa. Ninguna luz brilla eternamente, y aunque bajo el sol

del mediodía uno piensa que su calor y su luz no pasan, cada día de nuevo llega la puesta del sol y la oscuridad.

De la misma manera, los amantes que en algunos momentos brillan, arden, luego descansan, sus bordes apagados en la penumbra. Y el poeta sabe, mirando a la amada que tiene en sus brazos, que este cuerpo luminoso perderá su resplandor juvenil, que el brillo de su mirada se escapará poco a poco a lo largo de los años.

En *En el jardín* (p.285) donde casi exagera describiendo el brillo que la mujer desprende, el poeta parece querer atrapar lo máximo de su luz con su sentido visual, disfrutar este momento porque, aunque en *esta hora* le tiene que parecer increíble que su brillo se pueda perder, en el fondo sabe que sí, disminuirá para apagarse completamente un día.

*Otras veces se agita por el jardín, entre luces.
Rubio su pelo: una mano del sol con furia lo mueve...
[...]
¡Cómo brilla y se instala, entre olores! Y es joven.
[...]
Desnuda, pudorosa en la luz, el rostro instantáneo, sin tiempo, me mira,*

Y supone que el fuego del amor que él siente, no permanecerá en la mujer:

*Todo conspira contra la perduración sin descanso de la llama imposible.
[...]
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,
que gime y sonrío. (Como el vilano, p.213)*

Y está consciente de que la luz que la amada le regala es fugaz, que va a apagarse un día:

*Todo en su hora, diario, misterioso, creído.
Como una luz, como un silencio, como un fervor
que apenas se mueve. Como un estar donde llegas.

Por eso... Por eso callo cuando te acaricio,
cuando te compruebo y no sueño. (La certeza, p.287)*

La prueba para asegurarse de que está, que no cambia mientras que la mira y la toca. La luz, el fervor *apenas se mueven* pero no permanecen eternamente. El poeta sabe que hay una hora para todo, como hay una hora para la salida del sol y para la puesta del sol, una hora para

encender una candela y para soplarla. Imaginémonos esta candela para comprender que la luz también puede ser símbolo de la fugacidad.

*Sabemos adónde vamos y de dónde venimos. Entre dos oscuridades, un relámpago.
(Entre dos oscuridades, un relámpago, p.321)*

La fugacidad, la limitación de la vida no se podría expresar mejor que en este claroscuro del relámpago entre dos oscuridades. Aquí otra vez podemos *ver* lo que el poeta quiere decir. En este poema es la luna que ilumina el camino de la pareja a través de la noche larga. Zardoya interpreta que esta luna, esta súbita luna la que un momento brilla, que se apagará en su momento, representa la vida (1974: 308).

2.5.2) Los colores cambian, el brillo se pierde

Para describir que el tiempo ha pasado y que él está envejeciendo, que está llegando a la madurez, el poeta simplemente se refiere al cabello que se pone blanco:

*Y hay unos salpicados cabellos blancos, y la lenta
cabeza suave se inclina sobre una página. (La oscuridad, p.261)*

*Y aquí estamos en lo alto de la montaña, con cabellos blancos y puros como la nieve.
(Ascensión del vivir, p.325)*

Y en *Ten esperanza* (p.241) describe:

*Entre tus pelos grises caídos sobre la frente brillan tus claros ojos azules,
tus vividos, tus lentos ojos puros, allí quedados bajo algún velo.*

Indica que ya ha llegado a una edad más avanzada, pero su voz interior le recuerda que todavía está joven, sus ojos brillan todavía.

En *Ante el espejo* (p.323) el hombre observa que el pelo de la mujer ha perdido su brillo:

*Así tú ahora, mientras sentada ante el vidrio elevas tus brazos,
componiendo el cabello que, sin brillo, organizas.*

En *No queremos morir* (p.313) expresa que el tiempo va a pasar y que va a cambiar a los amantes aunque ellos se prometan siempre amarse y pretendan nunca morir. Sin que se den cuenta, la vida se les escapará desapercibida, el brillo en sus ojos poco a poco disminuirá:

*Allí saldrás, por el hilo delgado de la voz, por el brillo nunca del todo extinto de tu diminuto verdor en los ojos,
por el calor de la mano reconocible, por los besos callados.*

En *Tendidos de noche* (p.278) le parece al hombre que su amada permanece sin cambiar, que le da *vida sin pasar*. Se rinde a la ilusión que ella siempre le regalará la misma *tibieza estable, ese olor continuo que es la vida*, mientras que él mismo se siente *como precipitación que huye, que pasa, que se destruye y se quema*.

Y describe que ella parece no perder su juventud y su amor, su brillo y su color, como si pudiera vencer el tiempo:

La que permanece como una hoja de rosa que no se hace pálida.

Aquí, a diferencia de lo que vimos en *Como el vilano* y *La certeza*, es la amada que parece no cambiar. El fuego del amante no se apaga, pero su precipitación se destruye.

Quiero terminar este capítulo con un poema en el que los versos luminosos abundan:

2.6) La explosión (p.311)

*Es como una explosión que durase toda la vida.
Que arranca en el rompimiento que es conocerse y que se abre, se abre,
se colorea como una ráfaga repentina que, trasladada en el tiempo,
se alza, se alza y se corona en el transcurrir de la vida,
[...]
la luz se diría repentina, repentina en la vida entera,
hasta colmarse en el fin, hasta cumplirse y coronarse en la altura
y allí dar la luz completa, la que se despliega y traslada
como una gran onda, como una gran luz en que los dos nos reconociéramos.*

Jiménez toma este poema como ejemplo para afirmar su juicio de que en la poesía de Aleixandre

“las ideas no pasan nunca al verso de manera seca y rigurosa, sino transmutadas ya en expresión definitivamente poética, vencido de antemano el grave riesgo de la lírica actual: la excesiva concisión lógica.” (1972: 63)

Escribe que Aleixandre clarifica sus pensamientos por imágenes y que desarrolla estas imágenes minuciosamente, explorando todas sus posibilidades. En *La explosión* tenemos la imagen *amor como explosión*, apoyada por la imagen de la ráfaga. Además encontramos la imagen de la luz que crece y que corona el amor, la existencia, terminando la tarde del vivir (Ibid.: 64). Bousoño realza que en este poema Aleixandre logra mirar la vida desde puntos de vista diferentes, logra fusionar ideas muy contrarias, hasta tal punto que aparezcan simultáneamente, en un verso. En la imagen “es como una explosión que durase toda la vida” se refiere a la vez a la fugacidad y a la eternidad, a la instantaneidad y a la duración del amor. El poeta nos deja comprender, nos deja *ver* estos pensamientos complejos por las evocaciones visuales que utiliza. Podemos ver la luz repentina de una explosión, de una ráfaga. Sentimos esta energía comprimida de un instante que tal vez refleja el descubrimiento del amor entre dos personas. Desde este principio la energía alcanza una intensidad que, según las leyes físicas, ya no se podría superar; sin embargo la luz del amor crece, se abre aún más hasta que su fuerza traspasa los límites de nuestro sentido visual en la muerte. Aquí nos acordamos una última vez de las palabras de García Díaz que analizó que las ideas de Aleixandre sobre la vida y el amor muchas veces se presentan como una lucha que al final se resuelve y termina en luz (2001: 202).

3) Las sensaciones auditivas

En la utilización de sensaciones auditivas se refleja también que en *Historia del Corazón* Aleixandre se concentra en el ser humano: en la mayoría de las evocaciones auditivas se trata de voces humanas que hablan o cantan, que ríen o lloran.

3.1) El discurso directo

En algunos poemas Aleixandre utiliza el discurso directo y describe así lo que los amantes u otras personas están hablando:

Los que le regañan, los que dicen: "¿Ves?" "¡Y te lo acabábamos de regalar!..."
(*La oscuridad, p.261*)

Así, marchando por la ciudad. "¡Ten cuidado: ese coche!"
O saliendo a la noche: "Mira: estrellas." O: "¿qué brilla?"
"Sí, caminemos." (La certeza, p.287)

Es mucho mayor que yo. Y cuando sale conmigo – porque algunas tardes, al pasar,
dice: "¿Vienes conmigo?"-,
casi nunca me lleva de la mano. "Anda: ¡corre!" (La joven, p.302)

Estos elementos, no muy comunes en la poesía, apoyan el carácter narrativo de los poemas de *Historia del Corazón*. Alexandre describe, cuenta hasta cierto punto lo que está pasando y en consecuencia, lo que las personas están hablando. El poeta dijo una vez que no hay palabras feas o bonitas, palabras poéticas o no poéticas. Por eso los diálogos banales de la vida cotidiana encuentran lugar en sus versos. De esta manera nos permite otra vez acercarnos más a la situación que describe; nos ayuda a testimoniar, a captar la situación con todos nuestros sentidos. Escuchamos los diálogos de las personas y creo que de esta manera éstas nos parecen también más reales, más cercanas y nos podemos imaginar mejor la situación que el poeta nos transmite.

3.2) El sonido de las voces

Para animar a nuestros oídos a concentrarse en sensaciones auditivas, Alexandre a veces describe también el sonido de las voces o la manera de hablar de alguien:

Tomaban el sol y hablaban muy raramente. (A la salida del pueblo, p.246)

Y un momento desgarradoramente la llamo. Con mi voz natural. (En el jardín, p.285)

Y una boca fresquísima, tantas veces extensa en su grito claro.
Y me habla. Y de pronto se calla. O comienza a contarme un cuento. (La joven, p.302)

Fijémonos en que el poeta recurre también a otros sentidos, utiliza sinestesias, nos recuerda a sensaciones del gusto, sensaciones visuales y táctiles para poder explicar mejor cómo las voces suenan:

Y ella hablaba con dulzura... (Tierra del mar, p.275)

Riéndonos gozosamente entre rostros borrados.

Encendiendo una luz mientras tu carcajada se escucha, tu retiñir cristalino. (La certeza, p.287)

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 ya de quién fuese. (La clase, p.293)

“Por siempre”, “nunca”: palabras que los amantes decimos, no por su vano sentido que fluye y pasa,

sino por su retención al oído, por su brusco tañir y su vibración prolongada,

que acaba ahora, que va cesando..., que dulcemente se apaga como una extinción en el sueño. (No queremos morir, p.313)

O refleja en el ritmo de los versos la conversación de la gente:

Ellos no te conocen. Hablan. Mueven. Oscilan.

Déjalos. Tú les dices.

[...]

Pronuncian,

insisten, quizá ceden, argumentan, responden. No sé lo que les dices. (Con los demás, p.315)

A los niños y jóvenes Aleixandre atribuye voces más ruidosas que a los viejos. De esta manera se vuelven más concretas: podemos imaginarlos mejor si escuchamos sus gritos alegres, sus risas y sus voces jadeantes.

En *A la salida del pueblo* (p.246) pone en contraste a los viejos callados que parecen como unas piedras doradas y a los jóvenes que pasan ruidosamente:

Pero todos agrupados, diseminados en el corto trecho,

callados y vegetativos, profundos y abandonados a la benigna mano que los unía.

[...]

Pasaban los jóvenes alborotando.

Cantaban las muchachas y se atropellaban riendo los niños.

En *El niño y el hombre* (p.263) también podemos escuchar el contraste del niño alegre y del niño que murió para volverse hombre adulto. Está callado, escondido en el seno del hombre.

Y dar gritos alegres y venir corriendo a nosotros, y sonreírnos

[...]

Oh, niño, que acabaste antes de lo que nadie esperaba,

niño que, con una tristeza infinita de los que te rodeaban, acabaste en la risa.

[...]

Allí está oculto, detrás de tus grandes ojos, allí en la otra pieza callada.

[...]

el niño vigilante calladamente bajo su apariencia lo vela. Y todos pasan, y nadie sabe que junto a la definitiva soledad del hondo muerto en su seno, un niño pide silencio con un dedo en los labios.

En *El más pequeño* (p.300) el niño pequeño admira calladamente a los otros que juegan ruidosamente. Aleixandre expresa así el papel de un niño en un grupo social a través de evocaciones auditivas:

Es más chico que los demás, y es un niño callado.

[...]

*Todos pasan gritando, sofocados, enormes,
y casi nunca le ven. Él golpea una vez,
y después de mucho rato otra vez,
y los otros se afanan, brincan, lucen, vocean.*

*Y se retira. Y los ve. Son jadeantes,
son desprendidos quizá de arriba, de una montaña,
son quizá un montón de roquedos que llegó ruidosísimo
de allá, de la cumbre.*

Nadie parece darse cuenta de él pero luego su imaginación lo salva. Ya no mira a los demás, escucha sus propios pasos, haciendo un ruido enorme:

Ve la montaña lejana. Los picachos, el cántico de los vientos.

Y cierra los ojos, y oye

el enorme resonar de sus propios pasos gigantes por las rocas bravías.

El poeta describe los sonidos de una charla secreta o de la risa de una niña que se está bañando en el mar:

*Y un rumor más bisbiseante. Y la gran carcajada súbita,
la explosión, casi hoguera, de una como indecente alegría superior
que exultase.*

Y el niño, diminuto, escuchaba.

Como si durmiese bajo su inocencia, bajo un río callado. ("Violeta", p.298)

Rodaba luego con la onda sobre la arena y se reía, risa de niña en la risa del mar, (La hermanilla, p.295)

Si repetimos este verso en voz alta y oímos la música que da este verso, con los sonidos *r-i-s*, de verdad podemos escuchar reír a la muchacha.

Quiero detenerme aquí para analizar más detalladamente el poema *El niño murió* (p.253) porque se basa esencialmente sobre la evocación de dos voces:

El niño murió
(*Nana en la selva*)

¿Quién sufre? Pasé de prisa.
¿Quién se queja? Y me detuve.
La choza estaba oscura. Y la voz: “¿Quién te quiere a ti, corzo mío?” Pero el niño seguía llorando.
El amuleto; el lamento: la madre canta. Canta muy dulcemente. El niño llora.
Huele a sándalo triste. Mano que mece a un niño. Canta. ¿Quién sueña?
El lamento largo no cesa. Dura más que la vida. El niño calla. Canta la madre.
Más allá de la vida canta la madre. Duerme la selva.

El poeta se sitúa otra vez como testimonio pero ahora no observa mirando sino se detiene y escucha: Oye a la mujer que canta una nana pero el niño no deja de llorar. Aleixandre pone en contraste la voz dulce de la madre y el llanto del niño. En la música que dan las palabras *amuleto – lamento*, con los sonidos *a–e–o* y *l* repetidos casi resuena este llanto. El poeta repite tres veces que la madre canta y que el niño sigue llorando. Así refuerza la impresión de que la nana no sirve para tranquilizar al bebé y nos recuerda esos momentos donde uno piensa que un bebé nunca se va a callar. El poeta de repente se pregunta: *¿Quién sueña?* Y sigue con la frase: *El lamento largo no cesa. Dura más que la vida.* Mientras que el lector sigue creyendo que está escuchando el lamento del niño, el poeta en verdad ya ha pasado al cambio: En seguida, cuando leemos *El niño calla* comprendemos que el lamento que se escucha ahora y que parece nunca acabar proviene de la madre. La mujer expresa ahora su dolor porque su niño de repente se calló: murió. En este poema Aleixandre logra conmovernos con una estructura muy fácil pero efectiva. Escuchando con él a las dos voces presenciamos la muerte de un niño. La madre trata de tranquilizar a su bebé cantando y al final es ella la que llora porque el niño se calla para siempre. Su dolor no se podrá callar nunca, seguirá hasta más allá de la vida. Se podría decir también que la madre sigue cantando nanas para su bebé aunque ése ya no está vivo. Su amor, su ternura seguirán aunque el niño ya no la pueda escuchar. Zardoya amplifica esta interpretación a la voz del poeta, diciendo:

“El alma del poeta llora por él, por la madre y por la selva. Siente el dolor del hombre, cualquiera que sea su raza, condición o edad. Canta la madre. El poeta llora en la vida y más allá de la vida.” (1974: 293)

Aleixandre expresa a través de su voz de poeta el dolor de otras personas, comparte sus penas y las transforma en palabras poéticas.

3.3) Sonidos positivos

En algunos poemas Aleixandre evoca ruidos de la naturaleza. Por ejemplo en *Vagabundo Continuo* (p.251) describe el *bramar de las fieras, los pájaros gritadores* y las *cataratas*. En *En el bosquecillo* (p.282) donde habla de los paseos que da la pareja, se pueden escuchar *los cánticos de los pájaros, el zumbido del bosque, las púas secas de los pinos que crujen*. Y *lejos el mar se calla*. Si menciona ruidos que provienen de la ciudad, de la civilización, éstos se pueden escuchar solamente desde lejos:

¿Oyes ? Sí, allá la ciudad parece lentamente encenderse, baja, sin ruido.

Los vehículos no hacen ruido:

*Por la ciudad callada el niño pasa.
No hacen ruido los coches, no los pasos. (En el lago, p.304)*

Pasaba ceñida de luces, y los carruajes no hacían ruido. (Al colegio, p.291)

Vemos entonces que el poeta sigue prefiriendo la naturaleza como en sus obras anteriores y evita todo lo que se aleja de ella (comp. Bousño, 1956: 87).

A veces Aleixandre utiliza sonidos conectados a otras cosas con una connotación positiva:

En una sinestesia visual–auditiva le da una melodía al sol y en otro momento habla del sonido del amor:

*Un sol casi melodioso, irisado, benévolo,
en aquellas lentas tardes de marzo. (A la salida del pueblo, p.246)*

*Como una roca que en el torrente devastador se va dulcemente desmoronando,
rindiéndose a un amor sonorísimo,
así, en aquel silencio, el viejo se iba lentamente anulando, lentamente etregando. (El
viejo y el sol, p.259)*

En *En la plaza* (p.243) describe la comunidad entre las personas que se solidarizan también con ruidos:

*Hermoso es, hermosamente humilde y confiante, vivificador y profundo,
sentirse bajo el sol, entre los demás, impelido,
llevado, conducido, mezclado, rumorosamente arrastrado.*

El hombre, *con silenciosa humildad*, se deja arrastrar por ese ruido de solidaridad y siente que es mejor escuchar a los otros que *buscarse en el espejo, en un extinto diálogo en que no se oye*. Más tarde leemos:

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

Aquí la acumulación de los verbos, conectados por y, la aliteración de los sonidos *l, s, t, z* y la vocal *a*, dan un ritmo a los versos que nos puede recordar los sonidos del agua. El hombre siente la vida, se siente joven y para expresar su alegría, su ánimo, *canta*.

3.4) El silencio

3.4.1) El silencio de la intimidad

Muchas veces Aleixandre nos anima a “escuchar” el silencio. Leyendo y, como ya dijimos, de esta manera testimoniando, acompañando una situación concreta, a veces casi sentimos la necesidad de callar, de abrir nuestros labios sin ruido, de movernos lo menos posible para no molestar o interrumpir a los amantes. El silencio que rodea a los amantes en su cuarto y que “escuchamos”, pasando por los versos, nos da otra vez la impresión de estar muy cerca, de asistir a momentos muy íntimos entre ellos. Y es por estar tan cerca que podemos hasta escuchar los suspiros, la respiración, los gemidos o los latidos del corazón de ellos:

mientras gimo, mientras secretamente gimo de otra piel que quemara. (Otra no amo, p.220)

Un suspiro profundo y silencioso exhaló el pecho de la madre. (El visitante, p.255)

Y sólo suena el pausado respiro de alguien, (El sueño, p.284)

Estoy oyendo tu agitada respiración y miro tus ojos. (Ascensión del vivir, p.325)

Tenemos que afinar nuestro sentido auditivo para poder escuchar los besos silenciosos, los murmullos de palabras de ternura:

*Allí impresos todavía están los besos, los favores, los largos silencios.
Están aquellas horas fervientes, cuando inclinados sobre el tendido dibujo
murmuramos apenas.*

[...]

*Pero tú estás besando. Aquí, cara a cara, con hermosos sonidos,
con largos, interminables silencios de beso sólo,
con estos abrazos lentos de los dos cuerpos vivos de las dos almas mudas que
fundidas se cantan
y con murmullos lentos se penetran, se absorban. (Con los demás, p.315)*

Este poema termina con el verso:

Todos callan. Los muertos. Los salvados. Vivimos.

Tal vez Aleixandre quiere expresar aquí que en este momento nada más tiene importancia que esta comunicación amorosa. No existe nadie más que ellos dos, no se dejan distraer por otras personas, por pensamientos en el futuro. Los *muertos callan* también, no les recuerdan ahora que la muerte acabará un día con sus *cuerpos vivos*.

Muchas veces parece que el poeta pide silencio para concentrarse mejor en el sentido táctil y el sentido visual. Los amantes se entienden, comunican sus sentimientos a través de sus miradas y sus manos, sus cuerpos se están hablando sin necesidad de palabras. Se sienten unidos en el silencio:

Como el silencio que queda después del amor, (Después del amor, p.223)

*Cogiendo tu cara con mis dos manos mientras tendida aquí yaces,
a mi lado, despierta, despertada, muda, mirándome. (Tendidos, de noche, p.278)*

¿Qué suplicas cuando alargando tus dos manos, muda, me tocas?

[...]

Y tú estás callada, y yo siento mi rostro, suspenso, dulce, en tus dedos.

*De tu porosa mano suavísima que gime,
tu delicada mano silente, (Mano entregada, p.216)*

Por eso... Por eso callo cuando te acaricio, cuando te compruebo y no sueño. (La certeza, p.287)

3.4.2) La música en los cuerpos que se escucha en el silencio

Aunque los amantes ni hablan ni se escucha nada desde afuera, dentro de sus cuerpos están cantando y sienten una música. Sus almas se comunican melodías dulces, sus venas resuenan de voces profundas:

*ese cuerpo, que ahora resuena mío, mío poblado de mis voces profundas,
oh resonado cuerpo de mi amor, oh poseído cuerpo, oh cuerpo sólo sonido de mi voz
poseyéndole. (Mano entregada, p.216)*

*y siento la musical, callada verdad de tu cuerpo, que hace un instante, en desorden,
como lumbre cantaba. (Después del amor, p.223)*

*Oigo el alma quietísima, niña, que canta escuchada.
Amor como beso. Amor en los dedos, que escucho, cerrado en tus manos. (Mi rostro
en tus manos, p.280)*

*Pero aquí, amor, quieta estancia silenciosa, olor detenido;
aquí, por fin, realidad que año tras año he buscado.
Tú, rumor de presente quietísimo, que musicalmente me llena.
Resonado me hallo. (La certeza, p.287)*

Con estas evocaciones Aleixandre nos permite “escuchar“ algo que en verdad no podemos alcanzar con nuestro sentido auditivo: podemos “escuchar“ sentimientos, sensaciones corporales. Vemos entonces que el poeta rompe los límites de nuestros sentidos, nos deja escuchar mucho más que las ondas sonoras podrían traer a nuestros oídos.

En el poema *Mano entregada* (p.216) Aleixandre combina de una manera muy linda el sentido táctil con el sentido auditivo. Como en otros ejemplos que analizaré más tarde (p.e. *Nombre* o *La frontera*) donde se cruzan varios sentidos, en este poema vemos afirmado lo que Siebold dijo sobre la sinestesia:

“Gerade das überraschende Kombinieren von Sinnesmomenten, das Sehen von neuen Perspektiven aus, jener Hauptreiz der Synästhesien, belebt uns sonst so leicht verblassende Sinneseindrücke neu und erhält sie gefühlsbetont.” (cit. por Gross en Adler/Zeuch, 2002: 79)

Aquí la combinación de dos sentidos provoca que una sensación bastante común se convierta en una experiencia sensorial extraordinaria. El poeta agudiza nuestra percepción, nos despierta, nos sorprende; nos deja “revivir” el contacto de dos manos con mucha intensidad:

Pero otro día toco tu mano. Mano tibia.

Tu delicada mano silente.

[...]

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 tus venas tibias,

para rodar por ellas en tu escondida sangre,

como otra sangre que sonara oscura, que dulcemente oscura te besara

por dentro, recorriendo despacio como sonido puro

Describe como toca la mano de su amada: El contacto con esta mano que produce una sensación táctil, un calor tibio, luego se describe por el sentido auditivo. Lo interesante es tal vez que el poeta se imagina lo que está pasando en el cuerpo de la mujer, probablemente sintiendo él algo parecido. Se imagina que el calor de su mano se extiende en el cuerpo de la mujer como una voz. De una manera impresionante expresa esta sensación corporal, este calor que se propaga en la carne, por una voz que penetra las venas, que rueda en la sangre y recorre despacio el cuerpo. Con la sinestesia de tres sentidos, el sentido táctil, auditivo y visual, logra describir esa sensación especial que produce el contacto de dos manos. Me imagino que el amante saca estas palabras lindísimas de sus propias sensaciones, pero que siente también que la mujer percibe el tacto de su mano de una manera parecida: nota que la mujer abre su piel para dejar entrar su calor que parece transformarse en un sonido dulce, oscuro en su cuerpo.

*...ese cuerpo, que ahora resuena mío, mío poblado de mis voces profundas,
oh resonado cuerpo de mi amor, oh poseído cuerpo, oh cuerpo sólo sonido de mi voz
poseyéndole.*

[...]

de tu porosa mano suavísima que gime,

tu delicada mano silente, por donde entro

despacio, despacísimo, secretamente en tu vida,

hasta tus venas hondas totales donde bogo,

donde te pueblo y canto completo entre tu carne.

El poeta transforma el calor en voces profundas que resuenan y siente que está poseyendo este cuerpo, es decir, que él logró entrar, que algo de su calor está cantando en el otro cuerpo ahora. Él canta, y parece disfrutar al liberar su voz, es decir, toca la mano y le gusta también recibir la sensación táctil y producir calor. Fijémonos también en el ritmo y la música de los versos (*ese cuerpo, que ahora resuena mío, mío...*) que parecen de verdad como una canción que se agita más, igual al calor que parece aumentar. El cuerpo de la mujer parece disolverse, se hace inmaterial, se convierte en sonido y calor. Casi olvidando que se trata de dos manos

separadas, los dos amantes parecen unirse en un único sonido caluroso. Como me parece de verdad impresionante, quiero realzar que en esta situación realmente no se escucha nada. El contacto de las dos manos pasa en silencio pero las sensaciones dentro del cuerpo parecen ser tan fuertes que el poeta recurre al sentido auditivo (y también visual) para acercarse con palabras a un estado corporal tan intenso en el cual se pierden los pensamientos claros, las fronteras entre los sentidos diferentes, en el cual ya no se sabe quién canta y quién escucha, quién produce o quién recibe calor...

3.4.3) El silencio de otros fenómenos

Aleixandre atribuye el silencio también a otras cosas. Por ejemplo describe fenómenos naturales y explicita que no hacen ruido:

...sólo un viento puro y templado penetraba mudo por la ventana. (Tierra del mar, p.275)

*Rumbo al silencio puro de ti,
oh noche. (En el bosquecillo, p.282)*

Como si durmiese bajo su inocencia, bajo un río callado. ("Violeta", p.298)

Y ahora una brisa inoíble, una bruma, un silencio, casi un beso, los une, (La clase, p.293)

Y la silenciosa nieve que nos rodea... (Ascención del vivir, p.325)

Lo impresionante es tal vez que parece que por esta indicación explícita, afinamos aún más nuestro sentido auditivo. Aunque el poeta nos dice que se trata de un río callado, automáticamente oímos el ruido del agua y luego nos imaginamos ese ruido de la manera más baja para lograr por fin escuchar el silencio del río. O nos imaginamos la silenciosa nieve a la cual normalmente ni siquiera pondríamos atención porque nos parece evidente que no se escucha nada. Por su evocación ahora estamos alerta y percibiríamos cada mínimo ruido que interrumpiera el silencio.

En *Ante el espejo* (p.325) el poeta describe cómo el tiempo está pasando, también en silencio:

*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...
[...]

*Cansado rostro, cansadas facciones silenciosas
que parecen haberse levantado tristísimas como después de un largo esfuerzo que
hubiese durado el quedar de los años.*

Parece que es el fantasma del tiempo el que le habla al hombre. En el oxímoron *mudamente nos dijera* Aleixandre expresa que le hace comprender sin palabras que el tiempo ha pasado. Las cansadas facciones cuentan “silenciosamente” de una vida que ya pasó, que ya se acerca a su final. El silencio agudiza tal vez la mirada del hombre y de repente las arrugas en la cara de la mujer le parecen aún más profundas.

En *Al colegio* (p.291) encontramos una metonimia: El silencio se materializa, la cualidad del carruaje sustituye al vehículo mismo:

Silencio puro que pasaba arrastrado por el lento tronco brillante.

3.4.4) El silencio de la soledad

En algunos poemas el silencio también expresa la soledad en la cual el hombre se encuentra. En *El sueño* (p.284) el hombre está callado, sentado en su cuarto silencioso, escuchando solamente el respiro de la mujer que duerme y la lluvia. El agua que cae contribuye a crear un ambiente gris, triste y acompaña al silencio en el que el hombre de repente comprende que ya no ama a la mujer, que se siente sólo y cansado. La respiración de la mujer le recuerda que ella está, pero siente que sin embargo está muy lejos; duerme y no oye su corazón, callado en desamor. O tal vez sí, ella lo siente también, “escucha” sus pensamientos y sueña con ellos:

*Y estamos tristes, callados. La lluvia, allí insiste.
Mañana de bruma lenta, impiadosa. ¡Cuán solos!
Miramos por los cristales. Las ropas, caídas;
El aire, pesado; el agua, sonando. Y el cuarto,
helado en este duro invierno que, fuera, es distinto.*

*Así te quedas callado, tu rostro en tu palma.
Tu codo sobre la mesa. La silla, en silencio.
Y sólo suena el pausado respiro de alguien,*

*de aquella que allí, serena, bellísima, duerme
y sueña que no la quieres, y tú eres su sueño.*

En el poema *El último amor* (p.231) el sentido auditivo juega también un papel muy importante. Empieza así:

*Amor mío, amor mío.
Y la palabra suena en el vacío. Y se está solo.
Y acaba de irse aquélla que nos quería. Acaba de salir. Acabamos de oír cerrarse la
puerta.
Todavía nuestros brazos están tendidos. Y la voz se queja en la garganta.*

La geminación *Amor mío, amor mío* con el sonido lamentable que rima también con el *vacío* del segundo verso ya nos permite “escuchar” la situación en la cual el hombre se encuentra. Sus palabras ahora suenan en el cuarto vacío y por la música de los primeros versos de verdad resuenan en nuestras orejas. Escuchando su propia voz que llena el cuarto, el hombre está aún más confrontado con su soledad. Con *Y la voz se queja en la garganta* el poeta describe tal vez ese nudo que se siente cuando uno está a punto de llorar. O la voz se queja porque querría decir algo, querría hablar aún con la mujer y ya sabe que todo su esfuerzo sería en vano porque ella ya no escuchará nada.

[...]
*Siéntate ahí, y descansa.
No, no oigas el ruido de la calle. No vuelve. No puede volver.*

Parece que una voz en sí mismo le está hablando al hombre para forzarlo a ser fuerte y razonable. Esta voz nos dirige también para que nos concentremos en el ruido de la calle como lo hace el hombre para encontrar allí tal vez aún alguna huella auditiva de su amada. Esta voz le parece forzar a confrontarse con la realidad, consigo mismo y con ese silencio definitivo que ahora lo rodea. Le pregunta *¿No oyes?* para hacerle más consciente de que de verdad ya no se oye nada. En la segunda parte del poema el hombre se acuerda otra vez de las palabras que la mujer pronunció:

*Las palabras del abandono. Las de la amargura.
Yo mismo, sí, yo y no otro.
Yo las oí. Sonaban como las demás. Daban el mismo sonido.
Las decían los mismos labios, que hacían el mismo movimiento.
Pero no se las podía oír igual. Porque significaban: las palabras
significan. Ay, si las palabras fuesen sólo un suave sonido,*

*y cerrando los ojos se las pudiese escuchar en el sueño...
Yo las oí. Y su sonido final fue como el de una llave que se cierra.
Como un portazo.*

Ahora reflexiona porque las palabras consisten en una voz, unos movimientos de labios que le produjeron una sensación auditiva como en muchos otros momentos pero a la vez le trajeron un mensaje. Eran más que un suave sonido, le hicieron comprender que la mujer lo abandonaría. Y ahora le parece que este mensaje mismo convirtió la voz suave que en otros tiempos tal vez murmuró palabras de amor en un sonido parecido a una llave que se cierra o un portazo. El poeta no explica lo que pasó o lo que la mujer dijo, pero por la evocación de las sensaciones auditivas podemos comprender cómo el hombre sufre: No aguanta el silencio que le confronta con su soledad pero las evocaciones de ruidos, sus recuerdos de los últimos sonidos que la mujer dejó, le duelen aún más. Así parece encerrado en este cuarto, entre su soledad silenciosa y los recuerdos auditivos dolorosos. El poeta luego nos esfuerza también a confrontarnos con el silencio. Evoca gestos que normalmente producen por lo menos algún ruido pero nos exige *escuchar* que no se puede *escuchar* nada:

*Silenciosamente cerré la puerta yo mismo.
Sin ruido. Y me senté. Sin sollozo.
[...]
Pero no dije nada. Moví mis labios. Suavemente, suavísimamente.*

Este poema vive de las sensaciones auditivas. El silencio nos permite sentir muy intensamente la soledad del hombre.

3.5) “Escuchar“ a Dios

Además de las cosas que los amantes escuchan sin hablar, el poeta nos evoca otros sonidos que deberían ser inoíbles para nuestros oídos. Habla de sensaciones auditivas en momentos de búsqueda, de búsqueda de una fuerza divina, de trascendencia o de más comprensión:

El hombre parece “escuchar“ en algunos momentos de su vida que existe una fuerza divina. Aleixandre expresa entonces a través del sentido auditivo esta conciencia, esta creencia que es tan difícil de comunicar y de compartir con otros, tan difícil de captar en palabras:

En *La oscuridad* (p.261) el niño que trata de comprender más, de ver lo que se encuentra dentro de su juguete parece “escuchar” que existe algo más, bajo la superficie:

Y el niño no les oye porque está mirando, quizá está oyendo el inexplicable sonido.

En *Ten esperanza* (p.241) escucha una palabra que no se puede explicar pero que le parece dar fuerza y consuelo. Es una palabra sin música, no le llega a través de las ondas sonoras; el hombre parece escucharla dentro de sí mismo:

*Míralo, ¿no lo sientes? Allí, súbitamente, está quieto. Es un bulto silente.
Apenas si el color de su túnica lo denuncia. Y en tu oído una palabra no pronunciada.
Una palabra sin música, aunque tú la estés escuchando.*

El sentido auditivo le sirve al poeta para expresar presentimientos inexplicables. Y parece que el sentido auditivo le sirve mejor que el sentido visual para percibir a Dios, como ya mencioné en el capítulo sobre las miradas:

*Ah, rayo súbito y detenido que arriba no veo.
Luz difícil que ignoro, mientras ciego te escucho. (Difícil, p.317)*

En *Comemos sombra* (p.319) el hombre lamenta que no pueda escuchar esta voz de un Dios respondiente:

*¿Dónde la fuerza entonces del amor? ¿Dónde la réplica que nos diese un Dios
respondiente,
un Dios que no se nos negase y que no se limitase a arrojarnos un cuerpo, un alma
que por él nos acallase?
Lo mismo que un perro con el mendrugo en la boca calla y se obstina,*

En su desesperación se siente como un perro que ladra furiosamente, hambriento y que necesita a alguien que le dé de comer para poder callarse. El ser humano a veces parece gritar de la misma manera, pidiendo esperanza, consuelo o seguridad. Anhela tener más que un cuerpo, un alma que están limitados en el tiempo, anhela ser más que hombre. El ladrar del perro nos suena en los oídos en estas líneas y podemos sentir la desesperación, este hambre ávida, agresiva. Y parece que nadie acalla este ruido desagradable. Luego el poeta combina el sentido auditivo con el sentido visual y el sentido del gusto de una manera muy original:

Alzamos unos ojos casi moribundos. Mendrugos,

*panes, azotes, cólera, vida, muerte:
todo lo derramas como una compasión que nos dieras,
como una sombra que nos lanzaras, y entre los dientes nos brilla
un eco de un resplandor, el eco de un eco de un eco del resplandor,
y comemos.
Comemos sombra, y devoramos el sueño o su sombra, y callamos.*

En estos versos el poeta nos permite escuchar de verdad el eco de las palabras repetidas. Describe la sombra como el eco de un resplandor y ya vemos qué lamentable, qué pobre es este eco, en comparación con el resplandor que buscaríamos. Sin embargo, por no tener más remedio, lo devoramos ávidamente y durante algunos momentos nos callamos, dejamos de preguntar, de buscar y de quejarnos. No se escucha un silencio pacífico ahora, parece ser otra vez un silencio amenazado, interrumpido por el ruido de unos dientes ávidos de un perro, un silencio que ya lleva en sí el ladrar que va a seguir...

A veces sí estamos felices y no nos preocupamos. El poeta expresa este estado positivo otra vez a través de una sensación auditiva: *cantamos*. Pero en los momentos tristes, en los momentos de soledad tratamos de escuchar a un Dios que nos consuele y que nos dé fuerza y

*Ni el roce
de una veste se escucha.
Sólo el largo gemido, o el silencio apresado.
El silencio que sólo nos acompaña
cuando, en los dientes la sombra desvanecida famélicamente de nuevo echamos a
andar.*

Así el poema termina con sonidos que nos dejan escuchar la desesperación, la soledad, la dificultad del vivir humano.

Jiménez opina que *Comemos Sombra* marca un contraste muy importante con los otros poemas de *Historia del Corazón*. Escribe:

“Cuando a través de los poemas anteriores nos hemos ido haciendo a la idea de pensar y aceptar humildemente nuestra vida como un difícil proceso, fatalmente vocado a su fin y destrucción, he aquí que Aleixandre introduce casi bruscamente la tan humana y angustiosa demanda de eternidad que nunca deja de bullir allá muy dentro.” (1972: 66)

Este contraste se refleja también en las evocaciones auditivas. El ladrar ávido, desesperado del perro hambriento contrasta muchísimo con el silencio que reina, por ejemplo, en poemas como *Ascensión del vivir*, donde la pareja medita con serenidad solemne sobre la vida. Este hambre ladrante que a veces nos atormenta, contrasta con las reflexiones profundas, filosóficas, con la resignación estoica y la aceptación sabia en otros momentos.

En este punto quiero recordar también que las imágenes de la vida como una explosión, como un relámpago, (seguidos del trueno), van también acompañados de sonidos súbitos y cortos.

3.6) El poeta levanta su voz

Como ya dice el título, el poema *El poeta canta por todos* (p.248) se basa sobre todo en la voz del poeta que canta:

*Y si te yergues un instante, si un instante levantas la voz,
yo sé bien lo que cantas.
Eso que desde todos los oscuros cuerpos casi infinitos se ha unido y relampagueado,
que a través de cuerpos y almas se liberta de pronto en tu grito,
es la voz de los que te llevan, la voz verdadera y alzada
donde tú puedes escucharte, donde tú, con asombro, te reconoces.
La voz que por tu garganta, desde todos los corazones esparcidos,
se alza limpiamente en el aire.*

*Y para todos los oídos. Sí. Mírales cómo te oyen.
Se están escuchando a sí mismos. Están escuchando una única voz que los canta.
Masa misma del canto, se mueven como una onda.
Y tú sumido, casi disuelto, como un nudo de su ser te conoces.
Suena la voz que los lleva. Se acuesta como un camino.
Todas las plantas están pisándola.
Están pisándola hermosamente, están grabándola con su carne.
Y ella es despliega y ofrece, y toda la masa gravemente desfila.
Como una montaña sube. Es la senda de los que marchan.
Y asciende hasta el pico claro. Y el sol se abre sobre las frentes.
Y en la cumbre, con su grandeza, están todos ya cantando.
Y es tu voz la que les expresa. Tu voz colectiva y alzada.
Y un cielo de poderío, completamente existente,
hace ahora con majestad el eco entero del hombre.*

Después de haberse liberado de su *cárcel de aquellas mudas paredes de carne*, de su soledad dolorosa, ahora el poeta se deja llevar por los demás, escuchando *el rumor denso, como un cántico ensordecido* de los miles de corazones alrededor de él. Se libera de su propio dolor, cantando, comunicando con su voz y se siente escuchado, comprendido. Y los demás perciben su voz y les parece que se escuchan a sí mismos como él parece comprenderse mejor de repente, escuchando su propia voz. El poeta abre su boca para expresar en sus poemas la melodía que percibe de las voces de los demás, del sonido del *entero eco del hombre*. Tal vez podemos escuchar en sus palabras lo que nuestra propia voz necesitaría cantar. Así, Aleixandre expresa por sensaciones auditivas que quiere ser un poeta que se solidariza con los

demás, que trata de comprender lo que sus corazones dicen y de encontrarse a sí mismo, escuchando y siendo escuchado. Explica la definición de sí mismo como poeta simbólicamente a través de una voz que canta.

4) Las sensaciones táctiles

4.1) Los amantes se tocan

4.1.1) El sentido táctil alerta

En las partes *Como el vilano* y en *La realidad*, que consisten en su mayoría en poemas de amor, encontramos muchísimas alusiones a sensaciones táctiles que sobre todo el hombre percibe, tocando al cuerpo de la mujer. Incluyo en el sentido táctil también la percepción de calor y frío. En *Como el vilano* hay más evocaciones del fuego. Así, el poeta nos deja sentir que se trata aún de un amor joven, apasionado, un amor que arde, un amor que vacila, se rehusa o se acaba. En *La realidad* el amor entre la pareja ya es más tranquilo, da seguridad. Los amantes se tratan con mucha ternura, se dan apoyo, abrazándose. En las dos partes la conciencia de la fugacidad del amor, de los límites del cuerpo humano está presente y a veces se refuerza por la evocación de sensaciones táctiles.

Leemos cómo el amante besa, abraza a la mujer, cómo la acaricia. Siempre la toca con mucha ternura, con su sentido táctil muy alerta, concentrado en cada detalle, en cada sensación que este cuerpo amado le regala. Es frecuente que realce con la combinación de adjetivos y adverbos repetidos, con superlativos que lo toca muy despacio:

*Tocaba despacio, despacísimo, lento,
el inoíble rumor del alma pura, del alma manifestada. (El alma, p.272)*

Cuán delicadamente beso despacio, despacísimo, secretamente en tu piel. (La frontera, p.218)

La música de estos versos, provocada por las repeticiones y las palabras polisílabas nos puede dar una impresión de estas manos, pasando sobre la piel lo más lentamente posible, dilatando

cada nueva sensación a lo máximo. La aliteración del sonido *b* y *p* en *La Frontera* nos fuerza a hacer movimientos con nuestros labios que nos dejan sentir realmente los besos que el hombre reparte sobre la piel de la amada.

Aleixandre nos acerca otra vez para que nos podamos dar cuenta de los detalles de este cuerpo que sólo las manos enamoradas logran descubrir y sentir.

En *Después del amor* (p.223) el hombre describe detalladamente lo que percibe a través de su sentido táctil. El poeta encuentra adjetivos para describir su piel y menciona las diferentes partes de su cuerpo:

*Tocando esos bordes, sedosos, indemnes, tibios, delicadamente desnudos,
se sabe que la amada persiste en su vida.*

[...]

*He aquí los senos, el vientre, su redondo muslo, su acabado pie,
y arriba los hombros, el cuello de suave pluma reciente,
la mejilla no quemada, no ardida, cándida en su rosa nacido,*

[...]

*Rozo tu delicada piel con estos dedos que temen y saben,
mientras pongo mi boca sobre tu cabellera apagada.*

Como ya mencioné en la parte teórica, aquí tenemos una descripción muy realista del cuerpo de la mujer. Después del amor, este cuerpo está cálido y luminoso, la mujer guarda en su piel el fuego que hace poco ardió. El hombre mira su boca y sabe que podría atizar el fuego de nuevo con sus besos pero está consciente también de que sus dedos no podrán provocar llamas que flameen para siempre. Un día la luz de este cuerpo se apagará, no sólo para el reposo como ahora, sino definitivamente.

En *Coronación del amor* (p.227) el fuego también ya se tranquilizó y los amantes se sienten sosegados y a la vez, sin peso. Su piel percibe el aire y la luz, este *fuego que no quema*. La luz de su amor les parece regalar alas:

*Helos bajo los aires que los besan
mientras la mañana crece sobre su tenue molicie,
sin pesar nunca, con vocación de rapto leve,
porque la luz quiere como pluma elevarles,
mientras ellos sonríen a su amor, sosegados,
coronados del fuego que no quema,
pasados pr las alas altísimas que ellos sienten cual besos
para sus puros labios que el amor no destruye.*

En *La realidad* (p.269) el amante se acuerda de que antes sólo tentaba bultos, que sus manos buscaban un cuerpo y luego su imaginación le daba una forma a este cuerpo:

*Tenté bultos, indagué cuidados:
escuché el sonido del viento,
nocturnamente azotando, fingiendo, tomando de pronto la forma de un cuerpo,
adelantando una mano; y oía su voz. Y mi nombre. Y se oía...*

Ahora por fin ha encontrado el amor en una mujer real, concreta que puede comprobar con su sentido táctil.

En *El alma* (p.272) tiene a la mujer en sus brazos y acaricia su cuerpo. Repasando su piel tan despacio, con tanta ternura, parece que se siente muy cercano de la mujer. Por eso tiene la impresión de poder sentir hasta su alma a través del sentido táctil. Bajo su mano el alma de la mujer se manifiesta, se hace tangible. El amante puede tocar su brillo, siente su amor a través del sentido táctil:

*Anoche, más suave que nunca:
carne casi soñada.
Lo mismo que si el alma al fin fuera tangible.
Alma mía, tus bordes,
tu casi luz, tu tibieza conforme...
Repasaba tu pecho, tu garganta,
tu cintura: lo terso,
lo misterioso, lo maravillosamente expresado.
Tocaba despacio despacísimo, lento,
el inoíble rumor del alma pura, del alma manifestada.*

Aquí hasta parece como si el alma fuera más concreta que la carne; la carne *casi soñada* contrasta con el *alma tangible*. El amor del hombre por su amada traspasa su sentido táctil. No sólo toca su carne para percibir sensaciones corporales, llega hasta el fondo de su ser.

En *La certeza* (p.287) el amante se concentra también en los detalles del cuerpo de la mujer. Ya me referí a este poema antes, explicando que la conciencia de la fugacidad de la vida, del amor está muy presente en sus versos. Las alusiones a fenómenos fugaces nos confrontan también con esta conciencia. Leemos:

*Por eso tú, aquí con tu nombre, con tu pelo gracioso, con tus ojos tranquilos,
con tu fina forma de viento,
con tu golpe de estar, con tu súbita realidad realizada en mi hora.*

El viento no puede captarse, detenerse. Adquiere la forma que quiera cuando se muestra moviéndose por ejemplo los árboles. Un golpe llega de repente y sintiendo el dolor en nuestro cuerpo, tal vez no podríamos decir cómo o de dónde pudo llegar este golpe, cómo nos pudo acertar. Ahora la mujer es, de repente, muy concreta, real, se encuentran en un momento determinado. Está *aquí* y el hombre la puede tocar, puede concentrarse en detalles concretos de su cuerpo:

*Jugando un instante con tu cabello de oro,
o tentando con mis dedos la piel delicada,
la del labio, la que levísima vive.*

Estos versos nos dejan pensar en el término “pupila analítica”, que Bousoño utilizó; yo diría que vale igual que para el sentido visual, también para el sentido táctil.

En el verso *Aquí en la noche: en el día ; en el minuto: en el siglo* nos recuerda el tiempo que se cuenta, se divide, se limita en ciertas unidades. Midiéndolo como queramos, está pasando. Todo en su hora, nada pasará dos veces, nada se podrá detener o transmitir a otro tiempo. Y luego el poeta evoca fenómenos como el *silencio*, la *luz*, el *fervor* que ya analicé antes, fenómenos que casi no se mueven pero no permanecen eternamente.

*Por eso... Por eso callo cuando te acaricio,
cuando te compruebo y no sueño.*

Por estar tan consciente del tiempo limitado que le queda con su amada, el hombre calla para concentrarse en las sensaciones táctiles que percibe cuando la acaricia. No sueña, realmente la puede sentir. La comprueba con sus manos para asegurarse de que todavía le queda tiempo, que todavía está vivo, que está feliz con ella. Y no quiere cerrar los ojos, no quiere perder tiempo que podría pasar con ella.

En *Mi rostro en tus manos* (p.280) y en *Mano entregada* (p.216) las sensaciones táctiles que las manos pueden provocar son el tema de los poemas. En *Mi rostro en tus manos* Alexandre logra dejarnos sentir la extrema ternura con la cual la mujer toca la cara del hombre.

*Cuando alargas tus dos manos, suavísima, porque quieres, porque quisieras ahora,
tocar, sí, mi cara.
Tus dos manos como de sueño,
que casi como una sombra me alcanzan.*

Parece que casi no se puede percibir su materialidad; son como un sueño o como una sombra. Las dos pieles casi no se tocan, pero el hombre puede sentir el *fervor de la sombra* y *el amor en los dedos, que escucha, cerrado en sus manos*, es decir, tal vez el latido de una vena en los dedos. Aquí vemos la sensibilidad del sentido táctil del poeta. Percibe un roce y lo recuerda, lo puede describir tan detalladamente que nuestra piel parece acordarse de momentos parecidos.

Ya analicé *Mano entregada* en el capítulo anterior. Tal vez es el ejemplo más lindo en *Historia del Corazón* de una sensación táctil, convertida en palabras. Sólo quiero añadir algunos pensamientos más. Es interesante ver el contraste con la piel de la amada en *La frontera*. (Volveré a este poema en el capítulo siguiente.) Aquí la piel le permite entrar, está *secretamente abierta*, mientras que en *La frontera* está *invisiblemente cerrada*. Vemos entonces que el poeta siente mucho más que un contacto de una piel con otra. Percibe si la mujer le entrega su amor abiertamente, si le da la bienvenida en su corazón o si se cierra y no le permite la entrada ilimitada en el mismo. Sin embargo, en *Mano entregada* el hombre encuentra también límites:

*Pero otro día toco tu mano. Mano tibia.
Tu delicada mano silente. A veces cierro
mis ojos y toco leve tu mano, leve toque
que comprueba su forma, que tienta
su estructura, sintiendo bajo la piel alada el duro hueso
insobornable, el triste hueso adonde no llega nunca
el amor. Oh carne dulce, que sí se empapa del amor hermoso.
[...]
Por eso, cuando acaricio tu mano, sé que sólo el hueso rehúsa
mi amor – el nunca incandescente hueso del hombre-.*

Podemos interpretar primero que el hueso no tiene la capacidad de percibir sensaciones táctiles como la piel. Pero no puedo evitar pensar en la muerte, comparto esta asociación con Zardoya que escribió que “los huesos son más de la muerte que de la vida” (1974: 283).

El hombre siente el hueso duro, este hueso que quedará de nosotros cuando estemos muertos. La carne dulce que ahora flamea, empapada de amor y felicidad se pudrirá un día. Y el hombre no puede evitar este proceso. Sí, el amor tal vez es el mejor camino para acercarse a la impresión de eternidad, para poder romper los límites de nuestra vida, de nosotros mismos, encerrados en nuestros cuerpos. El hombre que ahora toca la mano de la mujer por lo menos logra “entrar” en otro cuerpo, causándole sensaciones tan intensas, logra dejar huellas en otra

vida. Pero no logrará llegar hasta donde quiera, como tampoco nunca podrá detener el decaimiento de sus cuerpos. La carne muy rápido, y más tarde también los huesos se convertirán en tierra y polvo. Y aunque la carne en momentos como el que se describe en este poema, parece dejarse convencer por la mano tierna del hombre de que el amor le permitirá eternidad, el hueso duro le quita esta ilusión y le recuerda sus límites duros, le recuerda que es hombre.

4.1.2) Los sentimientos se reflejan en las sensaciones táctiles

El poeta tiene mucha sensibilidad y comprende lo que la mujer siente, mirándola o sintiendo su cuerpo en sus brazos. Además está consciente de sus propios sentimientos y puede expresarlos en palabras. A veces se sirve de sensaciones táctiles para poder describir lo que está pasando dentro de su cuerpo. En algunas ocasiones convierte movimientos psicológicos en sensaciones táctiles, corporales. Así podemos comprender mejor la cualidad de su relación con una mujer. Por ejemplo, en *Tierra del mar* (p.275) describe:

*Cuando la estrechaba en mis brazos
parecía que era sobre todo por retenerla.
¡Ah, cómo la comprobaba, suavidad a suavidad,
en aquel su tersísimo cuerpo que la ofrecía!
[...]
Y yo sólo descansaba cuando la veía dormir dichosa en mis brazos,
en algunas largas noches de seda.*

Parece que aquí la relación entre el hombre y la mujer no está en una balanza, parece que él la necesita más que ella a él. El hombre no siente la seguridad de que se quede con él. Y la comprueba como si quisiera asegurarse de que todavía está, de que su cuerpo se le ofrece sin rechazo porque está feliz bajo sus manos. Fijémonos en que aquí atribuye la cualidad *de seda* a la noche; evoca este material, tal vez de las sábanas o de la ropa, que puede percibir con su sentido táctil en la oscuridad.

En *Otra no amo* (p.220) describe el contacto con el cuerpo de la mujer así:

*A veces, con estos labios fríos te beso en la frente, en súplica
helada, que tú ignoras, a tu amor: que me encienda.
Labios fríos en la tarde apagada. Labios convulsos, yertos, que tenazmente ahondan
la frente cálida, pidiéndole entero su cabal fuego perdido.
Labios que se hunden en tu cabellera negrísima,*

*mientras cierro los ojos,
mientras siento a mis besos como un resplandeciente cabello rubio donde quemo mi boca.
Un gemido, y despierto, heladamente cálido, febril, sobre el brusco negror que, de pronto, en tristeza a mis labios sorprende.*

El cuerpo de esta muchacha no puede despedir calor. Sus labios están fríos, su cuerpo le parece helado al hombre. Al contrario, basta solamente pensar en la mujer que ama para sentir que sus labios se queman. Pero de repente despierta: en el oxímoron *heladamente cálido* encontramos este contraste doloroso que siente el hombre, el contraste del calor que la otra mujer le da en su imaginación y el frío que siente, besando a la mujer real que está con él. Y asistimos a este espectáculo triste de un hombre que siente desamor, desinterés, tal vez aburrimiento, tocando el cuerpo de la mujer:

*oh pálido campo de besos sin destino,
anónima piel donde ofrendo mis labios como un aire sin vida,*

No le importa mucho, no es el amor que guía su boca para tratar de hacer feliz a la mujer. Esta piel le parece anónima, no le interesan sus detalles, no descubre sorpresas.

*¡Cómo te olvido mientras te beso! El pecho
tuyo mi labio acepta, con amor, con tristeza.*

Leyendo este poema comprendemos que las sensaciones táctiles se devalúan si no las causa una persona que uno realmente ama. Las sensaciones táctiles reales que el hombre percibe no son suficientes para él y se escapa a sensaciones imaginarias. Sólo está presente físicamente, casi olvida a quién besa porque su corazón está con otra mujer.

En *Desde la larga duda* (p.229) envidia a las personas que están seguras del amor de su pareja. Describe que otros pueden sentir esta seguridad a través de sensaciones táctiles: *besa fuerte, cierto, boca segura, brazo robusto, etc.*

*Dichoso el que besa fuerte
y besa cierto. Y dice : «Tente »,
y enreda en la cintura tenue
un brazo robusto
y suficiente.
Y siente la boca segura
bajo su boca caliente,
y el pecho extenso y siervo*

como la tierra bajo el sol ardiente.

Quiero añadir aquí que el ritmo y la rima del poema transmiten también seguridad. Entre estos versos no hay lugar para largas reflexiones, para dudas o vacilaciones rítmicas. Podemos confiar en que pronto llegará otra palabra que rime y que nos deje sentir seguridad.

4.1.3) La soledad se vence por las sensaciones táctiles

Aleixandre describe que el hombre encuentra apoyo y fuerza en su pareja. En *Entre dos oscuridades, un relámpago* (p.321) leemos:

*Y pongamos los labios sobre la tibia frente y rodeemos
con nuestros brazos el cuerpo débil, y temblemos,
temblemos sobre la vasta llanura sin términos donde sólo brilla la luna del estertor.*

[...]

Y déjame poner mis labios sobre tu frente tibia – oh, cómo la siento –. Y un momento dormir sobre tu pecho como tú sobre el mío,

Los dos tienen que ir por el mismo camino difícil, a veces tienen miedo, tiemblan, pero no están solos. Aquí Aleixandre recurre también a sensaciones táctiles: los amantes pueden sentir que el otro tiembla también, que a veces se siente débil. Pero también encuentran consuelo, reposo, tranquilidad, sintiendo el calor del otro, sintiendo sus brazos y su pecho. Se pueden dar consuelo a través de sensaciones táctiles.

Y así, la pareja camina unida, se apoya mutuamente y asciende hasta la cumbre de la vida. Luego puede mirar atrás desde la madurez, sintiendo todavía el abrazo del otro:

*Y la silenciosa nieve que nos rodea
augustamente nos sostiene, mientras estrechamente abrazados
miramos al vasto paisaje desplegado, todo él ante nuestra vista. (Ascensión del vivir,
p.325)*

Y casi no hay momentos de completa soledad. En *El sueño* se escucha la respiración de la mujer, aunque el hombre está solo con sus sentimientos. En *El último amor* el hombre sí está confrontado con su soledad, pero por lo menos la noche parece envolverle con ternura y aliviar sus dolores. Si no está en comunidad con los demás o los observa, si no siente su amada en sus brazos, el recuerdo de su madre que lo acompaña en su corazón o el amor por su amada que llega hasta más allá de la muerte, por lo menos siente que alguna fuerza divina lo acompaña y se manifiesta por una gran mano consoladora. Solamente en *Comemos Sombra*

(aunque en la primera parte del poema también se refiere a otro cuerpo) grita por no sentir ninguna mano divina, por no tener ninguna respuesta que le dé esperanza, por estar completamente solo con su pena. Pero aquí utiliza la primera forma plural; sabe que no es el único ser humano que sufre de estos sentimientos, sabe que los comparte con muchos otros. En otros poemas se habla a sí mismo y a la vez, como escribe Zardoya: “es tú. Y es yo. Y es todos. Se anima, te anima, me anima, nos anima” (1974: 287). No está solo, no estamos solos. Puccini opina que Aleixandre toma conciencia de su soledad en los poemas de *Historia del Corazón*. Piensa en los momentos en los que no se corresponde su amor, donde algo se rehúsa en la amada (1979: 200-202). Hasta cierto punto tiene razón, pero yo diría que a lo largo de su “Historia del Corazón” el poeta sí supera la soledad. La supera por reconocerse en la mujer que ama, por sentir la solidaridad de los demás, por la confianza en que los momentos de soledad pasan, pasan como todo y que hasta estas *quebradas* al final contribuyen a la *ascensión del vivir*.

4.2) Sentir la comunidad

En los poemas que analizaré ahora Aleixandre combina sensaciones táctiles con percepciones intrasensoriales como el ritmo que da el latido del corazón para describir su integración entre los demás:

En *En la plaza* (p.243) el hombre se atreve a integrarse en el movimiento de la masa y siente cómo el ritmo del latido de su corazón se funde con otros latidos para formar un gran corazón unido. Aleixandre compara al hombre que se funde con los demás con un bañista:

*Entra despacio, como el bañista que, temeroso, con mucho amor y recelo al agua,
introduce primero sus pies en la espuma,
y siente el agua subirle, y ya se atreve, y casi ya se decide.
Y ahora con el agua en la cintura todavía no se confía.
Pero él extiende sus brazos, abre al fin sus dos brazos y se entrega completo.
Y allí fuerte se reconoce, y crece y se lanza,
y avanza y levanta espumas, y salta y confía,
y hiende y late en las aguas vivas, y canta, y es joven.*

Así, entra con pies desnudos. Entra en el hervor, en la plaza.

El poeta se refiere a nuestro sentido táctil para hacernos comprender cómo le cuesta al hombre atreverse, cómo vacila al principio y luego se decide. Al final está muy contento entre los

demás. Conocemos estas sensaciones táctiles: una vez adentro, disfrutamos de la frescura del agua, sentimos nuestros cuerpos vivos y estamos felices por habernos decidido a mojarnos.

En *El poeta canta por todos* (p.248) Aleixandre describe la agradable comunidad con los demás también con sensaciones táctiles. Sólo, siente su corazón *apretado, convulso, su furioso torbellino lo enloquece*. Pero luego se entrega a la comunidad y describe esta integración entre los demás así:

*Y vas acunadamente empujado, como mecido, ablandado.
Y oyes un rumor denso, como un cántico ensordecido.
Son miles de corazones que hacen un único corazón que te lleva.*

Sentir el latido de otros corazones que conocen sus penas le parece liberar de mucho peso. Estas evocaciones nos recuerdan el consuelo y la tranquilización que nos podían dar sensaciones táctiles, cuando éramos bebés. Aleixandre describe la solidaridad, la comunidad con los demás, el consuelo que uno encuentra cuando se reconoce en los otros a través de sensaciones táctiles y percepciones intrasensoriales. El latido del corazón que se unifica explica muy bien sus sentimientos.

En *El otro dolor* (p.257) el poeta trata de explicar su dolor, es decir, sus sentimientos, a través de sensaciones táctiles que parece percibir dentro de su cuerpo:

*A veces, sentado, después de la larguísima jornada, en el largo camino, me tiento y casi te reconozco.
[...]
Y pronuncio unas palabras de amor para alguien, y parece que lo que allí dentro está no las roza cuando las exhalo.
[...]
Pero a veces he sufrido y camino de prisa, y he tropezado y rodado, y algo me duele.
Algo que llevo dentro, aquí, ¿dónde?, en tu sereno vivir en mi alma, que blando se queja.
Oh, sí, cómo te reconozco. Aquí estás. ¿te he dolido?
Hemos caído, hemos rodado juntos, madre mía serena, y sólo te siento porque me dueles.
Me dueles tú como una pena que mitigase otra pena,
como una pena que al aflorar anegase.
Y blando dolor, como una existencia que me hiciese bajar la cabeza hacia tu sentimiento,
se reparte por todo yo y me consuela, oh madre mía, oh mi antigua y mi permanente, o tú que me alcanzas.
Y el otro dolor agudo, el del camino, el lacerante que me aturdía,
blandamente se suaviza como si una mano lo apaciguase,*

*mientras todo el ser anegado de tu blanda caricia de pena
es conciencia de ti, caja suave de ti, que me habitas.*

El recuerdo de su madre que ya murió se materializa. Parece que la puede tocar cuando se tiente a sí mismo. Describe cómo vive su vida, olvidándola a veces. Pero en otros momentos su recuerdo sí está muy vivo dentro de él. Su madre lo acompaña en situaciones difíciles donde él sufre, hasta que parece que sus penas le duelen también a ella. El poeta se refiere a dos dolores diferentes: el dolor que siente por algún problema en su vida y *el otro dolor*, el dolor que siente porque su madre ya no está viva, porque no lo puede acariciar y consolar como lo hacía antes. Pero luego describe que sí siente su blanda caricia, desde adentro. Sabe que ella sigue acompañándolo desde adentro y que comparte sus dolores. Estos versos son muy originales porque aquí es un dolor que consuela, un dolor que mitiga a otro dolor. Comparado con el dolor que el poeta sintió cuando perdió a su madre, las “penas cotidianas” de su camino pierden de gravedad. Sabiendo que ha sobrevivido el otro dolor, también va a aguantar nuevas penas. Al mismo tiempo este consuelo sí le duele. Es un dolor blando, suave que tal vez ya no lo deja quejarse o llorar, pero que siempre está, permanecerá. Más profundo, más grave, lo acompañará, a veces hasta para consolarlo de otros dolores. Aleixandre utiliza adjetivos como *agudo, lacerante que me aturdí / blando, blando se queja, blanda caricia de pena* para contrastar los dolores diferentes. Se refiere a nuestro sentido táctil para ayudarnos a imaginarnos lo que siente, trata de expresar su dolor psíquico convirtiéndolo en dolores físicos.

4.3) Las sensaciones táctiles en *La mirada infantil*

En *La mirada infantil* el sentido táctil no tiene mucha importancia. Aparecen sólo algunas referencias poco interesantes a sensaciones táctiles. Pero en este punto quiero hacer una pequeña digresión para mirar la percepción del cuerpo infantil, porque me parece interesante que el poeta trate de ponerse otra vez en un cuerpo de niño. Zardoya remarca que de repente Aleixandre parece haberse transformado: su cuerpo ha adelgazado, empequeñecido (1974: 300). Varias veces expresa la despreocupación de un niño, que no tiene peso, que parece tener alas y volar:

Yo iba en bicicleta, casi alado, aspirante. (Al colegio, p.291)

Y va suavemente con las manos al aire, casi dichoso.

[...]

*Y el niño quisiera entrar en el agua, y por allí deslizarse, ligero sobre la espuma.
(¡Qué maravillosa bicicleta sobre las aguas, rauda con se estela levísima!
¡Y qué desvariar por las ondas, sin pesar, bajo cielos !...) (En el lago, p.304)*

Yo pasando, ligerísimo, sumo, casi vibrátil, rumbo al mar de allá abajo.

[...]

*¿Cómo te llamas? Nunca lo pregunté. Su gran lazo
eran las recientes alas plegadas. Y nunca
me extrañé de no verla en el instante antes, posándose
generosa a mi lado, aunque sí comprendía
que su ligero cuerpo aún traía el envite del vuelo cuando a pie me cruzaba. (Una niña
cruzaba, p.306)*

En la infancia el aire nunca pesa (sólo tal vez, en la clase aburrída), más bien lleva al niño, lo anima a moverse alegremente.

4.4) Sentir a Dios

Aleixandre describe la fuerza divina, la fuerza que le da esperanza a través del sentido táctil. La imagina varias veces como una gran mano suave que le toca. En otros poemas parece sentir la esperanza en el viento, en una brisa.

En *Ten esperanza* (p.241) una voz interior que lo quiere animar a apoyarse en un brazo, símbolo de una fuerza que lo acompaña, le pregunta al hombre: *¿No lo sientes?* Éste no puede ver el brazo, pero tal vez logra sentir que está. Y luego es el viento, la brisa que le da una palabra de esperanza:

*Una palabra con viento, con brisa fresca. La que mueve tus vestidos gastados.
La que suavemente orea tu frente. La que seca tu rostro,
la que enjuga el rastro de aquellas lágrimas.
La que atusa, apenas roza tu cabello gris ahora en la inmediatez de la noche.*

El hombre percibe el aire fresco con su sentido táctil, lo puede sentir en su cara. Es el viento que lo roza con ternura, lo consuela, le seca las lágrimas y lo anima a acordarse de la “frescura de su vida”, aunque sus vestidos estén gastados.

En *La plaza* (p.243) es también el viento el que toca las cabezas de los hombres y los reconforta. Aquí el viento se personaliza, el poeta le atribuye una mano:

Un olor a gran sol descubierto, a viento rizándolo,

*un gran viento que sobre las cabezas pasaba su mano,
su gran mano que rozaba las frentes unidas y las reconfortaba.*

En *Difícil* (p.317) el poeta habla del amor entre la pareja que está protegida por la mano de Dios. Y también en *No queremos morir* (p.313) y en *A la salida del pueblo* (p.246) refiere a esta mano.

Ya vimos que en *La Oscuridad* (p.261) al final de la vida el hombre siente una mano que le cierra los ojos:

*estás tendido en la oscuridad y sientes la suave mano quietísima,
la grande y sedosa mano que cierra tus cansados ojos vividos,
y tú aceptas la oscuridad y compasivamente te rindes.*

Aquí hasta describe con adjetivos concretos las percepciones táctiles que esta mano le parece causar: *sedoso, quieto*. Como en *El viejo y el sol*, donde la luz muere suavemente, lentamente, con mucho amor al viejo, aquí la muerte llega también con mucha ternura. Esta mano suave, esta luz calurosa provocan sensaciones agradables, dan tranquilidad, confianza y consuelo. Así, en *Historia del Corazón* el hombre no tiene que tener miedo de la muerte. No tiene que rebelarse contra una fuerza amenazante, más bien esta mano que lo trata como una madre a su bebé antes de dormir le ayuda a aceptarla *blandamente*.

En *Comemos Sombra* (p.319) el hombre expresa su anhelo de sentir esta mano:

*Pero ¿dónde tú, mano sola que haría
el don supremo de suavidad con tu piel infinita,
con tu sola verdad, única caricia que, en el jadeo, sin términos nos callase?*

Necesitaría una caricia, necesitaría percibir la suavidad de su piel. Aquí también la imagina *grande, suave, infinita*, no tan limitada como una mano humana, con una caricia única que parece no encontrar en otra mano. Pero no la puede sentir: *La mano no está. Ni el roce de una veste se escucha*. Aquí de verdad parece sentir hasta en su piel que está completamente solo con sus anhelos, que nadie le puede ayudar a aceptar sus límites. Su sentido táctil se lo muestra: no puede percibir ninguna sensación consolante, ni de otra persona que comparte el mismo destino, ni de Dios.

4.5) Sentir que el tiempo pasa

En algunos poemas el hombre puede percibir a través de su sentido táctil que el tiempo pasa: En *No queremos morir* (p.313) describe cómo la vida poco a poco pasa, se escapa, por ejemplo *por el calor de la mano reconocible*. Claro que no puede sentir que esta mano pierde su temperatura a lo largo de los años. Pero tocándola es consciente de que su calor no va a permanecer eternamente, que este calor está limitado. Un día el tiempo se lo robará, un día será una mano completamente fría que ya no reaccionará al contacto de otra mano. El tiempo pasa tan lentamente, pero sí, continuamente, como una gota que cae:

*Lento minuto diario que hecho gota nos une,
nos ata. Gota que cae y nos moja; la sentimos: es una.*

Fijémonos en que una gota nunca se puede detener desde arriba o devolver a su punto de partida; sólo se puede recoger desde abajo. Y esta gota ata, une a los amantes, pues los dos se acercan aún más por el hecho de que comparten el mismo destino humano de estar encerrados, atados en un tiempo limitado y no pueden detenerlo. Es una sola gota que une las dos vidas, dándoles una nueva unidad de tiempo: su amor. Así, el tiempo abstracto se convierte en algo concreto en este poema: en una gota que moja la piel y se puede percibir a través del sentido táctil.

En *En el jardín* (p.285) leemos:

*Y se acerca, se hace tocable, penetra.
En su ruido veraz. Rompiente, fresquísima,
y me entrega su ramo de flores.
Presente, con su olor a esta hora,
con su mano mojada, a esta hora,
con su beso – su calor -,
a esta hora.*

Aleixandre describe sensaciones táctiles inmediatas, instantáneas. Repite *a esta hora* para reforzar la conciencia de que siente todo esto en un momento determinado, limitado. Las sensaciones táctiles son inmediatas, no se pueden detener como una imagen en una foto. Si el contacto con otra mano ya pertenece al pasado, solamente nos queda acordarnos de lo que sentimos. Y luego tal vez nuestra memoria parece fallar, en vano tratamos de animar los nervios bajo nuestra piel a recordar las sensaciones táctiles que una vez percibieron con tanta

intensidad. El poeta está consciente de que no podrá detener esta hora: la mano mojada va a secarse, un día el calor de esta piel se perderá y los labios frescos que ahora lo besan ya no se moverán.

4.6) Los límites del cuerpo humano

En la parte *Los términos* encontramos también muchas alusiones a nuestro sentido táctil:

En *Difícil* (p.317) Aleixandre expresa que el destino del ser humano es muy duro. Tiene que soportar los cambios de fortuna, las risas y los llantos, los momentos de amor y de decepción, sabiendo que toda su alegría y todas sus penas un día de todos modos acabarán en la muerte. El poeta sabe que la muerte al final es algo muy común y que aunque nos cueste, apartamos, enterramos hasta a las personas que más amamos. Y poco a poco nos olvidamos de ellos, la vida sigue. Un día ya no quedará ninguna huella, ningún recuerdo de las personas que pasaron por la vida terrestre una vez. En este poema encontramos también versos que se concentran en sensaciones táctiles:

*Todo es difícil... Parece fácil y qué difícil es
reparar el cabello de nuestra amada con estas manos materiales que lo estrujan y
obtienen.
Difícil, poner en su boca carnosa el beso estrellado que nunca se apura.
Difícil, mirar los hondos ojos donde boga la vida,
y allí navegar, y allí remar, y allí esforzarse,
y allí acaso hundirse sintiendo la palpitación en la boca, el hálito en esta boca
donde la última precipitación diera un nombre o la vida.*

Parece que el poeta está muy consciente de su cuerpo de carne y huesos, de su cuerpo que palpita y respira. Quiero realzar las expresiones *manos materiales, boca carnosa, palpitación y hálito*. Es difícil vivir con la conciencia de que este cuerpo es tan limitado, saber hasta en los momentos de aparente ilimitada felicidad que este cuerpo un día se apartará, se pudrirá, que su palpitación, su hálito se apagarán.

Comemos sombra (p.319), que ya analicé en detalle, empieza también con muchas evocaciones táctiles:

*Fuerza que a veces tentamos por un cabo del amor.
Allí tocamos un nudo. Tanto así es tentar un cuerpo,
un alma, y rodarla y decir: «Aquí está.» Y repasamos despaciosamente,*

morosamente, complacidamente, los accidentes de una verdad que únicamente por ellos se nos denuncia.

*Y aquí está la cabeza, y aquí el pecho, y aquí el talle y su huida,
y el engolfamiento repentino y la fuga, las dos largas piernas dulces que parecen infinitamente fuír, acabarse.*

Y estrechamos un momento el bulto vivo.

Y hemos reconocido entonces la verdad en nuestros brazos, el cuerpo querido, el alma escuchada, el alma avariciosamente aspirada.

En momentos íntimos con otro ser humano nos acercamos tal vez lo máximo a nuestros límites, a la trascendencia; por instantes nos parece que podemos tocar a Dios. Pero luego reconocemos de repente que sólo somos unos bultos vivos, unos cuerpos limitados y sentimos crecer el anhelo de ser más, queremos sentir más que estos dos cuerpos unidos, nos atormentan preguntas difíciles y nadie nos puede aliviar con respuestas satisfactorias. Nadie nos tranquiliza con una mano consoladora.

En *Mirada final* (p.329) leemos:

Y se mira y se sacude y ve alzarse la nube de polvo que él no es, y ve aparecer sus miembros,

y se palpa : « Aquí yo, aquí mi brazo, y éste mi cuerpo, y ésta mi pierna, e intacta está mi cabeza»

[...]

Y nada le duele, pero le duele todo.

Aleixandre se imagina cómo sería estar muerto y mirar la vida desde bajo la tierra. Parece que la muerte lo sorprendió y ahora tiene que orientarse, trata de reconocerse. Y utiliza su sentido táctil, se tienta, se palpa para sentir que es él mismo y que todo está intacto. No le duele nada, ya ha dejado atrás esta vida donde sufrió por sentimientos dolorosos o por heridas corporales. Pero esta conciencia de ya no estar vivo, de ya no poder sentir nada, a la vez, paradójicamente, le parece doler.

5) El olor

En 16 de los 48 poemas de *Historia del Corazón* Aleixandre evoca también sensaciones olfativas. En la mayoría de los casos el poeta se limita a hablar de *olor*. La palabra *olor* aparece 11 veces, la palabra *oloroso* 4 veces. No lo define concretamente, nos deja la libertad

de imaginarnos a qué huele. Muy pocas veces sí describe olores que dan una dirección concreta a nuestro sentido olfativo.

5.1) El olor “irreal”

En *El niño murió* escribe que huele a *sándalo triste*. Describe el olor real de los árboles de la selva y le da la connotación de tristeza que parece sentir “en el aire” en esta noche.

En *La joven* (p.302) leemos:

*Jugamos a algo. Mas miro
aquellos ojos que son como el mar. Sin saberlo refresco
allí la gozosa infancia, allí bebo
la brisa pura de la mar. Son azules.
Y el niño siente la brisa salada...
Pero ¿qué pasa? sí, llora.*

En “*Violeta*” (p.298):

*Ah, aquella flor oscura, seductora, misteriosa, embriagante,
con un raro nombre de mujer...
“Violeta”... Y en el niño rompía un extraño olor a clavel reventado.*

Y en *El alma* (p.272):

El alma con su olor a azucena.

Fijémonos en que, con excepción del olor de la selva en el primer ejemplo, las otras evocaciones olfativas provienen de fenómenos que en la vida real no despiden olores que podríamos percibir con nuestros sentidos.

En *El alma* el poeta parece llegar hasta el fondo del ser de la amada hasta que le parece que puede ver, tocar y oler su alma. El olor apoya esta idea de materialización, de concreción del alma que el poeta intenta describir.

En “*Violeta*” (p.298) el nombre de una muchacha recuerda al niño algo concreto: una flor que conoce. Tal vez piensa en el olor de esta flor y lo asocia con algo misterioso y seductor. Así la evocación de un olor sirve aquí para describir lo que el niño siente, algo que todavía no puede

pensar o expresar en palabras...pero sí lo puede “oler”. El olor del *clavel reventado* expresa la excitación por una comprensión repentina, extraña pero fascinante.

Parece que el sentido olfativo nos ayuda a entender, puesto que el olor es algo que sí se puede percibir, pero no se puede “captar”. Lo mismo pasa también al niño, escuchando a los jóvenes, sintiendo algo sin poderlo explicar, captar en palabras.

En *La Joven* (p.302) el poeta combina el sentido del olfato, del sabor y el sentido visual. El niño mira en los ojos de la muchacha: son azules, tal vez por eso le recuerdan al mar. Y pensando en el mar se imagina su olor, su sabor salado. Hasta dice que en los ojos de la muchacha *bebe* la brisa pura del mar. *Beber* nos deja pensar que hay agua en sus ojos. Y de verdad, luego el niño nota que la muchacha llora. Sus lágrimas son saladas como el mar. Fijémonos cómo el poeta dirige nuestra imaginación: combina sensaciones como un puzzle, dándonos una información más en cada línea y nos guía para hacer más real sus versos. Cuanto más concreto, más conmovedor es este pasaje por las referencias a nuestros sentidos. El poeta nos deja “oler”, “saborear“ lo que el niño ve en los ojos de la muchacha. Y así podemos sentir la nostalgia, podemos imaginarnos mejor las lágrimas de la muchacha.

En algunos poemas Aleixandre pretende también percibir olores de cosas abstractas. Por ejemplo habla del *olor de existencia* (*En la plaza*, p.243) o escribe:

*La que huele a vida,
a presente, a tiempo dulce,
a tiempo oloroso.
[...]
Y quedarse dormido del lado del continuo olor que es la vida. (Tendidos, de noche,
p.278)*

Parece evocar estos olores para realzar su conciencia de que está vivo. Nos anima a estar más conscientes de algo que en verdad no podemos percibir por nuestros sentidos, pero que sí sabemos. El olor le sirve al poeta para captar el tiempo, la vida que pasa, de una manera muy vaga con nuestros sentidos, a transformar conceptos abstractos en algo más concreto.

5.2) El olor fugaz de las flores

En algunos poemas Aleixandre se refiere al olor real de las flores. Por ejemplo, en *En el jardín* (p.285) Aleixandre describe cómo la mujer está en un jardín de flores. Menciona algunas flores concretas y se refiere también a su olor:

*Flores en el jardín, que ella prueba. Hay un arce.
Alto, aromático, hermoso
[...]
¡Como brilla y se instala, entre olores! Y es joven.
[...]
los claveles carnosos, los aéreos alhelíes, los secretos
ramos de olor invisible que sus pies van pisando!*

Aquí parece que el olor se materializa. Estos versos nos podrían recordar a los poemas de Juan Ramón Jiménez, que también se refería a sensaciones autónomas, desprendidas de cosas concretas (comp. Varela, 2003: 208).

Al final del poema leemos el verso:

Presente, con su olor a esta hora.

El olor es algo muy fugaz, muy arbitrario. A veces aparece de repente y ya se desvanece antes de que encontremos las palabras adecuadas para describirlo. Creo que las sensaciones del olfato en este poema apoyan, al lado de otras evocaciones, esta impresión de que el hombre vive un momento muy feliz, intenso, observando a la mujer que ama y de que está muy consciente de que el presente es irrevocable. El olor de las flores, el olor de la amada pueden ser algo muy intenso en un momento determinado. Pero como la frescura, como el color de los pétalos de las flores, su olor no permanece. El ramo de flores que la mujer entrega al hombre pronto perderá su fragancia, la sensación que el hombre percibe, no se puede detener, va a pasar. Así el olor de las flores es también portador de este mensaje para el cual el poeta en *Historia del Corazón* está tan alerta: lleva en sí la fugacidad de los momentos felices, la conciencia del tiempo que pasa, del cambio continuo, de lo limitado de todo lo vivo en esta tierra.

5.3) El olor de la amada

Además Aleixandre describe el olor de la amada. En *La realidad* (p.269) nota el *olor vivo* de la mujer que por fin se hizo concreta, real. El hombre ya no tiene que imaginarla, anhelarla. Ahora llegó verdaderamente, su sentido olfativo se lo puede confirmar.

En *Tendidos de noche* (p.278) está cerca de la mujer. La besa, ella murmura algo y él puede sentir su olor:

La que en voz baja dice: «Hace frío.» La que cuando te beso murmura casi cristalinamente, y con su olor me enloquece.

En *La certeza* (p.287) percibe la mujer sólo por dos sensaciones: como silencio y como olor. En esta metonimia vemos otra vez que las cualidades sensuales son más importantes que el cuerpo concreto:

Pero aquí, amor, quieta estancia silenciosa, olor detenido;

Estas referencias al olfato apoyan otra vez lo que ya traté de explicar antes: Para poder oler a la amada tenemos que acercarnos bastante. Con las evocaciones olfativas el poeta nos permite asistir a momentos muy íntimos, nos permite testimoniar la situación desde muy cerca.

El ejemplo más impresionante para nuestro sentido olfativo es el poema *La frontera* (p.218). En este poema el poeta compara a la amada también con una flor, con la fina magnolia:

*Piel preciosa, tibia, presentemente dulce, invisiblemente cerrada,
que tiene la textura suave, el color, la entrega de la fina magnolia.
Su mismo perfume, que parece decir: “Tuya soy, heme entregada al ser que adoro
como una hoja leve, apenas resistente, toda aroma bajo sus labios frescos.”
Pero no. Yo la beso, a tu piel, finísima, sutil, casi irreal bajo el rozar de mi boca,
y te siento del otro lado, inasible, imposible, rehusada,
detrás de tu frontera preciosa, de tu mágica piel inviolable,
separada de mí por tu superficie delicada, por tu severa magnolia,
cuerpo encerrado débilmente en perfume
que me enloquece de distancia y que, envuelto rigurosamente, como una diosa de mí
te aparta, bajo mis labios mortales.*

Como la combinación, la sinestesia del sentido táctil y del sentido olfativo da la fuerza expresiva, dolorosa a este poema, me voy a referir aquí a los dos sentidos a la vez. El hombre percibe la piel de su amada, la siente tibia, suave, como una hoja leve, finísima, sutil. Y el olor de esta piel, su perfume, su aroma lo enloquece, lo pone ebrio. Estos dos sentidos, el sentido táctil y el sentido olfativo se cruzan: el perfume parece hablar y decir al hombre que lo

puede tocar y sentir como una hoja leve. El olor se materializa, Aleixandre lo describe como si lo pudiera tocar. El cuerpo de la mujer está encerrado, envuelto en perfume. está envuelto de una piel tan fina, de un perfume tan sutil pero el hombre lo percibe como un muro invencible, hecho de piel y olor bajo sus manos. Querría romper esta frontera y penetrar a esta flor, hasta su esencia. Pero tocando a la mujer, siente dos cárceles, dos almas encerrados en dos pieles diferentes. Parece que le gustaría que todo fuera olor, que los dos se unieran en una nube de perfume y formaran una sola esencia. Pero el sentido táctil le hace entender que los dos están separados por una frontera, imposible de pasar. El hombre comprende la limitación de nuestros sentidos que nos permiten solamente una percepción superficial del mundo y de los seres que amamos. Podemos ver una flor, tocar sus pétalos, olerla, podemos besar a una persona, mirarle en los ojos y embriagarnos por su olor, pero nunca podemos pasar esta frontera que nos separa al uno del otro. Aunque nos acerquemos mucho, no podemos llegar a la esencia más profunda de su ser. Sobre todo si la mujer de todos modos no se quiere abrir para el amor, el hombre está impotente con sus labios mortales y su anhelo.

5.4) El olor del aire

En algunos poemas nos anima a imaginar el olor del viento, de la bruma. Describe que el aire huele sin explicitarlo más.

*Un viento corre,
pasa, sensible,
oloroso. (En el jardín, p.285)*

*Y existe la bruma dulce, casi olorosa, embriagante,
y todos tienen su cabeza sobre la blanda nube que los envuelve. (La clase, p.293)*

La única vez que el poeta se refiere al sentido olfativo en la parte *Los Términos* es en *Ascensión del vivir* (p.327). Y aquí lo hace solamente para negar el olor del viento:

Sopla un viento sensible, desnudo de olor, transparente.

Aquí de verdad tenemos que concentrarnos muchísimo para poder percibir este viento que casi se niega a nuestros sentidos.

6) El sabor

6.1) La dulzura del cuerpo amado

Muchas veces cuando Aleixandre describe el cuerpo de la amada recurre a la palabra *dulce*. Cuando la besa, la roza con su boca percibe el sabor de su piel, de su carne. Y a la vez nos recuerda que las manos de los amantes se tocan con mucha ternura. Me voy a limitar a mencionar sólo algunos ejemplos aunque se encontrarían muchísimos más en los poemas de *Historia del Corazón*.

Piel preciosa, tibia, presentemente dulce, (La frontera, p.218)

Y tú estás callada, y yo siento mi rostro, suspenso, dulce, en tus dedos. (Mi rostro en tus manos, p.280)

[...], las dos largas piernas dulces que parecen infinitamente fluir, acabarse. (Comemos sombra, p.319)

Encontramos muchos versos donde la dulzura se combina con otros sentidos. Se presta para describir sensaciones que no corresponden al sentido del gusto:

6.2) Miradas, colores dulces

También se refiere a las miradas enamoradas, entregadas, a los ojos llenos de cariño y ternura, a las sonrisas con el adjetivo *dulce*:

Tiene ojos grandes, empañados, hondos de dulzura y cariño. (La joven, p.302)

¿Cansada estás, fatigada estás? “¡Oh, no!”, y me sonrías. Y casi con dulzura. (Ascención del vivir, p.325)

*Y el amante la mira
con el infinito amor de lo que se sabe instantáneo.
Dulce es, acaso más dulce, más tristísimamente dulce,
verla en los brazos
en su efímera entrega. (Como el vilano, p.213)*

La luz, símbolo del amor no brilla chillonamente, fuerte, sino es una luz *dulce* que da un calor agradable, que parece llegar a la piel de las personas con ternura:

Ah el sol aquel dulce, que parecía cargado de la misma viejísima vida que ellos. (A la salida del pueblo, p.246)

*Después ascendía e iba sumergiéndole, anegándole,
tirando suavemente de él, unificándole en su dulce luz. (El viejo y el sol, p.259)*

En *Coronación del amor* (p.227) encontramos también la sinestesia de un color con la palabra *dulce*:

*Luz confusa, son de los árboles conmovidos por el furioso y dulce soplo del amor,
que agitó sus ramajes, mientras un instante, absorbido, su verdor se endulzaba*

6.3) Sonidos dulces

En algunos casos Aleixandre utiliza sinestesias del sentido del gusto y del sentido auditivo para poder describir el sonido, sí, dulce. La palabra *dulce* muestra que las metáforas sensoriales al final son bastante comunes en el lenguaje cotidiano, algunas han sido normalizadas y ni siquiera nos damos cuenta de su cualidad sensorial cuando las usamos. Gross escribe que el uso de estas metáforas no es lujo o adorno. Muchas veces sirve a expresar algo de una manera más precisa, más económica. Las utilizamos tan automáticamente que sería difícil a sustituirlas por otras expresiones (Adler/Zeuch, 2002: 61). En *Historia del Corazón* no encontramos metáforas rimbombantes. Con las evocaciones de sensaciones que no nos parecen completamente extrañas Aleixandre logra cumplir su objetivo de comunicarse con una mayoría, de congobernarnos con un lenguaje sencillo.

Parece que nos faltan adjetivos diferentes para escribir sonidos. Con *dulce* se *asocia en voz baja, con ternura, con sonidos agradables*:

El amuleto; el lamento: la madre canta. Canta muy dulcemente. Ell niño llora. (El niño murió, p.253)

Y ella hablaba con dulzura., ... (Tierra del mar, p.275)

6.4) Movimientos dulces

El poeta describe también movimientos con la palabra *dulce*. Entonces se trata de movimientos suaves, tranquilos, lentos etc.:

Como una roca que en el torrente devastador se va dulcemente desmoronando, (El viejo y el sol, p.259)

Y rema dulcemente, muy despacio, y va solo. (En el lago, p.304)

6.5) Olores dulces

Como ya vimos en el capítulo anterior, el poeta utiliza la dulzura también para describir la bruma, el viento etc. Gross menciona en su reflexión sobre la separación de los sentidos, que es muy difícil distinguir el sentido del gusto y el sentido del olfato. Añade que el olor depende del sabor, también en cuanto a los adjetivos con los cuales lo describimos (Adler/Zeuch, 2002: 76).

6.6) El tiempo dulce

A veces atribuye la dulzura también al tiempo, a la vida, a ciertos momentos para expresar que son agradables, bonitos, felices:

presencia puro el tránsito dulcísimo de lo que eternamente pasa. (Como el vilano, p.213)

¿Te acuerdas? Un día largo, larguísimo; a instantes dulces: a fatigosos pasos; con pie muy herido: casi con alas. (Ascensión del vivir, p.325)

Parece que Aleixandre casi abusa del adjetivo *dulce* para describir a miradas, a sonidos, a movimientos, a acaricias y también a conceptos abstractos si les quiere dar la connotación de algo tierno, suave, agradable etc. Tal vez este uso tan excesivo no es muy original. De todos modos, presente en tantas ocasiones, la dulzura empapa los poemas de *Historia del Corazón*.

Y esto provoca que leemos la mayoría de los poemas en voz baja para no interrumpir los movimientos suaves y las miradas enamoradas de los amantes. Entre los versos podemos ver los ojos del poeta que mira la vida con blandura, con ternura y aceptación, sin rebeliones agresivas, sin pensamientos de amargura, con optimismo, con mucho amor por la vida y por los seres humanos.

Quiero recordar brevemente algunos poemas en los cuales el sentido del gusto juega también un papel pero que ahora ya no voy a analizar por haberlos tratado ya en detalle, en combinación con otros sentidos en los capítulos anteriores:

En *El nombre* el poeta da un sabor a una palabra, a un sonido. Describe cómo está a punto de pronunciar el nombre de la mujer que ama. Percibe su nombre en su boca; con el sentido táctil lo siente en su lengua, en sus labios que se imaginan el movimiento que provoca la pronunciación del nombre y con el sentido del sabor describe los sentimientos que esta mujer o sólo su nombre causan en él.

En *La joven* nos deja pensar en el sabor salado del mar y de las lágrimas.

En *Comemos Sombra* describe nuestro anhelo de trascendencia con el hambre y nos anima a imaginarnos el “sabor” pobre de la sombra que devoramos avidamente en vez de la luz que querríamos “comer“. Y en *El viejo y el sol* describe el movimiento de los rayos del sol como una luz que muerde poco a poco al hombre.

7) Conclusión

Al final quiero repetir otra vez la pregunta que me ha acompañado a lo largo de este trabajo: ¿Cómo la evocación de sensaciones apoya el mensaje poético de *Historia del Corazón*? Y trato de formular algunas respuestas:

Las sensaciones...

...apoyan el realismo:

Vimos que las sensaciones ayudan a reforzar la impresión de cierto realismo en los poemas. Como dijo Zardoya, Aleixandre no trata de escapar de la realidad o de embellecerla - se queda en ella. Muchas veces afirma que él mismo ve y escucha lo que describe en sus poemas, nos da la impresión de que el material de sus poemas no nace de su imaginación sino de sus

observaciones de la vida real. Expresa el cambio de su propia percepción de la realidad a lo largo de los diferentes edades. En algunos poemas adopta la perspectiva de un niño que parece no tener peso, que vuela alegremente, escuchando charlas secretas, envidiando a muchachos mayores, percibiendo los sentimientos que los adultos tratan de esconder. En otros se siente cansado, mirando a la mujer que ama en el espejo, se da cuenta de que la vejez ha llegado.

...concretizan los escenarios:

El poeta evoca los sonidos de las voces, describe el efecto del sol sobre el paisaje o los rasgos en la cara de la mujer que cambian cuando sonrío. Como un novelista hasta cierto punto retrata a las personas y concretiza los escenarios, evocando la brisa fresca, el olor de las flores o la luz que en la tarde se vuelve dorada. Además menciona detalles muy concretos como por ejemplo las púas secas de los pinos que crujen en el bosque o el ramo de flores mojado que la mujer entrega al hombre y casi hace tangible la situación que describe. Así podemos ver, escuchar, oler con él y tenemos la impresión de asistir a los momentos que evoca.

...nos permiten acercarnos:

Y no nos pide guardar la distancia. Expresando lo que él percibe a través de sus sentidos muy alerta, muy sensibles, nos da la posibilidad de “vivir” lo que describe desde muy cerca. Si nos concentramos y guardamos silencio podemos escuchar los murmulos, los susurros de los amantes. Podemos ver cómo la piel tersa de la amada brilla en la luz de la mañana y hasta podemos sentir su contextura suave y oler, saborear la dulzura que su cuerpo exhala. Leyendo los poemas de *Historia del Corazón* podemos vivir, revivir en nuestra imaginación momentos de la vida real que tal vez nos parecen familiares por nuestros propios recuerdos, por nuestras experiencias cotidianas o que por lo menos no son difíciles a imaginar. Recordemos aquí una última vez la gran diferencia entre esta poesía y la poesía pura que siempre trataba de guardar esta distancia, de separar el arte de los sentimientos y sensaciones del lector. Aleixandre nos permite acercarnos, casi nos integra entre los versos.

...nos animan a revivir momentos cotidianos con nueva conciencia:

Pero claro que los poemas no se pueden reducir a documentaciones de la realidad. Sí, Aleixandre se queda en la realidad y no trata de embellecerla o de adornarla. Más bien la percibe con sus sentidos muy alerta, con su corazón lleno de amor por la vida y parece que para él la realidad *es* bella, no hay necesidad de embellecerla. Encuentra una razón para crear un poema en lo cotidiano, se detiene para observar, para revivir momentos banales que en el paso del tiempo se pierden. Y nos anima a despertar, a agudizar nuestros sentidos para revivir estos momentos con él. A veces nos sorprende con sinestesias o evoca sensaciones que no

esperamos. En sus poemas nos regala la posibilidad de tomar conciencia y de percibir algunos momentos nuevamente, tantas veces como queramos, concentrados en las sensaciones que los acompañan.

...facilitan la comunicación, concretizan fenómenos abstractos e ilustran pensamientos:

Aleixandre quiere comunicarse con los lectores y les ayuda a comprender lo que trata de decir, evocando sensaciones que cada uno conoce de la vida cotidiana. No necesita metáforas herméticas, no necesita adornos extravagantes. Utiliza imágenes sencillas que muchas veces tienen una conexión con sensaciones. En vez de cifrar, las metáforas sensoriales, en muchos casos clarifican el mensaje poético. Aleixandre se dirige a nuestra percepción sensorial y nos deja la libertad de limitarnos a revivir sensaciones en nuestra imaginación o de tomarlas como punto de partida para meditar y reflexionar, para acordarnos de nuestras propias experiencias o reconocer sentimientos que experimentamos también. Como vimos, las sensaciones pueden ayudar a tratar los temas que “esencialmente nos unen a todos” pero que justamente pueden ser muy complejos.

Las sensaciones ayudan al poeta a referirse a cosas abstractas, a concretizar fenómenos que son difíciles a captar en palabras. Por ejemplo habla de una fuerza divina, imaginándola como una luz, a veces como una luz que no se puede ver pero que sí “se escucha” o como una mano suave que nos acaricia en momentos de desesperación para consolarnos.

Las sensaciones le sirven a clarificar sus pensamientos, a ilustrar sus reflexiones profundas. Nos deja ver la fugacidad de la vida en un relámpago, nos deja sentir la intensidad del amor en una explosión que durase toda la vida o podemos comprender el anhelo desesperado de trascendencia escuchando el ladrar de un perro hambriento. El poeta pretende percibir el alma de la amada a través de sensaciones para dejarnos sentir la cercanía que le une con ella y tienta su cuerpo para forzarnos también a imaginarnos cómo esta carne se pudrirá un día.

...ayudan a expresar sentimientos:

Además, las alusiones a sensaciones expresan o apoyan la expresión de los sentimientos del “hombre” que aparece en tantos poemas y que hasta cierto grado es el poeta mismo. Aleixandre nos ofrece varias vías para que nos acerquemos, para que nos podamos poner en el lugar del protagonista de sus poemas. Así nos facilita sentir lo que él siente y reconocernos en su alegría o su pena. Expresa la solidaridad con otros, el consuelo que recibe en la comunidad a través de unas manos que lo empujan y mecen o nos evoca la oscuridad, el silencio para que podamos compartir su soledad. Describe los sentimientos que evocan mujeres diferentes en él, concentrándose en las sensaciones que percibe: Trata de detener a una mujer en sus brazos, se

siente rehusado de un muro de perfume de otra, recibe besos de unos labios helados, parece sentir el fervor de la sombra cuando otras manos lo tocan...

...reflejan la solidaridad del poeta con los demás:

La solidaridad con los demás, tema tan central en *Historia del Corazón* se refleja también en la evocación de sensaciones: Aleixandre comparte los sentimientos de otros, extiende su mirada y observa a los demás, escucha cómo suspiran, cómo cantan para expresar su dolor o su alegría. Intercambia muchas miradas con los demás y se reconoce o canta para que ellos a su vez se escuchen a sí mismos. Abraza a la mujer que lo acompaña en su camino, tiembla con ella o descansa sobre su pecho.

...refuerzan la conciencia del paso del tiempo y de los límites humanos:

Y a lo largo del libro las sensaciones que son inmediatas le recuerdan que el tiempo pasa, que todo cambia, que todo es efímero. El olor de las flores le muestra que la primavera, la juventud no duran eternamente, el color del pelo que cambia le confirma que los años pasan. Escucha a los niños alborotando y a los viejos calladándose, observa la luz que cambia en cada momento. Sabe que ningún fuego arde eternamente, que toda música se calla, que cada cuerpo pierde su calor un día. Las sensaciones también le muestran sus límites: No le permiten ver una mirada de Dios, la piel de la amada le confirma que los dos están encerrados en dos cuerpos, un hueso que se rehusa le advierte de que sus roces no conmoverán a la muerte. En los momentos más felices donde percibe sensaciones muy intensas le entra la conciencia de que este mismo cuerpo que ahora arde, un día se convertirá en tierra y polvo.

...reflejan la visión de la vida del poeta:

Creo que Aleixandre no nos podría regalar estos poemas tan lindos si su pluma de poeta no fuera movida por un amor profundo por la vida. Desde la madurez puede mirar atrás a la “historia de su corazón” y parece gozar en revivir cada momento de su vida. Evoca los recuerdos de la infancia, su desesperación por los amores infelices de su juventud, los momentos de amor apasionado y de soledad, los momentos donde gritaba por su dolor de ser sólo hombre y otros donde se sentía contento, observando una mariposa en una tarde de verano. Ahora comprende que todas las acaricias que pasaban por su cuerpo, los silencios que tenía que aguantar, todas las miradas donde se reflejaban sus propios sentimientos y todos los instantes donde de repente se daba cuenta del “olor a vida” han contribuido a hacer de él el hombre que ha llegado a ser. Comprende que todo ha sido ascender, hasta las quebradas, y que hasta en los momentos más oscuros, una mano divina lo acompañaba. Por eso, mirando atrás puede envolver casi todos los poemas en esta luz dorada, tal vez un poco melancólica como la luz solar del otoño que ilumina la cosecha rica del año. El corazón del poeta parece

estar lleno de la luz del amor, sus recuerdos alumbran su memoria y la comprensión de que no puede ser más que hombre, que no puede romper sus límites pero que sí pudo vivir su vida humana con mucha intensidad, con todas sus maravillas y dificultades, parecen brillar en sus ojos viejos. Por eso ya no necesita rebelarse contra la muerte. Se imagina que todo este brillo llegará a su colmo y que su vida se disolverá en luz, que una mano suave le ayudará a cerrar sus ojos con una ternura infinita.

Al final, cerrando el libro de *Historia del Corazón*, terminando este trabajo, nos quedamos en silencio, observamos los rayos del sol que entran por la ventana y vagan sobre el lomo del libro y tenemos la impresión de poder sentir en nuestra piel que estamos vivos o de oler cómo el tiempo pasa, agradecidos por esta poesía que logra captar algunos momentos intensos, algunas sensaciones instantáneas para eternizarlos en palabras.

8) Zusammenfassung der Ergebnisse

Zum Abschluss möchte ich noch einmal die Frage wiederholen, die mich bei dieser Arbeit begleitet hat: Wie unterstützen Sinnenswahrnehmungen die Aussage der Gedichte von *Historia del Corazón*? Und ich versuche nun, einige Antworten zu formulieren:

Die Sinneswahrnehmungen...

...unterstützen den Realismus:

Wir haben gesehen, dass die Sinneswahrnehmungen dazu beitragen, den Eindruck von Realismus in den Gedichten zu verstärken. Wie Zardoya meinte, versucht Aleixandre nicht, der Realität zu entfliehen oder sie zu verschönern – nein, er bleibt in ihr. Oft betont er, dass er selbst sieht und hört, was er in seinen Gedichten beschreibt. Er lässt uns glauben, dass das Material seiner Gedichte nicht aus seiner Fantasie stammt sondern aus seinen Beobachtungen des realen Lebens. Er drückt die Veränderungen seiner eigenen Wahrnehmung der Wirklichkeit im Wechsel der verschiedenen Altersstufen aus. In manchen Gedichten nimmt er die Perspektive eines Kindes ein, das kein Gewicht zu haben scheint, das fröhlich fliegt, geheimen Gesprächen lauscht, ältere Jungen beneidet, Gefühle der Erwachsenen errät, die sie zu verstecken versuchen. In anderen Gedichten fühlt er sich müde, beobachtet die Frau, die er liebt, im Spiegel und erkennt, wie die Jahre vergangen sind.

...konkretisieren die Szenarien:

Der Dichter beschreibt den Klang der Stimmen, die Wirkung der Sonne über der Landschaft oder die Züge im Gesicht der Frau, die sich verändern, wenn sie lächelt. In gewisser Weise zeichnet er die Personen wie ein Romanautor, konkretisiert Situationen, indem er eine frische Brise, den Geruch der Blumen oder das Licht, das sich in den Abendstunden golden färbt, beschreibt. Außerdem erwähnt er ganz konkrete Details wie zum Beispiel das Geräusch der trockenen Nadeln der Pinienbäume unter seinen Schritten oder den nassen Blumenstrauß, den die Frau dem Mann schenkt. So macht er die Situationen greifbar und wir können mit ihm sehen, hören, riechen und haben den Eindruck, die Momente, die er herbeiruft, mitzuerleben.

...erlauben uns, näherzukommen:

Und er bittet uns nicht, Distanz zu halten. Indem er ausdrückt, was er mit seinen wachsamen, sensiblen Sinnen wahrnimmt, gibt er uns die Möglichkeit, das was er beschreibt aus der Nähe zu „erleben“. Wenn wir uns konzentrieren und leise sind, können wir das Murmeln, das Flüstern der Liebenden hören. Wir können die glatte Haut der Geliebten, die im Morgenlicht glänzt, sehen und wir können fühlen, wie weich sie ist und die Süße riechen, schmecken, die ihr Körper ausströmt. Wenn wir die Gedichte in *Historia del Corazón* lesen, können wir in unserer Fantasie Momente aus dem wirklichen Leben, die uns vielleicht aus unseren eigenen Erinnerungen, aus unseren alltäglichen Erfahrungen bekannt sind, erleben, wiedererleben. Erinnern wir uns hier ein letztes Mal an den großen Unterschied zwischen diesen Gedichten und der „Poesía pura“, die stets versuchte, Distanz zu halten, die Kunst von den Gefühlen und Sinneswahrnehmungen der LeserInnen streng zu trennen. Alexandre lädt uns ein, näher zu kommen, uns zwischen den Versen wiederzufinden.

...animieren uns dazu, alltägliche Momente mit neuem Bewusstsein wiederzuerleben:

Aber natürlich lassen sich die Gedichte in *Historia del Corazón* nicht auf die Dokumentation der Wirklichkeit reduzieren. Ja, Alexandre bleibt in der Wirklichkeit und versucht nicht, sie extra zu verschönern und zu schmücken. Viel mehr nimmt er sie mit seinen wachsamen Sinnen, seinem Herz voller Liebe für das Leben wahr. Es scheint, dass die Wirklichkeit für ihn einfach schön genug ist – er sieht wohl keine Notwendigkeit, sie zu verschönern. Er findet Gründe, Gedichte zu schreiben im Alltäglichen, er hält inne um zu beobachten, um kleine Momente wiederzuerleben, die im Voranschreiten der Zeit verloren gehen. Und er animiert uns dazu, aufzuwachen, unsere Sinne zu schärfen um diese Momente mit ihm noch einmal zu erleben. Manchmal überrascht er uns mit Synästhesien und ruft Sinneswahrnehmungen hervor, die wir nicht erwarten. So schenkt er uns mit seinen Gedichten

die Möglichkeit, einige Momente bewusster, neu wahrzunehmen, so oft wir wollen, und uns auf unsere Sinne zu konzentrieren.

...erleichtern die Kommunikation, konkretisieren abstrakte Phänomene und veranschaulichen Gedanken:

Alexandre möchte mit seinen LeserInnen kommunizieren und hilft ihnen zu verstehen was er sagen möchte, indem er Sinneswahrnehmungen, die sie aus dem alltäglichen Leben kennen, hervorruft. Er braucht keine geheimnisvollen Metaphern, er braucht keine originellen Ausschmückungen – er verwendet einfache Bilder, die oft eine Verbindung zu unseren Sinnen herstellen. Anstatt Aussagen der Gedichte zu verschlüsseln, vereinfachen die sinnlichen Metaphern sie so. Alexandre richtet sich an unsere sinnliche Wahrnehmung und lässt uns die Freiheit, uns darauf zu beschränken, diese Sinneswahrnehmungen in unserer Vorstellung wiederzuerleben oder sie als Ausgangspunkt zu nehmen, um nachzudenken, zu reflektieren, um eigene Erfahrungen wiederzuerinnern oder Gefühle wiederzufinden, die wir auch kennen. Wie wir gesehen haben, können die Sinneseindrücke helfen, Themen zu behandeln „die uns alle vereinen“, die aber eben gerade sehr komplex sein können.

Sinneseindrücke helfen dem Dichter, sich auf abstrakte Dinge zu beziehen, Phänomene zu veranschaulichen, die sich schwierig in Worte fassen lassen. Er spricht zum Beispiel von einer göttlichen Kraft und stellt sie sich vor wie ein Licht, das er nicht sehen kann, aber doch „hört“ oder wie eine sanfte Hand, die uns in Momenten der Verzweiflung streichelt um uns zu trösten.

Die Sinneseindrücke dienen ihm dazu, seine Gedanken zu erklären, seine tiefgründigen Reflexionen zu veranschaulichen. Er lässt uns die Flüchtigkeit des Lebens in einem Blitz sehen, lässt uns die Intensität der Liebe in einer Explosion, die das ganze Leben andauert, spüren und wir können die verzweifelte Sehnsucht nach Transzendenz durch das Bellen eines hungrigen Hundes besser verstehen. Der Dichter tut so, als ob er die Seele seiner Geliebten mit seinen Sinnen wahrnehmen könnte um uns die Nähe fühlen zu lassen, die ihn mit ihr verbindet und er berührt ihren Körper um uns dazu zu zwingen, uns vorzustellen, wie dieser einmal verfaulen wird.

...helfen um Gefühle auszudrücken:

Außerdem bezieht sich Alexandre auf Sinneswahrnehmungen um die Gefühle des Mannes, der in sovielen Gedichten auftaucht, und der bis zu einem gewissen Grad der Dichter selbst ist, auszudrücken. So bietet er uns mehrere Wege an um uns anzunähern, um uns in den

Protagonisten seiner Gedichte hinversetzen zu können. Er hilft uns, zu spüren was er fühlt und uns in seiner Freude, seinem Schmerz wiederzuerkennen. Er drückt die Verbundenheit mit anderen, den Trost, den er in der Gemeinschaft erfährt durch Hände aus, die ihn stützen und wiegen, er ruft die Dunkelheit, die Stille hervor, damit wir seine Einsamkeit teilen können. Oder er beschreibt Gefühle, die verschiedene Frauen bei ihm auslösen, indem er sich auf die Sinneseindrücke konzentriert, die sie hervorrufen: So versucht er, die eine in seinen Armen festzuhalten, fühlt sich zurückgestoßen von der „Mauer des Parfums“ einer anderen, er empfängt Küsse von eiskalten Lippen oder scheint die Hitze des Schattens zu spüren, wenn andere Hände ihn berühren...

...spiegeln die Solidarität des Dichters mit anderen wieder:

Die Solidarität mit anderen, das so zentrale Thema in *Historia del Corazón* spiegelt sich auch in Sinneswahrnehmungen wieder: Aleixandre teilt Gefühle mit anderen, weitert seinen Blick und beobachtet andere, hört, wie sie seufzen, wie sie singen um ihre Freude oder ihren Schmerz auszudrücken. Er tauscht viele Blicke mit anderen und erkennt sich selbst oder er singt, damit sich andere in seiner Stimme hören. Er umarmt die Frau, die ihn auf seinem Weg begleitet, zittert mit ihr oder ruht auf ihrer Brust.

...verstärken das Bewusstsein über die Vergänglichkeit der Zeit und die Grenzen des menschlichen Lebens:

Und in dem Buch erinnern ihn seine unmittelbaren Sinneswahrnehmungen daran, dass die Zeit voranschreitet, dass sich alles verändert, alles vergänglich ist. Der Geruch der Blumen zeigt ihm, dass der Frühling, die Jugend nicht ewig andauern, die Farbe seines Haars, das sich verändert, bestätigt, dass die Jahre vergehen. Er hört die lärmenden Kinder und die schweigenden Alten, beobachtet das Licht, das sich in jedem Augenblick verändert. Er weiß, dass kein Feuer ewig brennt, dass jede Musik einmal in der Stille endet, dass jeder Körper einmal seine Wärme verliert. Die Sinneswahrnehmungen zeigen ihm auch seine Grenzen: Sie erlauben ihm nicht, einen Blick von Gott zu erlangen; die Haut der Geliebten lässt ihn auf schmerzhaft Weise erfahren, dass die beiden in zwei Körpern gefangen sind; ein Knochen, der sich verweigert, warnt ihn davor, dass seine Berührungen den Tod nicht erweichen werden können. In den Augenblicken größten Glücks in denen er intensive Sinneseindrücke erlebt wird ihm auch bewusst, dass dieser Körper der jetzt brennt, eines Tages zu Staub werden wird.

...spiegeln die Sicht des Dichters auf das Leben wieder:

Ich glaube, Alexandre könnte uns diese wunderbaren Gedichte nicht schenken, wenn seine Hand nicht von einer tiefen Liebe für das Leben geleitet würde. Im Alter blickt er zurück auf die „Geschichte seines Herzens“ und er scheint es zu genießen, vergangene Momente noch einmal zu erleben. Er ruft Erinnerungen aus seiner Kindheit wach, seine Verzweiflung über unglückliche Jugendlieben, die Augenblicke leidenschaftlicher Liebe und die der Einsamkeit, die Momente, in denen er schluchzte in der schmerzhaften Kenntnis, nur Mensch zu sein und andere, in denen er schon zufrieden war, weil er einen Schmetterling an einem Sommerabend beobachten konnte. Jetzt versteht er, dass alle Berührungen, die seinen Körper streiften, all die Momente der Stille, die er ertragen musste, alle Blicke, in denen sich seine eigenen Gefühle spiegelten und alle Momente, in denen er plötzlich den „Duft des Lebens“ riechen konnte, dazu beigetragen haben, den Mann aus ihm zu machen, der er jetzt ist. Er begreift, dass alles ein Aufstieg war, auch die „Schluchten“, und dass ihn noch in den dunkelsten Stunden seines Lebens eine göttliche Hand begleitete. Deshalb kann er wohl auch in der Rückschau fast alle seine Gedichte in dieses goldene Licht tauchen – in dieses Licht, das vielleicht ein wenig melancholisch wie die Herbstsonne die reiche Ernte des Jahres einhüllt. Das Herz des Dichters ist erfüllt vom Licht der Liebe, seine Erinnerungen scheinen seine Gedanken zu erhellen und die Erkenntnis, dass er nicht mehr als ein Mensch sein kann, seine Grenzen nicht sprengen kann, dass er aber ein erfülltes Menschleben mit all seinen Wundern und Schwierigkeiten führen darf, scheint in seinen alten Augen zu glänzen. Deshalb muss er auch nicht mehr gegen den Tod rebellieren. Er stellt sich vor, dass all dieser Glanz an seinen Höhepunkt gelangen wird und dass sich sein Leben in Licht auflösen wird, dass ihm eine sanfte Hand mit unbegrenzter Zärtlichkeit dabei helfen wird, seine Augen einmal zu schließen.

Am Ende, wenn wir das Buch *Historia del Corazón* schließen und diese Arbeit beenden, verweilen wir in der Stille. Wir beobachten die Sonnenstrahlen, die durch das Fenster hereindringen und über den Buchrücken wandern und haben den Eindruck, auf unserer Haut zu spüren, dass wir leben. Beinahe können wir riechen, wie die Zeit vergeht – dankbar für diese Gedichte, denen es gelingt, einige intensive Momente, einige vergängliche Sinneseindrücke einzufangen um sie in Worten zu verewigen.

9) Obras citadas

Fuente principal

Aleixandre, Vicente (2001): *Nacimiento último, Historia del corazón*, Edición de Irma Emiliozzi, Biblioteca Nueva, Madrid.

Estudios

Adler, Hans / Zeuch, Ulrike (2002): *Synästhesie. Interferenz – Transfer – Synthese der Sinne*, Königshausen & Neumann, Würzburg.

Aleixandre, Vicente (1968): *Obras Completas*, Aguilar, Madrid.

Alonso, Dámaso (1969): *Poetas españoles contemporáneos*, Gredos, Madrid.

Ascunce, J.A / Franco, V. / Serna, M. (1997): *La poesía de postguerra (1)*, *Historia de literatura española*, Júcar, Madrid.

Blanch, Antonio (1976): *La poesía pura española. Conexiones con la cultura francesa*, Gredos, Madrid.

Bousoño, Carlos (1956): *La poesía de Vicente Aleixandre*, Gredos, Madrid.

Bregante Otero, Jesús (2003): *Diccionario Espasa de literatura española. Los autores y sus obras, géneros, movimientos, escuelas*. Espasa Calpe, Madrid.

Cano, José Luis (1973): *La poesía de la generación del 27*, Guadarrama, Madrid.

Cano, José Luis (ed.) (1977): *Vicente Aleixandre*, Taurus, Madrid.

Cano Ballesta, Juan (1972): *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*, Gredos, Madrid.

Colinas, Antonio (1977): *Conocer Aleixandre y su obra*, Dopesa, Barcelona.

Frutos Cortés, Eugenio (1976): *Creación Poética*, Porrúa Turanzas, Madrid.

García Barrientos, José Luis (1998): *Las figuras retóricas. El lenguaje literario 2*, Arco Libros, Madrid.

García de la Concha, Víctor (1973) : *La poesía española de la posguerra. Teoría e historia de sus movimientos*, Prensa Española, Madrid.

García Díaz, María Ángeles (2001): *Una aspiración a la luz. La poesía de Vicente Aleixandre*, Reichenberger, Kassel.

Granados, Vicente (1977): *La poesía de Vicente Aleixandre (Formación y evolución)*, Cupsa, Madrid.

- Guillén, Jorge (1972): *Lenguaje y poesía. Algunos casos españoles*, Alianza, Madrid.
- Hernández Valcárcel, María del Carmen (1978): *La expresión sensorial en cinco poetas del 27*, Departamento de Literatura Española, Univ. de Murcia.
- Jiménez, José Olivio (1972): *Cinco poetas del tiempo: Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, José Hierro, Carlos Bousoño, Francisco Brines*, Insula, Madrid.
- Kayser, Wolfgang (1992): *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*, Fracke, Tübingen.
- Luis, Leopoldo de (1978): *Vida y obra de Vicente Aleixandre*, Espasa-Calpe, Madrid.
- Ortega y Gasset, José (1987): *Obras Completas 3*, Alianza, Madrid.
- Ortega y Gasset, José (1989): *Obras Completas 6*, Alianza, Madrid.
- Pedraza Jiménez, Felipe B. / Rodríguez Cáceres, Milagros (2005): *Manual de literatura española XII. Posguerra : introducción y líricos*, Cénlit, Pamplona-Iruñea.
- Puccini, Dario (1979): *La palabra poética de Vicente Aleixandre*, Ariel, Barcelona.
- Salinas, Pedro (1976): *La realidad y el poeta*, Ariel, Barcelona.
- Salinas, Pedro (1983): *Ensayos completos I*, Taurus Humanidades, Madrid.
- Valbuena Prat, Angel (1983): *Historia de la Literatura Española VI. Epoca contemporánea*, Gustavo Gili S.A., Barcelona.
- Varela Iglesias, M. Fernando (2003): *Poesía e imagen*, Lang, Frankfurth/Main / Wien.
- Zardoya, Concha (1974): *Poesía española del siglo XX, III. Estudios temáticos y estilísticos*, Gredos, Madrid.

10) Apéndice

10.1) Abstract

Diese Arbeit befasst sich mit dem Werk *Historia del Corazón* des spanischen Dichters Vicente Aleixandre, das 1958 veröffentlicht wurde. Im ersten Teil wird der literarische Kontext, der Inhalt und die Struktur dieses Gedichtbandes beschrieben. Es wird der Weg des Dichters nachgezeichnet, dessen erstes Werk im literarischen Klima der „generación del 27“ bzw. der „generación de la poesía pura“ entstanden ist, der sich aber schnell von dieser reinen, abstrakten Lyrik abkehrt und sich dem Surrealismus zuwendet. *Historia del Corazón* entsteht schließlich in der spanischen Nachkriegszeit und weist auch die wichtigsten Charakteristika auf, die die Dichtung dieser Zeit definieren. Diese Charakteristika werden herausgearbeitet und es wird untersucht, in wie weit sie sich in *Historia del Corazón* wiederfinden. So lässt sich erkennen, dass Vicente Aleixandre in diesem Werk versucht, sich an die soziale Wirklichkeit der Menschen anzunähern, sich mit denen, die das selbe Schicksal, Mensch zu sein, mit ihm teilen, zu solidarisieren. Er erkennt sich in den anderen wieder und ermöglicht seinen LeserInnen, sich in seinen Gedichten wiederzufinden. Das wichtigste Thema der Lyrik der Nachkriegszeit ist das Bewusstsein um die zeitliche Begrenztheit des menschlichen Lebens. Auch in *Historia del Corazón* ist die Zeit, die vergeht, die man nicht festhalten kann, ständig gegenwärtig. Es wird in den 48 Gedichten bis zu einem gewissen Grad die „Geschichte eines menschlichen Herzens“ erzählt, das leidenschaftlich liebt und leidet, das schließlich Ruhe und Kraft in einer Liebesbeziehung findet, das sich an seine Kindheit erinnert, sich mit Fragen, Zweifeln quält und sich seiner Begrenztheit bewusst ist. Vicente Aleixandre verwendet eine sehr klare, einfache Sprache um die wichtigsten menschlichen Erfahrungen, die Gefühle, die letztlich alle vereinen, auszudrücken.

Im zweiten Teil wird dann der Frage nachgegangen, welche Rolle Sinneswahrnehmungen in *Historia del Corazón* spielen und was sie zur Ausdruckskraft der Gedichte beitragen. Eine wichtige Bedeutung kommt den Blicken zu. In ihnen erkennt man sich wieder, man kommuniziert, man beobachtet und der Dichter bestätigt durch sie, dass er beschreibt, was er in der unmittelbaren menschlichen Realität sieht. Beinahe in allen Gedichten bezieht sich Vicente Aleixandre auf das Licht – das Licht ist Symbol für die Liebe, für das Wiedererkennen im Anderen, für die Erlangung von Erkenntnis und für Hoffnung. Mit dem Tod endet das Leben, das flüchtig wie ein Blitz zwischen zwei Dunkelheiten ist, nicht in der Finsternis sondern erreicht seinen strahlenden, hellen Höhepunkt. Die vielen Hinweise auf

auditive Sinneswahrnehmungen helfen den LeserInnen, menschliche Stimmen oder Geräusche der Natur zu hören. In vielen Gedichten animieren sie aber dazu, der Stille zu lauschen, die Gefühle zwischen den Liebenden oder Gottes Stimme zu hören. Auch der Tastsinn spielt eine sehr wichtige Rolle in *Historia del Corazón*. Der Dichter erkundet den Körper seiner Geliebten, versucht ihre Seele zu berühren, scheint die Solidarität zu anderen Menschen oder Gott auf seiner Haut zu spüren. Der Geruchsinn schließlich ermöglicht ihm ebenfalls, sich auf Dinge zu beziehen, die schwer fassbar sind. Er kann „riechen“, wie die Zeit vergeht, wie vergänglich der Duft des Lebens ist. Und der Geschmacksinn, vor allem das Wort „süß“ verstärkt häufig andere Sinneseindrücke, beschreibt Klänge, Blicke, Bewegungen, den Körper der Geliebten und die Zeit, die vergeht. Nach einer detaillierten Analyse der Gedichte wird deutlich, dass Sinneswahrnehmungen helfen, abstrakte Gedanken zu veranschaulichen, fassbar zu machen. Sie ermöglichen es, die Szenarien, die in den Gedichten beschrieben werden, realer erscheinen zu lassen und Situationen zu konkretisieren. Sie unterstützen den Dichter dabei, durch seine Worte zu kommunizieren – die LeserInnen finden sich leichter wieder, wenn sie Gedanken auch sehen können, wenn sie Gefühle riechen und auf ihrer Haut spüren können. Oft sind es auch Sinneswahrnehmungen, die das Bewusstsein um die Begrenztheit des Menschen, die Vergänglichkeit des Lebens, die Macht der Zeit verstärken.

10.2) Lebenslauf

Persönliche Daten:

Name: Bettina Reiter
Geburtsdatum: 19. 2. 1984
Geburtsort: Amstetten (NÖ)
derzeitiger Wohnort: Wien
Geschwister: eine Schwester, Sozialpädagogin
Eltern: Arbeiter / Büroangestellte in einer Papierfabrik

Bildungsweg:

1990 - 1994: Volksschule in Alhhartsberg (NÖ)
1994 - 1998: Hauptschule in Allhartsberg (NÖ)

1998 - 2002: Bundesrealgymnasium Waidhofen/Ybbs (NÖ)
5. 6. 2002: Matura mit Auszeichnung bestanden

ab Oktober 2002: Studium an der Universität Wien:
Lehramt Spanisch und Französisch
Pädagogik (Schwerpunkt Sozialpädagogik und
Psychoanalytische Pädagogik)

Sommer 2003,
Sommer 2004: Au-pair-Aufenthalte in Frankreich und Spanien

August 2005 -
Februar 2006: Sozialer Freiwilligeneinsatz in Nicaragua: Mitarbeit an
einer Schule und in einem Frauenprojekt in León

Wintersemester
2006/07: Auslandssemester an der Universität Avignon

Sommer 2007: 3monatiger sozialer Freiwilligeneinsatz in
Mittelamerika: Mitarbeit in einem Frauenhaus in
Mexico und bei einem Frauenprojekt in Nicaragua