

SINESTESIAS EN LA POESÍA DE VICENTE ALEIXANDRE

La sinestesia posee un origen remoto, pues se rastrea ya en la Biblia y en los escritores del mundo clásico¹. Aunque en la Edad Media decrece por la hostilidad hacia los órganos sensoriales –servidores del pecado– fructifica en la mística para manifestar la simultaneidad con que todos los sentidos reciben a Dios, circunstancia que provoca el placer del éxtasis². En el terreno profano se aplican conceptos ópticos a la música y así se habla del *color de los sonidos*, de la *transparencia de una composición musical*, etc., expresiones que llegan a lexicalizarse. Similar orientación vislumbra en *la dulce habla, el cantar sabroso, la dulce lira...* del petrarquismo. Conexiones entre sentidos y conceptos inmatrimiales se advierten en obras de contenido alegórico (Lope, Calderón). Pero fue el romanticismo alemán el gran impulsor de la sinestesia por partir del presupuesto de la unidad de las artes y creer en las ocultas relaciones que entablan las cosas, en la *unitas mundi*³. En el simbolismo triunfa el recurso y más aún en escritos impresionistas, ya que uno de los ejes de esta estética es plasmar la realidad no como inmutable sino teniendo en cuenta las alteraciones luminosas, térmicas, auditivas... Propia de este movimiento es la comunión de espíritu y naturaleza cuyos precedentes insignes se hallan en petrarquistas y románticos. En las letras hispanas las sinestesias proliferan en el modernismo, especialmente en las plumas de Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez⁴. Desde campos extraliterarios, aunque con fuerte impronta en el surrealismo, el psicoanálisis se ocupa de estas correspondencias, considerándolos enfermedad según la perspectiva médica. La lengua común las inserta en campos semánticos específicos y origina catacrexis del tipo *color chillón, palabras brillantes*, etc., susceptibles de servir de modelo a las creaciones artísticas. La poesía popular absorbe e intensifica el fenómeno: *pena negra, envidia amarilla, color de los pesares* son formantes de múltiples coplas que deambulan por la tradición oral y por recopilaciones escritas⁵.

1. Lo constata con multitud de datos L. Schrader en *Sensación y sinestesia*, Madrid, Gredos, 1975. Para la Biblia, cita ejemplos pertenecientes al Éxodo: *cunctus autem populus videbas voces et lampades et sonitum buccinae* y al Cantar de los Cantares: *Oleum efusum nomen tuum*. Para los clásicos, presenta testimonios de Esquilo, Homero (*vozes color lirio*), Platón (*oscuro oír*), Aristóteles y Demetrio (*Blancas voces*), Lucrecio (*discurso pintarrajeado de eufonía*), Virgilio (*mugire videbis sub pedibus terram*) y Quintiliano (*et verba omnia et vox huius alumnus urbis oleant*).

2. Schrader, *op. cit.*, pp. 189 y ss.

3. A. W. Schlegel, en la última década del S. XVIII se atreve a colorear las vocales, adelantándose al poema *Correspondances* de Baudelaire o a *Voyelles* de Rimbaud. En toda Europa proliferan las asociaciones inter sensoriales (Novalis, T. Gautier...) G. A. Bécquer sueña con *palabras que fuesen a un tiempo suspiros y risas, colores y notas*.

4. Vid. F. Ynduráin «Sinestesia en la poesía de Juan Ramón» en *Clásicos modernos*, Madrid, Gredos, 1969, pp. 185-191; A. Salvador Plans, «La sinestesia en Juan Ramón Jiménez» en VV. AA., *Juan Ramón Jiménez en su centenario*, Cáceres, Ministerio de Cultura, 1981, pp. 191-210.

5. Juan Ramón Jiménez, excelente conocedor del corpus folklórico, reivindica el hecho en *El modernismo. Notas para un curso*, México, Aguilar, 1962, pp. 83-84. Señala que antes que en el simbolismo francés, la sinestesia campea libremente por las coplas.

Los estratos señalados se perfilan influyentes en la poesía de Vicente Aleixandre. No puede certificarse su conocimiento directo de las fuentes clásicas, pero no resulta inusual en un autor de vasta cultura. Sin embargo, sí existen pruebas externas de la asiduidad de acercamiento a la Biblia⁶ y huellas inmanentes a la propia creación que oscilan desde el tono de ciertos versículos hasta convertir a personajes bíblicos en sujetos centrales de poemas (*Como Moisés es el viejo*), pasando por imprecaciones a Yavé y por modulación de tópicos arraigados en los libros sacros (vida como ascensión a una montaña, hombre como ser creado de la arcilla, como ángel caído, mito del paraíso perdido, etc.).

La vinculación de la poesía de Aleixandre con la mística ha sido puesta de manifiesto reiteradamente por la crítica. Tempranamente (1935) Pedro Salinas relacionó el afán de destrucción de cuerpo y materia de los escritores religiosos con las propuestas de aniquilación aleixandrinas, si bien la finalidad es distinta, pues los primeros anhelan fundirse con Dios y el poeta andaluz integrarse en el cosmos para escapar a la soledad y a la desesperación humanas⁷. Otros aspectos comunes son: considerar que el amor es vehículo de la comunión ya con la deidad, ya con el mundo; el valor simbólico conferido a la luz (conocimiento), al silencio (encuentro del hombre consigo mismo) etc.; o los constantes asertos acerca de la inefabilidad de la experiencia de fusión y del embotamiento y convergencia sensorial que comporta⁸.

Del mismo modo, los críticos han vislumbrado en la poesía de este hombre del 27 impulsos románticos en la afirmación de contrarios, en el desacato a los valores aceptados, en la ruptura de fronteras, en el ansia de encontrar la pureza en la existencia primitiva, en la concepción de la vida como desamparo y dolor, en la admiración ante la grandeza y misterio del mundo, en la mezcla de poesía y vida, en la capacidad de la palabra para desvelar lo ignoto, etc.⁹. Y se comprueba que más que los románticos españoles –salvo Bécquer, admirado por toda la generación del 27– influyen los alemanes e ingleses, precisamente los más propicios a la sinestesia. Las referencias del propio Aleixandre a la lectura de éstos es constante, y también los vestigios formales (citas directas, léxico con abundancia de términos naturales y sidéreos, sonoridades versales, etc.)¹⁰.

6. Así lo confirma J. L. Cano en el libro que compila sus contactos con el poeta: *Cuadernos de Velintonia*, Barcelona, Seix Baral, 1986, p. 96.

7. P. Salinas, «Vicente Aleixandre entre la destrucción y el amor» recogido por J. L. Cano en *Vicente Aleixandre*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1981. Se detiene en el tema J. O. Jiménez en *Vicente Aleixandre*, Barcelona, Júcar, 1982.

8. Si la lectura de S. Juan de la Cruz es incuestionable, también conservamos testimonios laudatorios acerca de la obra de F. Luis de Granada, escritor que precisamente hace hincapié en transposiciones sensitivas. En carta a J. L. Cano, Aleixandre afirma: «Estoy leyendo a Fray Luis de Granada, de quien me he traído una gruesa Antología. Leo la "Introducción al símbolo de la fe". ¡Qué maravilla de lengua! ¡Y qué sentimiento de la Naturaleza al hablar deliciosamente de la Creación!». Vicente Aleixandre, *Epistolario*, Selección, prólogo y notas de J. L. Cano, Madrid, Alianza Tres, 1986, p. 103.

9. C. Bousño, *La poesía de V. Aleixandre*, Madrid, Gredos, 1968; P. Salinas, *art. cit.*, pp. 101 y ss.; Y. Novo Villaverde, *V. Aleixandre, poeta surrealista*, Santiago, Un. de Santiago de Compostela, 1980, pp. 64-65. La visión del poeta como indagador en el cosmos la marca A Carreño en «De la sombra a la transparencia. Las alternancias semánticas en *Sombra del paraíso*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, CXVIII, 1979, pp. 524-535.

10. En cartas a J. L. Cano, V. Aleixandre confiesa: «Yo en estas tarde leo Shelley, hermano cuya luminosidad me deslumbra. ¡Qué naturaleza dorada, melancólica o estática, ebria de luz, de tristeza y de amor!» (*Epistolario, op. cit.*, p. 46); «Me he interesado lo que dice Hölderlin, del que recuerdo los poemas que leímos hace años en Cruz y Raya. Mejor conozco a Keats» (*Ibidem*, p. 74). «Para mi discurso /de entrada en la Academia/ creo que utilizaré algo de las cartas de Keats. En la poesía romántica nuestra, qué pobre es todo. Salvo Bécquer entero, y el Canto a Teresa de Espronceda, no hay nada» (*Ibidem*, p. 94).

Los simbolistas y sus precursores también dejan huella, no en vano la etapa surrealista de Aleixandre se apoya en procesos de simbolización¹¹. La fauna y la flora que pueblan los primeros libros, por ejemplo, poseen valores plurisignificativos, pero codificados simbólicamente. Quizá para alejarse de la supremacía del surrealismo francés, el vate andaluz confesó reiteradamente que describió las técnicas de la nueva estética a partir de la lectura de obras con fuerte impronta irracional, tales la de Joyce, Rimbaud o los contactos directos con el psicoanálisis¹². La lectura de Freud la lleva a cabo muy joven. Recordemos que los libros de psiquiatría circularon en España ya en 1925, en traducción ordenada por J. Ortega y Gasset.

El acercamiento a herederos hispánicos del simbolismo –Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez– es fácilmente constatable por constituir ambos el punto de partida de la generación del 27. Aleixandre evocará elogiándola la profundidad de la lírica del nicaragüense en poemas como «Entre dos oscuridades un relámpago», encabezado por versos del soneto «Lo fatal» perteneciente a *Cantos de vida y esperanza*. A veces la influencia es más sutil y se detecta en intertextos, en rasgos de estilo como la hipermetría, etc.¹³. La incidencia juanramoniana merecería un estudio detenido, pero obsérvense sólo como datos de interés el concepto de poesía pura desplegado en *Ámbito*, o fenómenos más precisos como la equivalencia del incesante fluir marino con la creación lírica¹⁴.

El escollo restante, la poesía del pueblo, también es conocido por Aleixandre, no en vano mantuvo contactos con Lorca, Alberti o Miguel Hernández, cultivadores del neopopularismo. Resulta crucial la función de la Residencia de Estudiantes para revalorizar el folklore. La doctrina krausista clamaba por la vuelta a lo primitivo como medio de alcanzar el bien y la autenticidad, presupuesto de origen romántico que continuará vigente en el surrealismo. El lugar ocupado por la poesía del pueblo en este último movimiento fue realzado ya por Alberti en 1933 que defiende las retahílas populares, plenas de jitanjáfo-

11. Aborda el tema C. Bousoño en *Superrealismo poético y simbolización*, Madrid, Credos, y en *La poesía de V. Aleixandre*, op. cit. Más someramente lo señala J. Talens en «V. Aleixandre y el surrealismo», *Ínsula* n° 304, 1972, p. 3.

12. J. L. Cano relata que Aleixandre le comunicó: «Qué en 1929 empezó a escribir *Pasión de la tierra*, bajo la influencia de los maestros del surrealismo: Lautréamont, Rimbaud –concretamente *Les illuminations*, Joyce, Freud. Que teniendo ya bastante avanzado comenzó a leer a los surrealistas franceses– Bretón, Aragón, Eluard y otros». (*Los cuadernos de Velintonia*, op. cit., p. 210).

13. Respecto al poema *Lo fatal*, Aleixandre confiesa a J. L. Cano: «Sí, me lo sé de memoria, pues para mí es uno de los más grandes poemas de Darío. Y luego dicen, como Cernuda, que Rubén es un poeta superficial. En cuanto al famoso final del poema, "Y no saber adónde vamos ni de dónde venimos", yo creo que, en el fondo, Rubén sí lo sabía, lo que pasa es que no se atrevía a confesarlo. Yo contesto a ese verso (...) en mi poema "Entre dos oscuridades un relámpago"». (*Los cuadernos de Velintonia*, op. cit., p. 231). La hipermetría, usada por Rubén, se aprecia sorprendentemente en Aleixandre en casos como: «Buscas encarnizada-/mente, no tierra-/luz, un rayo de luz que le dé al rostro» (V. Aleixandre, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1968, p. 844). «la frente. Que es tersa aún, más leve/mente vivida. Vividera, porque a vivir dispuesta» (*Ibidem*, p. 941). «Lenguaje alado, súbita-/mente brusco y blanquísimo» (*Ibidem*, p. 1031).

14. Juan Ramón Jiménez escribe, por ejemplo en el poema «Soledad» del *Diario de un poeta recién casado*: «En ti estás todo, mar, y sin embargo,/¡qué sin ti estás qué solo,/qué lejos, siempre de ti mismo!» (Juan Ramón Jiménez, *Libros de poesía*, Madrid, Aguilar, 1957, p. 243). En los aforismos anota: «La palabra poética es ola cambiante y sucesiva del mar de la poesía; pero no porque cambien y se sucedan, dejan de ser la misma ola, la misma palabra». (Juan Ramón Jiménez, *Ideología*, Ed. de A. Sánchez Romeralo, Barcelona, Anthropos, 1990, p. 255). Aleixandre, a su vez, constata: «Amo lo que no muda y cambia, pero siempre es lo mismo. /La mar. Agitación/de lo quieto y ardiente, en espumas o en llamas». (V. Aleixandre, *Obras completas II*, Madrid, Aguilar, 1978, p. 219).

ras, como incipientes muestras del anhelado irracionalismo¹⁵. Años después, Aleixandre mantendrá relaciones con amantes de coplas y flamenco: Félix Grande, J. M. Caballero Bonald, etc. La avidez de dar plasticidad a abstracciones para facilitar la intelegibilidad hace que el pueblo sea propicio a las sinestesias. Tal vez por esta vía también calaron en Aleixandre, hecho que confirmaría la reiterada tesis crítica de convergencia de novedad y tradición en la vanguardia española.

Desde el punto de vista de las corrientes estéticas hay que vincular la sinestesia surrealista, por lo que comporta de imagen, –aunque ésta no sea su única forma de aparición pues puede expresarse por hipálages, metonimias, etc.–¹⁶ con el vigor que cobra la metáfora en las letras del primer tercio del siglo XX. Si los simbolistas preconizaban la correspondencia de las artes y la llevaban a la práctica trasponiendo sensaciones y enlazando campos semánticos diversos; si Mallarmé intenta alcanzar la pureza lírica absoluta mediante imágenes depuradas, fue la vanguardia la encargada de conferir a la metáfora el papel de protagonista en la construcción de la poesía¹⁷.

El surrealismo participa en la revitalización de la imagen desarrollando el carácter visionario. El descontento con el mundo civilizado, ordenado artificialmente, lleva a estos poetas a romper los límites establecidos y, en consecuencia, el sueño se mezcla con la realidad, lo humano con la naturaleza, lo animado con lo inerte... produciendo un aparente caos que sirve de correlato al mundo primitivo y puro anhelado¹⁸. La metáfora será vehículo expresivo para comunicar los anteriores presupuestos. A despecho de la teoría aristotélica y tradicional que anunciaba que para entablar relación analógica el término

15. Escribe Alberti: «El surrealismo español se encontraba precisamente en lo popular, en una serie de maravillosa retahílas, coplas, rimas extrañas, en las que, sobre todo yo, ensayé apoyarme para correr la aventura de lo para mí hasta entonces desconocido, (*La poesía popular en la lírica española contemporánea*, Jena und Leipzig, Verlag von Wilhelm Gronau, W. Agricola, 1911, p. 15). Prueba del gusto de Aleixandre por la poesía del pueblo son estas palabras de J. L. Cano: «Le pregunto por sus lecturas actuales (1967), y me dice que ha leído con gusto el *Proust* de Painter, *El Defensor* de Salinas y el libro de Ricardo Molina. Recuerda una copla estúpida: "Me dicen que tu madre/me desprecia por pobre./Los ríos van a la mar/Ayer se cayó una torre"» (*Los cuadernos...*, op. cit., p. 170).

16. Defiende la inclusión de la sinestesia en el mecanismo metafórico general, por ejemplo, M. Mancas en «Les transpositions sensorielles chez Laconte de Lisle», *Le français Moderne*, XIV, 1946, p. 24, y S. Ullmann en *Lenguaje y estilo*, Madrid, Aguilar, 1968, pp. 102-105. Niega la dependencia exclusiva a la imagen J. A. Martínez en *Propiedades del lenguaje poético*, Oviedo, Archivum, 1975, p. 399.

17. Para un precursor hispánico, Ramón Gómez de la Serna, sus greguerías van a definirse como «*Humor más metáfora*». En 1925, J. Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte* proclama: «*La poesía es hoy el álgebra superior de las metáforas*». Ultraísmo y creacionismo defienden el tropo como artificio creador, esencia del fenómeno poético que revela el poder demiúrgico del escritor, su equiparación al dios que construye, inventa. El fervor gongorino de los años veinte resalta la maestría del poeta barroco para elaborar imágenes. En el análisis de éstas se centra parte de *La lengua poética de Góngora* de Dámaso Alonso y una conferencia pronunciada por Lorca en Granada.

18. Bretón propugnaba: «Desde el punto de vista intelectual se trataba, y se trata todavía, de atacar por todos los medios, y procurar se reconociera a todo precio, el engañoso carácter de las viejas antinomias hipócritamente destinadas a impedir cualquier insólita inquietud humana, dándole al hombre una pobre idea de los medios de que dispone, y haciéndole desesperar de la posibilidad de escapar, en una medida aceptable, a la coacción universal (...) Precisamente de la efervescencia desesperanzadora de aquellas representaciones vacías de significado nace y se nutre el deseo de superar la insuficiente, la absurda distinción entre lo bello y lo feo, lo verdadero y lo falso, el bien y el mal. Y como sea que del grado de resistencia que esta idea superior encuentre depende el avance más o menos seguro del espíritu hacia un mundo que, al fin, resulte habitable, es comprensible que el surrealismo no tema adoptar el dogma de la rebelión absoluta, de la insumisión total, del sabotaje en toda regla, y que tenga sus esperanzas puestas únicamente en la violencia». *Manifiestos del surrealismo*, Madrid, Guadarrama, 1969, pp. 162-164.

real y el imaginario debían poseer una similitud que facilitara la comprensión, Breton proclama en 1929:

No voy a ocultar que para mí, la imagen más fuerte es aquélla que contiene el más alto grado de arbitrariedad, aquélla que más tiempo tardamos en traducir a lenguaje práctico, sea debido a que lleva en sí una enorme dosis de contradicción, sea a causa de que uno de sus términos esté curiosamente oculto, sea porque tras haber presentado la apariencia de ser sensacional se desarrolla, después, débilmente (que la imagen cierre bruscamente el ángulo de su compás), sea porque de ella se derive una justificación formal irrisoria, sea porque pertenezca a la clase de imágenes alucinantes, sea porque presta de un modo muy natural la máscara de lo abstracto a lo que es concreto, sea por todo lo contrario, sea porque implique la negación de alguna propiedad física elemental, sea porque dé risa¹⁹.

Dentro de la característica de prestar *de un modo muy natural la máscara de lo abstracto a lo que es concreto* y al contrario, podemos encuadrar una de las clases de sinestesia, hecho que realza su funcionalidad en la estética estudiada. Además de destruir las fronteras entre concreto-abstracto y cooperar con ello al proyecto surrealista, la sinestesia fractura los límites de la percepción sensorial. Los estados de duermevela que se aconsejan aptos para crear en tanto que proyectan fases tangenciales entre el misterio onírico y la realidad, la ingestión de drogas, alcohol o alucinógenos que hacen emerger zonas abismales del espíritu... encuentran uno de sus vehículos de expresión literaria en la sinestesia. Bien es verdad que no es el único, pues existen otros engranajes para unir lo disperso, otros vasos comunicantes de las tradicionales antinomias, tales como la personificación, las frecuentes animalizaciones y reificaciones, las metamorfosis de seres y objetos, los desplazamientos espaciales y temporales, etc.²⁰.

En Aleixandre, además de estos procedimientos encontramos otros bastante genuinos como la negación que paradójicamente asimila contrarios, los neologismos contruidos a partir de dos nombres cuyo valor identificativo es similar a la metáfora y, si cabe, realzan aún más las trasposiciones entre el contenido de sendos términos etc.²¹.

El *corpus* aleixandrino seleccionado para su estudio lo integran los tres libros circundados por el halo surrealista: *Pasión de la tierra*, *Espadas como labios* y *La destrucción o el amor*, aunque sumaremos asimismo ejemplos de *Ámbito* por constituir este poemario

19. *Ibidem*, pp. 59-60. Breton se apoya y cita a Rêverdy quien expuso: «Cuanto más lejanas y justas sean las concomitancias de las dos realidades objeto de aproximación, más fuerte será la imagen, más fuerza emotiva y más realidad poética tendrá» (*Ibidem*, p. 38).

20. Guillermo de Torre resume la función de la metáfora en la vanguardia, haciendo especial hincapié en lo que comporta de mecanismo creador y de medio para expresar la *unitas mundi*: «Para todo lector, creemos, quedará plenamente evidenciada la gran revolución que en el campo de la metáfora consumaron los líricos modernos de las distintas tendencias vanguardistas europeas. Su audacia y su inspiración, su sentimiento popular de la familiaridad cósmica, los lleva a poner en el mismo nivel todos los elementos, rebasando las tímidas metas de las comparaciones conocidas. Se sienten dotados de poderes excepcionales, de facultades taumatúrgicas. Dejan de ser sujetos pasivos, de estar supeditados a la naturaleza y a la realidad. Varían de actitud respecto a ellas. Y sin dejarse absorber por sus potencias, proclaman un nuevo credo de comunión cósmica y de interpretación objetiva». (*Doctrina y estética literaria*, Madrid, Guadarrama, 1970, p. 669).

21. El primer aspecto es tratado por J. M. Valverde en «De la disyunción a la negación en la poesía de V. Aleixandre (Y de la sintaxis a la visión del mundo)», en Vv.aa, *Vicente Aleixandre, op. cit.*, pp. 66 y sgs. La función de los compuestos a partir de dos sustantivos aparecerá expuesta próximamente en mi artículo «Neologismos en la poesía de Vicente Aleixandre», *Actas del II Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, celebrado en Sevilla en 1990.

el germen de procedimientos posteriores²², y de *Mundo a solas* y *Sombra del paraíso*, libros que conservan, aunque desvaídas, tonalidades del citado movimiento²³.

Las razones argüidas para la afloración de la sinestesia en el surrealismo coinciden básicamente con las esgrimidas para el escritor andaluz, aunque en éste cobren más importancia ciertos rasgos. Para él, el hombre, por solidaridad integradora con el universo, rompe los muros entre su ser y el entorno. Repetidas veces clama el poeta *Estos límites que me oprimen o Mi poesía, mejor dicho, el mundo poético en ella creado, ha supuesto siempre (o casi siempre) la lucha contra las formas o los límites de las cosas* (OC, p. 144). Paralelamente, el ser destruye diques establecidos dentro de sí mismo, divisiones coercitivas intersensoriales o entre sentidos y sentimientos. La sinestesia, en tanto que facilita el flujo de semas entre términos distintos, se encargará de expresarlo estilísticamente.

Consecuencia de la tesis anterior es la búsqueda de un mundo virginal, no sujeto a organizaciones artificiales y presumiblemente auténtico. No parece casual que la psicología señale que en los pueblos primitivos la sinestesia es cuantitativamente más numerosa que en la civilización. El mecanismo idiomático, pues, sirve de espejo, o de elemento descriptivo del estado prístino y natural que el contenido anuncia. Este aspecto se manifiesta especialmente en *Pasión de la tierra*, ya desde las mismas vacilaciones que experimenta el título –*La evasión hacia el fondo* (1929), *Hombre de tierra* (1932), *Pasión de la tierra* (1934)²⁴–, motivadas por el afán de comunicar la procedencia y el destino terrenos del hombre, su origen ligado al barro bíblico del que surgió, y la voluntad de retorno a ese humus, a ese

mundo de movimientos casi subterráneos, donde los elementos subconscientes servían a la visión del caos allí contemplado, y a la voz telúrica del hombre elemental que, inmerso, se debatía (OC, 1461).

La inmersión en el magma primigenio viene auspiciada por el impulso de conocer el auténtico yo, una vez liberado de condicionamientos externos. Las sinestias relativas al sujeto lírico serán frecuentes y coadyuvarán al tono subjetivo de múltiples poemas.

Antes de comenzar el análisis de la obra alexandrina, conviene delimitar el concepto de sinestesia. El término, cuyo uso originario proviene de la medicina, es plurisignificativo²⁵. Descartando el empleo fisiológico, en la crítica literaria su contenido abarca los mecanismos de asociación de distintas zonas sensoriales y los de enlace de un campo senso-

22. Esta idea la expone G. Carnero en «Ámbito (1928): razones de una continuidad», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, CXVIII, 1979, pp. 384-393.

23. La edición a la que corresponden las citas es: Vicente Aleixandre *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1968. Para los libros que nos interesan usaremos las abreviaturas A (*Ámbito*), PT (*Pasión de la tierra*), EL (*Es padas como labios*), DA (*La destrucción o el amor*), SP (*Sombra del Paraíso*). Si no se desea destacar el libro citaremos OC (*Obras completas*).

24. Estos cambios son estudiados por J. Marco en «Evasión, fondo, hombre, tierra y pasión: *Pasión de la tierra*, de V. Aleixandre», *Ínsula*, nos, 374-375, 1978, p. 14 y por G. Morelli en su edición de *Pasión de la tierra*, Madrid, Cátedra, 1987.

25. El origen del término *sinestesia* se ha fijado en 1874, pero el adjetivo *sinestésico* apareció dos años antes en la primera edición del *Dictionnaire de Littré*. Allí se explica como *terme de physiologie*. En 1864 ya se había usado el vocablo en sentido médico como *sensaciones asociadas*. La ampliación del significado a fenómenos literarios la realizó Millet en 1862. Cfr. Schrader, *op. cit.*, Cap. I.

rial y otro extrasensorial. Aunque algunos estudiosos restringuen el fenómeno al primer polo, nuestro estudio acogerá ambos por considerarlos dos caras distintas de una misma moneda y por la pertinencia del último en las letras del poeta andaluz.

A. *Enlace entre varias zonas sensoriales.* Aproximadamente el 35% de las trasposiciones funden los niveles *acústico* y *visual*. Aleixandre cultiva el remoto *topos* que vincula luz y gracia, cuyo ascendiente ya se halla en la Biblia²⁶. La literatura, sobre todo la romántica, hizo a la luz emblema del don poético que procede de las alturas y las letras modernistas, herederas del romanticismo, cultivaron el motivo con amplitud, especialmente en plumas de Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez²⁷. Todo este caudal desemboca en Aleixandre que considera al poeta *medium* entre el dominio celeste de la Poesía y las limitaciones humanas. El arte es un don divino que se cierne sobre el escritor en forma de luz. Esto explica las *palabras relucientes* (PT, p. 194) de *Pasión de la tierra*, precedidas por esta frase de reminiscencias bíblicas más cercanas: «Todos los seres esperaban la voz de Jehová *refulgente de metal blanco*» (PT, p. 183). Y como la labor poética es canto, éste se representa por vocablos con semas luminosos dando lugar a sinestesias como *rayo clamoroso* (DA, p. 328), *Sol clamoroso* (DA, p. 404), *esquilas de luz tililan límpidas* (A, p. 166), y *la aurora llega con su cuerpo sonoro* (DA, p. 344). La luz perdura porque es gracia de índole ultraterrena, clave para entender las *mil gargantas cantan la luz sin muerte* (MS, p. 447). La disposición del artista para recibir el humen y la felicidad vital que también se designa por los rayos luminosos adopta la forma metonímica de oído presto a la luz: *oídos traslúcidos* (EL, p. 305), *oído blanco* (EL, p. 308), *oídos pálidos* (EL, p. 276). La oración en *el oído fulgura un secreto previsto* (DA, 429) porta la idea romántica del misterio que envuelve el arte.

Ahora bien, la luminosidad representada por el blanco puede poseer una referencia multivalente, como sucede con la mayoría de los símbolos aleixandrinos, e indicar la nada, el vacío. La cuartilla sin escritura así aparece; también la mente *in albis*, sin ideas. Todo ello llevado al campo de la palabra literaria origina el *silencio o claridad* (EL, p. 308), sintagma metafórico habida cuenta del valor identificativo que Aleixandre confiere a la conjunción *o*. Semejante función del blanco resurge en *tiritando en lo blanco que no habla* (EL, p. 308). Si la inspiración cesa o el resultado poético no es adecuado, advienen las dificultades elocutivas representadas por tonos oscuros: *palabras oscuras* (DA, p. 410), *gemido de lo oscuro* (EL, p. 288), *ronquera opaca* (PT, p. 220), *ceguedad ronquísima* (PT, p. 198), *Treinta luces se quedan mudas* (EL, p. 277). A veces, incluso, aflora una asociación triple: *oscuras, frías voces* (A, p. 119). Un sistema simbólico equiparable se vislumbra en *Inútil que la luz suene en las hojas como un viento querido/e imite dulcemente un corazón que llama* (MS, p. 449) donde se descifra el tópico de poeta como árbol cuya copa es receptiva al roce de lo etéreo, designado por luz y viento.

26. Cuando Yavé se pone en contacto con el hombre lo hace en forma de fuego, luz o nimbado por ella; recuérdese las apariciones a Moisés en el monte Horeb (Deuteronomio, V, 4; V, 22; V, 26...) o en el Nuevo Testamento el advenimiento del don del Espíritu Santo sobre los apóstoles bajo forma de aura luminosa (S. Mateo XVII-2).

27. Prácticamente a partir de *Estío* la luz es emblema de don poético. Véase un ejemplo representativo en el poema «Luz tñ» de *La estación total* (Juan Ramón Jiménez, *Libros de poesía, Op. cit.*, p. 124). De Rubén Darío podemos citar los poemas «Melancolía» «Trébol», (*Cantos de vida y esperanza*, Madrid, Austral, 1976, pp. 123 y 92).

Los semas auditivos se tiñen también de otros colores, según se aprecia en *verdes silencios* (A, p. 143), *ayes amarillos* (EL, p. 315) y *verdes rumores* (MS, 441). El verde connota juventud, frescura, poder germinador, y se aplica al silencio porque la introspección que éste comporta ayuda a crear. El citado color sirve además de nota paisajística apta para pintar un ambiente solitario y apacible donde el anochecer difumina los límites entre cromatismo y audición. Los *verdes rumores* mantienen similar efectividad para el bosquejo del ambiente, en esta ocasión constituido por la mezcla de rumor marítimo y tono de las olas iluminadas por la luna.

A veces el color da plasticidad a la audición, confiriéndole cualidades irreales propias de lo onírico. Así sucede en este fragmento:

Adiós, Ruedan las dichas,
ruedan penas de hierba sosegada
ese rumor blandura o esperanza,
crepitan ya los *ayes amarillos*
que bajo el pie son aguas como espejos
(EL, p. 314).

Pues el canto –la gracia– proviene del cielo, comparte con él su color y de esta manera se forjan el *ritmo azul* (EL, p. 256) o la *azul música* (MS, p. 473). La *oscura música* (DA, p. 399) alude al misterio poético en estos versos:

No, no clames por esa dicha presurosa
que está latente cuando la oscura música no modula,
cuando el oscuro chorro para indescifrable
como un río que desprecia el paisaje
(DA, p. 399).

El adjetivo *indescifrable* y la acción atribuida a la música (*no modulo*) esboza el numen misterioso que no llega a materializarse aún en palabra. Ésta, cuando es perfecta, acabada, será *redonda* (DA, p. 356).

Como el tema de la poesía es por lo común amoroso y ello comporta fusión de amantes, una forma profunda de expresarse consiste en que el sonido tome el color del ente poetizado y se una así a éste íntimamente. En *Canción a una muchacha muerta* el sonido se torna *color de piedra* (DA, p. 369) por el material de la fosa, y *color de beso o labio* (DA, p. 369) por el sentimiento que lleva implícito. Con esta clave hay que entender asimismo la *música cenicienta* (DA, p. 404) que funciona como metáfora del amor cuasi pleno, pues se halla cercano a la destrucción que supone el negro y auguran las cenizas. Recordemos que para Aleixandre el culmen emotivo es la aniquilación del yo para fundirse con la amada y cosmos.

Casi exclusivamente para hacer más plástico lo auditivo se forjan estas construcciones: *un adiós que centellea de póstuma ternura* (DA, p. 324), *la risa fulge* (DA, p. 386), *crujientes estrellas* (MS, p. 426).

El 20% de las sinestesias relacionan lo visual y lo táctil. Destacan las que atribuyen a la luz cualidades de los líquidos. Ejs.: *El día se vierte tumultuosamente* (DA, p. 350), *Un núbil corazón que chorrea la luz* (PT, p. 212), *Toda una luz que bebía de unas venas/en medio de la noche y en los días radiantes* (PT, p. 212). Aportan concreción, hacen más

tangible la luminosidad y configuran el ambiente propio del surrealismo, pleno de objetos maleables. La dimensión simbólica es perceptible sobre todo en el segundo ejemplo que hace del eje emotivo de la persona (*corazón*) el centro impulsor del numen. O también de la felicidad porque la dicha es luminosa.

El viento se percibe esencialmente por el tacto. Aleixandre lo colorea creando sinestesias del tipo *ese calor difunto que orea un viento pardo* (DA, p. 403), *viento negro secreto* (DA, p. 390), *viento dorado* (MS, p. 444), *un viento así dorado* (MS, p. 447). El cromatismo sigue portando valores simbólicos, aunque no de dirección unívoca. El negro o el pardo se relacionan como en casos anteriores con el misterio o con la muerte ya vitales, ya poéticos. Ambos ejes semánticos están precisados incluso por el léxico (*difunto*, *secreto*). Lo dorado se conecta con el dominio etéreo, pues de ese color son los rayos solares. En el poema «El árbol» de *Mundo a solas* lo dorado figura el ámbito supraterráneo, inasible aunque presente para el poeta, tradicionalmente iconizado por este vegetal. Del mismo modo que el árbol vive arraigado en la tierra y proyectado hacia el cosmos, sucede el escritor que posee carácter humano y accede a lo divino por el arte. Escribe Aleixandre:

En lo sumo, gigante, sintiendo las estrellas todas rizadas sin un viento,
resonando misteriosamente sin ningún *viento dorado*,
un árbol vive y puede pero no clama nunca,
ni a los hombres mortales arroja nunca su sombra
(MS, p. 444).

Siguiendo un movimiento característico de la poesía del escritor andaluz, el ensamble erótico, los cuerpos que se enlazan, se proyectan en la naturaleza, presta de igual forma a unir lo distante:

Un pelo rubio ondea.
Se ven remotas playas, nubes felices, un *viento así dorado*
que enlazaría cuerpos sobre la arena pura
(MS, 447).

El viento cobra el color del entorno y sólo virtualmente orna la felicidad de la unión amorosa –de ahí el condicional– porque el hombre se halla callado y solo.

El *beso*, perceptible por tacto y gusto, también aparece coloreado. En estos casos la base de la sinestesia suele ser la hipálage. La fusión que el término amoroso lleva implícita impulsa el desplazamiento de calificativos característicos del entorno al beso. Este entorno puede ser la propia faz, según se observa en el siguiente fragmento, donde el tono de las ojeras se traslada a la boca:

Así para tocarse, para comprobar la frente o el cuello,
la carencia de sangre,
ese reflejo verde parado por las venas,
mientras cercados por la densa ojera
están hundidos dos *besos morados*
(EL, 267).

En la poesía de Aleixandre existe un continuo flujo y reflujo de características naturales que sirven para pintar al ser humano y rasgos humanos que pasan a ser atributos de

la naturaleza, porque el poeta anhela un cosmos unitario donde la criatura sea parte integrada y no diferente. El pubis femenino es susceptible de asimilarse al musgo. La unión erótica por trasposición se equipara al *beso ambiguo o verde* (color del musgo) de este fragmento:

Muchachas, delanteles,
carne, madera o líquen,
musgo frío del vientre sosegado
respirando ese beso *ambiguo o verde*
(EL, 274).

El afán de sublimar el amor y dotarlo de altura cósmica origina los *besos azules* (DA, 404 y 414), donde el cielo presta sus atributos a la manifestación afectiva.

Si original resulta la sinestesia *ciega suavidad* (EL, 266) con que Aleixandre potencia los efectos táctiles, son tópicos de amplio uso sobre todo por el petrarquismo las *blandas miradas* (MS, 446), e igualmente las asociaciones de percepciones visuales y térmicas del tipo *luz fría* (EL, 293, NS, 473), *luz cálida* (A, 159), *rayos fríos* (DA, 360) y aplicar términos que indican temperatura al color: *frío color* (PT, 203), *azul frío* (PT, 193), *verde o frío palor* (DA, 379).

Lo térmico también se asocia con relativa frecuencia (aproximadamente el 10% de los casos) al dominio de los sonidos. A veces resultan meras catacresis –*melodía cálida* (DA, 329)–, pero Aleixandre forja variaciones menos usuales, del tipo *nota tibia* (DA, 329). En los dos ejemplos citados el adjetivo añade semas vitales a la música, coadyuvando a la personificación de ésta desarrollada en los textos donde se insertan estas composiciones. La misión de la sinestesia es hacer más plástica la melodía, sensorialmente más aprehensible.

El polo térmico puede expandirse al tacto en general o al mundo de lo netamente concreto. Ello sucede sobre todo en contextos que representan al sujeto lírico ensimismado, buscando su esencialidad profunda. Una forma metafórica de exponer esta introspección es aludir al individuo enterrado. Lo exterior, por constituir el ámbito de la realidad, es lo concreto, en contraste con las zonas abisales del espíritu, tan visitadas por el surrealismo y por Aleixandre. En la honda intimidad, se borra toda concreción; por eso el sevillano escribe para expresar la hondura de su voz lírica y el júbilo de los instantes de PLENITUD que el título del poema anuncia:

Una música indefinible,
nacida en el rincón donde *las palabras no se tocan*,
donde *el sonido no puede acariciarse*
(DA, 372).

Si el sonido no se origina en las simas del alma y es externo al yo ensimismado, porta atributos que enfatizan su materialidad. Así se aprecia en la *música cuajada en hielo súbito* (EL, 264), *la pura anatomía de los sonidos* (PT, 191). En contraste, si procede del interior, rebajará su consistencia, hecho que justifica la *delgada voz de corazones* (EL, 256).

Desde otra perspectiva –y habida cuenta de la plurisignificación que confiere Aleixandre a los símbolos–, cuando el sujeto se halla *enterrado* en su ser, las percepciones

exteriores pueden resultarle confusas, mezcladas sensorialmente. El campo está abonado para la sinestesia:

Sentir en el oído la mirada de las cimas de tierra que llegan en volandas, prescindiendo de sus *gimientes roces aterciopelados*, no basta para alcanzar el sueño mientras se aspira el aroma de pincho que el tallo de la flor está ocultando en embriaguez (PT, 187).

A veces el procedimiento se emplea con perspectiva paródica. Las *palabras limadas* (EL, 262) sugieren la corrección de estilo preconizada por Horacio en su consejo a los poetas (*labor et lima*). Sin embargo, Aleixandre introduce el sintagma en su poema «El vals», de fuerte matiz satírico, para referirse al habla esmerada y artificiosa de las señoras burguesas que danzan. Además, el mecanismo que origina la sinestesia es un desplazamiento del calificativo, pues líneas más abajo se habla de *manos /que/ se acortan más redondeadas que nunca* (EL, 262), con evidente sugerencia de las *uñas limadas* que analizamos. Al igual que se cuidan las manos, lo físico, se presta atención a las modulaciones de la voz, pues todo forma parte del mismo ser, cuyo rasgo esencial es la artificiosidad vacua. La sinestesia coadyuva asimismo a potenciar la confusión del baile ajetreado que ya se anunciaba en el verso *Es todo lo revuelto que arriba!* (EL, 262).

Lo relativo al sentido del oído también se asocia al gusto (4% aproximadamente), a veces en construcciones lexicalizadas –*dulce ruido* (MS, 476), *dulces melodías* (DA, 330)–, pero también de manera más original, como en *dulce sabor a violines* (DA, 329). Este método sirve para integrar el sonido en la persona con mayor fuerza. El recurso es paralelo asimismo a las continuas prosopopeyas de la música y, a la inversa, a las reificaciones de las personas en instrumentos melódicos, tal y como se observa en estas secuencias del poema «Noche sinfónica»: *Los pechos por tierra tienen forma de arpa, ese arpeggio de agua que hacen unos labios* (DA, 329).

Más extraña resulta la vinculación del predio visual y el olfativo (1,5%), según se aprecia en *Alguna luz ha tiempo olía a flores* (MS, 455). En los años de escritura del libro al que pertenecen estas palabras, *Mundo a solas*, el poeta empieza a añorar el Paraíso Perdido de la felicidad juvenil, roto por la guerra y por problemas vitales de índole preferentemente amorosa y de salud. Aleixandre recuerda la dicha vital y poética que la luz representa y, para potenciar los semas positivos, introduce la agradable fragancia vegetal. Pero todo se acabó pues el poema, cuyo significativo título es «Ya no es posible», continúa

Pero no huele a nada.
No digáis que la muerte huele a nada,
que la ausencia del amor huele a nada,
que la ausencia del aire, de la sombra, huelen a nada
(MS, 455).

Tampoco proliferan los nexos entre lo gustativo y lo visual (1,5%), aunque un exponente es el *sabor azul* (DA, 329). La relación textual explica la clave de la sinestesia. De nuevo en el poema «Noche sinfónica» de *La destrucción o el amor*, la misión de la música se dibuja así:

Acaso busca la forma de poner el corazón en la lengua,
de dar al sueño cierto *sabor azul*.
(DA, 329).

La música hace que los sentimientos (*corazón*) afloren y se expresen mediante la palabra lírica (*lengua*). La poesía se colorea con frecuencia de azul por integrar, según hemos indicado, facetas supraterráneas del ser representadas por el cielo. Como las letras surrealistas, además de en las emociones, ahondan en los estados irracionales, es plausible el *sabor azul* del sueño; por ello el vocablo gustativo se vincula semánticamente a *lengua*.

Otra función de la melodía consiste, pues, en impulsar a que se convierta en poesía todo el mundo onírico.

B. *Sinestesias abstractas*. Dentro de las correspondencias entre un campo sensorial y otro extrasensorial destaca aproximadamente en un 70% las *atribuciones de color a los sentimientos*. Aleixandre desarrolla el nexo popular que liga dolor y tonalidades oscuras, fraguado canónicamente como PENA NEGRA. El negro posee en Occidente una connotación luctuosa; ésta pasa al sustantivo y tiñe su significado de un carácter agónico. Incluso múltiples coplas consideran la pena causa hiperbólica de muerte²⁸. Aleixandre recoge el énfasis del sentimiento portado por el negro, pero también su denotación porque desea aludir a la nocturnidad que circunda un paisaje de invierno, según indica el título del poema «Noche» en el que inserta la exclamación *¡Qué tristeza tan oscura!* (A, 155). Similar rendimiento de la fórmula había obtenido Juan Ramón Jiménez cuando escribía:

La luna rosa está casi
de oro. El cielo es profundamente
violeta; las copas
de los chopos tienen música
triste; *la pena del campo*
es tan negra y tan profunda
que los niños, al mirar
por las ventanas se asustan²⁹.

También en el «Romance de la pena negra» de Lorca, la aflicción de la gitana se desarrolla en ambiente nocturno (*Mientras por el monte oscuro/baja Soledad Montoya (...) Soledad, ¿por quién preguntas/sin compañía y a estas horas?*) y existen menciones del campo, aunque éste sea metáfora del cuerpo femenino (*No me menciones el mar/que la pena negra asoma/por los campos de aceituna/entre el rumor de las hojas*)³⁰.

28. Ejemplos: «¿Qué quieres tú que yo tenga?/Que te busco y no te encuentro./M'ajoga la pena negra». (Francisco Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles*, Buenos Aires, Bajel, 1948, n° 4014). «A mi triste corazón/la pena negra lo ajoga,/que más consuelo no tiene/que el rato que por ti yora». (A. Larrea Palacín, *El flamenco en su raíz*, Madrid, Editora Nacional, 1974, p. 317). «Virgen de la Macarena, ¡qué negra es la pena mía!:/el querer de una morena/me está quitando la vida» (Hidalgo Montoya, *Andalucía*, Madrid, Antonio Carmona Editor, 1971, p. 79).

29. Juan Ramón Jiménez, *Libros inéditos de poesía*. Tomo I, Ed. de Francisco Garfias, Madrid, Aguilar, 1964, p. 105. Las derivaciones que Juan Ramón Jiménez efectúa sobre el sintagma germinal PENA NEGRA a lo largo de su obra las he estudiado en mi tesis doctoral titulado *La poesía popular en la obra de Juan Ramón Jiménez*, presentada en la Facultad de Filosofía y Letras de la Un. de Extremadura el 9-XI-1990.

30. Federico García Lorca, *Primer Romancero Gitano. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, Ed. de M. García Posada, Madrid, Castalia, 1988, p. 138.

En otros casos no se trasvasa la oscuridad de la noche a la *pena*, sino a la *quietud* por medio de un desplazamiento del calificativo, aunque en el contexto afloren semas de tristeza:

¿Me amas? Me amas como los dulces animalitos
a su tristeza mansa, inexplicable.
Ámame como el vestido de seda
a su *quietud oscura* de noche.
Cuerpo vacío, aire parado, vidrio que por fuera
llora lágrimas de frío sin deseo
(DA, p. 353).

En *Pasión de la tierra* el arquetipo PENA NEGRA deriva hacia *sombra o tristeza*. La adversativa, como es común en Aleixandre, adquiere valor identificativo. En este libro, en lugar de aplicar la sinestesia al entorno, la aflicción afecta a lo íntimo del ser, a la «Vida» marcada en el epígrafe. En la secuencia en la que se inserta parece advertirse una referencia a la voz poética, para confirmar que el dolor no obstaculiza la creación:

Esa sombra o tristeza masticada que pasa doliendo
no oculta las palabras, por más que los ojos no miren
lastimados
(PT, p. 177).

Precisamente, testimonios de Aleixandre aseguran que *Pasión de la tierra* fue el fruto de una crisis de identidad, existencial.

En *Espadas como labios* retorna el procedimiento y, curiosamente se recoge en un poema, «La palabra», que constituye una manifestación de la voluntad de *pronunciar los nombres con mi lengua* (DA, p. 249), de expresarse poéticamente y con ello abolir el dolor vital. La búsqueda de la palabra como desahogo, como terapia íntima, vertebrata temáticamente el texto. En la frase *esta pena chica que me impregna hasta hacerme tan negro como un ala* (DA, p. 248) el mecanismo es sinestésico en dos fases: la metáfora que se cierne sobre el verbo *impregna* al referirse a la pena, y la consecuencia (*hacerme tan negro*) que hace que revierta el color citado sobre la aflicción.

Si en lugar de dolor, se trata más diáfananamente de creación verbal, ésta se asocia con la claridad pues está teñida por la luz-gracia. Ejs.: los *anhelos brillan como gargantas* (PT, p. 200). El blanco también se utiliza para señalar el vacío en *olvido blanco* (PT, 223) y *blancura de un futuro premioso* (PT, p. 223).

En *La destrucción o el amor* de nuevo la *o* identificativa sirve de nexos metafórico, pues leemos *pena o sombra* (DA, 374). La pena adquiere las tonalidades citadas porque se aloja en el «Corazón negro», título del poema y sintagma repetido por anáfora³¹. La

31. La construcción CORAZÓN NEGRO también posee raigambre popular y es absorbida por poetas cultos tales como J. R. Jiménez (Vid. *La poesía popular en la obra de J. R. Jiménez, op. cit.*) y Miguel Hernández. (Vid. mi memoria de licenciatura: *Elementos populares en la poesía de Miguel Hernández*, Cáceres, Facultad de Filosofía y Letras, 1984, pp. 71 y sgs.) Rubén Darío se sirve igualmente del motivo, pues el poema XI de *Cantos de vida y esperanza* comienza «Mientras tenéis, ¡oh negros corazones!./conciábulos de odio y de miseria» (Rubén Darío, *Cantos de vida y esperanza*, Madrid, Espasa Calpe, 1976, p. 55).

tristeza connotada por *muerte* hace que la oscuridad pase al silencio en estos versos: *El suave escarabajo,/más negro que el silencio que transcurre después de alguna muerte* (DA, p. 412).

En tema amoroso el negro evoluciona en su significado y puede referirse paradójicamente a la alegría. La muerte, asociado por *topos* a lo oscuro, abandona su carga negativa cuando de amor se trata, pues fenecer en el idiolecto aleixandrino equivale entonces a haber perdido la propia identidad para poder ser del otro. Ello comporta júbilo; de ahí *la oscura dicha de morir* (DA, p. 400). Los matices de misterio que el negro porta se conservan.

Aleixandre sigue en ocasiones la tradición más directamente y forja *claras dichas* (MS, p. 469) o *dorado como la dicha* (MS, p. 463). El dorado posee valores positivos ya que se asocia a los rayos selenitas, a la luz por tanto (*La luna dora lo suave de la tierra* DA, p. 463), y a la piel amada (*Extendido tu brazo que descansa en lo verde,/es quizás, sí, quizás un calor o llamada,/ es un dulce resplandor que solamente de noche/corresponden con lunas o con los frescos luceros* (DA, p. 463). El dorado vuelve a asociarse al mundo suprahumano con el sintagma *espantos de oro* (PT, p. 208), referido al *Calor de dios*, a la fuerza ejercida por Yavé al crear al hombre, al acto de insuflar el ánima. Para dar energía al momento de crear, que llega en el instante en que la deidad toca al individuo, trasvasa los colores de ésta al movimiento que confiere vida al hombre.

Si el dorado porta estos valores positivos, no sucede así con el amarillo que se vincula, como también es costumbre literaria, a lo caduco. Así, cuando Aleixandre construye *alma amarilla* (DA, p. 367) enmarca estos términos en un contexto rebosante de tristeza en el que se advierte ya desde el título «Humana voz» una queja por la herida causada por la incapacidad de expresarse poéticamente, hecho que comportaría catarsis: *Duele la habitación como la caja del pecho,/donde palomas blancas como sangre/pasan bajo la piel sin pararse en los labios/ a hundirse en las entrañas con sus alas cerradas* (DA, p. 367). La palabra pura –representada por las aves citadas– no sale al exterior; por ello agota su vuelo y produce dolor íntimo³². Prueban que el amarillo es indicio de muerte los versos posteriores: *amarilla como el azufre no tocado/o las manos del muerto a quien queríamos* (DA, p. 367).

En «Sin luz» Aleixandre escribe *amarillo tristísimo* (DA, p. 335) para caracterizar al pez espada en que se centra el poema, imagen de la consciencia inmersa en lo profundo del ser. En estos niveles se desvaen las líneas divisorias que la realidad establece, no sólo las intersensoriales aducidas, sino las que se separan sentir y afección.

El verde se asocia con catacrexis a la esperanza (*esa esperanza siempre verde* DA, p. 324). En el contexto señalado el color adquiere además una función descriptiva, ya que coadyuva a bosquejar un ambiente cercano al *locus amoenus*. También ligado a la naturaleza aparece el *verde duele* (EL, p. 289) donde la personificación subyacente vivifica

32. Juan Ramón Jiménez confiere el mismo valor a las palomas, por ejemplo, en el poema primero de *Poesía*: «Alrededor de la copa/del árbol alto,/mis sueños están volando./Son palomas, coronadas/de luces puras./que, al volar, derraman música.//¿Cómo entran, cómo salen/del árbol solo!/?Cómo me enredan en oro!» (Juan Ramón Jiménez, *Libros de poesía*, Madrid, Aguilar, 1957, p. 839, y Pedro Salinas en «Cuartilla» compone: «Bandas/de palomas dudosas/entre blancos, arriba/y abajo, vacilantes/aplazan/la suma de sus alas». (Pedro Salinas, *Poesías completas*, Barcelona, Barral Editores, 1971, p. 107).

la materia en aras a la fusión cósmica de hombre y mundo. En *La destrucción o el amor* la sinestesia *genial rencor verde* actúa como metáfora aposicional de muerte porque ésta aparece con malas intenciones respecto al sujeto, acechante. El *verde* proviene de una imagen de fenecer aducida inmediatamente antes: *Sombra del mar poderoso* (DA, p. 433), imagen señera desde la Biblia, con vigencia singular en Manrique y en Antonio Machado. La sinestesia revela en estos casos el genuino sistema operativo aleixandrino respecto a la analogías. Muchos de los poemas constituyen cadenas de equivalencias. La primera se sustenta sobre semas comunes del ente real y el imaginario. En el ejemplo anterior, la muerte equivale al mar porque éste resulta la desembocadura de los ríos que son nuestras vidas. Pero la gran superficie acuática posee otros formantes de contenido distinto a la muerte que los poetas clásicos desechan y, sin embargo, acoge Aleixandre. Éste hace que los semas no semejantes pasen a otras imágenes que después se establecen en cadena. Por ello, y volviendo al ejemplo anterior, el *rencor*, nueva analogía de la defunción, se tiñe del color marino e incluso acoge a los habitantes acuáticos (*genial rencor verde donde todos los peces son como piedras por el aire* DA, p. 433). Éste es el móvil de forja de numerosas sinestesis. Incluso en el nivel retórico, los mecanismos correlativos destruyen las fronteras establecidas, en pos del concepto general aleixandrino de que todo ha de ser móvil, no sujeto a moldes, impulsor hacia las *unitas mundi* donde ha de integrarse el individuo.

El morado porta los valores de contrición suma y por eso aparece cuando hay referencias al corazón constreñido por el sufrimiento. Ej.:

¡Qué espejo cóncavo recogió el corazón como dos labios y dejó su sonrisa en la esquina difícil, allí donde la flor dejada anteanoche era del *color de la espera, del morado* que se oscurece entre los dientes
(PT, p. 187).

Similares alusiones a la aflicción se advierten en:

Me descrismo y derribo, abro los ojos contra el cielo mojado. El mundo llueve sus cañas huecas. Yo te he amado yo. ¿Dónde estás que *mi soledad no es morada*? Seccióname con perfección y mis mitades vivíparas se arrastrarán por la tierra cárdena
(PT, p. 180).

En el poema «Fulguración del as», el tono que desprende el naipes –imagen del azar– es morado porque se prevé un futuro negativo. Los seres tocados por el as cobrarán este color, también aleado al sentimiento que el corazón representa:

Pero si embriagado alguien del intensísimo vino vibrátil, de la cargazón de braveza y de sueño que despedía el fulgor de la baraja de lunas, se atrevía a levantarse y, mirando a la noche, notaba cómo sus pupilas se iban poniendo *moradas*, y cómo la flor redonda del pecho enseñaba unos dientes de lobo bajo un tímido bisbiseo doliente, entonces estaba perdido. Entonces había caído bajo tu *magia cárdena* de la segunda hora.
(PT, 184).

El azul cobra connotaciones positivas. El poema «Total amor» es un canto a la unión de hombre y universo; la vida, consignada según el tópico como *río feliz*, transcurre con la *memoria azul/camino de los mares que entre todos se fundan/y son lo amado y lo que ama*,

y *lo que goza y sufre* (DA, p. 426), esto es, la existencia se vierte hacia el futuro, olvida el pasado aunque éste sea feliz y luminoso. La muerte (*mares*) es percibida con agrado porque el individuo tiene que destruirse para conseguir la fusión con el cosmos, descrita en clave amorosa. La *memoria opaca* (DA, p. 412) alude, sin embargo, al pasado desdichado.

El sentido meliorativo del azul emana del título «Libertad celeste» (MS, p. 461) y de la primera estrofa de este poema:

¿Ah la frente serena!
 Quisiera yo saber
 que la frente ya exenta de un cuerpo que no es aire
 arriba ondea donde la luz existe,
 arriba hiere cielos que generosamente
 dan sus vidas azules como la lluvia fresca.
 (MS, p. 461).

El azul es atributo de lo etéreo, dominio de la Poesía que es alcanzada por el intelecto del escritor, visto como *frente serena*. En la época de *Mundo a solas*, cuando ya se difumina el surrealismo, el poeta clama por la intervención de la mente en el proceso creativo, aunque siga considerando el Arte verbal de procedencia ultraterrena.

A veces se asocian color y abstracciones, pero no se delimita el primero según se observa en *Y hay quien llora lágrimas del color de la ira* (PT, p. 203), *Del color de la nada* (PT, p. 203). La causa es el deseo de esbozar un mundo en estado germinal, magmático, donde aún no se perciben los entes diferenciados.

Otra parcela de sinestesias (aproximadamente el 20%), atribuye cualidades de materialidad cercana al tacto a abstracciones. Destacan las que afectan al sufrimiento: *Pena goteada* (PT, p. 238), *Donde ni una gota de tristeza es pecado* (EL, p. 314), *dibuja un pesar sobre la piel dichosa* (MS, p. 476), *temores últimos tangibles* (EL, p. 277). La función primaria es dotar de mayor concreción a las abstracciones para enfatizar el dolor. Igualmente sucede con estos ejemplos, aunque varíe el tema: *Una felicidad que no es de cobre* (DA, p. 397), *esperando que los chopos esbeltos te acaricien la rencorosa memoria* (PT, p. 217), *A la carnosa bóveda de la espera* (Pt, p. 191). En este grupo, las atribuciones son propias de los líquidos en gran parte, como también acaece en *Soledad en él húmeda* (A, p. 168), *Esos ojos de frío no me mojan la espera de tu llama* (PT, p. 178). Contribuyen a crear el ambiente surrealista de seres dúctiles, emergiendo de sus límites, semejantes a los famosos relojes de los cuadros de Dalí.

Aparte de los dos grupos anteriores, las sinestesias son raras (2%). No obstante, se puede rastrear algún nexo aislado de abstracciones y dominio acústico: *la inocencia está muda* (EL, p. 294), aunque prime la prosopopeya.

Las conclusiones que pueden extraerse del análisis anterior abarcan distintos predios. La sinestesia se ha presentado como un medio estilístico útil para los presupuestos surrealistas, pues es un mecanismo que aglutina las categorías tradicionales al imponer en su esencia mezcla bien de sentidos diferentes, bien de facetas sensoriales y abstracciones. Aleixandre la utiliza especialmente en dos campos semánticos: la introspección existencial (el yo ensimismado que indaga su origen en las profundidades del ser accede al magma primario, al estado germinal del espíritu en el que aún las fronteras no se han establecido) y el amor (el amante ha de integrarse para conseguir la comunión con la amada). Los pri-

meros contenidos afloran sobre todo en *Pasión de la tierra*; los últimos, en *Espadas como labios* y *La destrucción o el amor*, aunque también dejan huella en los restantes libros que han servido como fuente.

A veces la sinestesia alcanza otras metas porque se convierte en elemento descriptivo que refuerza notas ambientales (ej.: *el viento así dorado* que recoge el color del pelo rubio antes citado y de la *arena pura* posterior), o incluso satiriza (Vid. *palabras limadas* EL, p. 262 por desplazamiento de *uñas limadas* en «El vals»). El uso descriptivo de la sinestesia contribuye en ocasiones a presentar los objetos desintegrados de una forma similar a la que el cubismo llevaba a cabo en la pintura; pero mientras en este movimiento las rupturas suponen disgregación, en el surrealismo sucede a la inversa: los entes abandonan sus compartimentos estancos para fundirse y contribuir a la unidad cósmica. Así se advierte en *cercados por la densa ojera están hundidos dos besos morados* (EL, p. 267) donde la cara esbozada pierde su habitual ordenación por medio del desplazamiento del calificativo *morados* de la *ojera* a los *besos*.

Para su expresión lingüística la sinestesia se ha apoyado en una amplia gama de recursos que prueban la habilidad aleixandrina y la ductilidad del procedimiento. Sobresalen los distintos tipos de metáfora y especialmente por su interés estilístico las conseguidas a partir de la *o* identificativa (*silencio o claridad* EL, p. 308, *sombra o tristeza* PT, p. 177, *pena o sombra* DA, p. 374) y las correlaciones que presentan en miembros inferiores de la cadena de equivalencia semas no analógicos (ej. *el verde marino* califica a *rencon* porque este término y *mar* son sendas imágenes de muerte).

La metáfora puede cernirse sobre sustantivos (*espantos de oro* PT, 208, *dulce sabor o violines* DA, p. 329, *carnosa bóveda de la espera* PT, p. 191); también sobre adjetivos (*sabor azul* DA, p. 329, *oscuras, frías voces* A, p. 119) y sobre verbos (*alguna luz ha tiempo olía a flores* MS, p. 455, *un núbil corazón que chorrea la luz* PT, p. 212).

El símil también sustenta la sinestesia (*dorado como la dicha* MS, p. 463, *más negro que el silencio* DA, p. 412) y las personificaciones (*el verde duele* EL, p. 289, *amarillo tristísimo* DA, p. 335, *la inocencia está muda* EL, p. 294) y reificaciones (*palabras limadas* EL, p. 262) tan características del surrealismo porque borran las lindes entre lo animado y lo inanimado.

Asimismo, es perceptible la intervención de la hipálage (ej.: *quietud oscura de noche* DA, p. 353) cuyo trastrueque sintáctico representa formalmente la voluntad de fragmentación comentada. E incluso el llamado por Carlos Bousoño *desplazamiento calificativo*³³, de innegable parentesco con la hipálage. Ej.: *Los verdes rumores* (MS, p. 441) que toman el inusitado tono del color de las olas marinas, productoras del sonido.

MARIA ISABEL LÓPEZ MARTÍNEZ

33. Carlos Bousoño define el «desplazamiento calificativo» como «el traslado verbal que, en su texto, experimenta cierta atribución o cualidad sensible, que pasa así desde su soporte natural a los alrededores físicos de éste, dándonos una impresión de sorpresa, a causa de la valiente irrealidad que entonces se ofrece a nuestra percepción». (*Teoría de la expresión poética*, Tomo I, Madrid, Gredos, 1976, p. 141). Aunque señala diferencias con la hipálage y con la sinestesia, éstas son bastante difusas