OLVIDAR ES MORIR
(Análisis de «El enterrado»)

En el número VII de la revista *Hora de España,* correspondiente al mes de julio de 1937, Vicente Aleixandre publicó una semblanza de Federico García Lorca titulada «Federico». Si los centenares de trabajos sobre la persona y la obra del poeta granadino no existieran, las páginas a las que me estoy refiriendo hubieran bastado para crear lo que ya es indestructible: la criatura mítica en la que se ha convertido Federico.

Años después, Aleixandre vuelve a escribir sobre Lorca. Son los «días oscuros y durísimos de 1944» (1). Si antes trazó los perfiles míticos de Lorca, ahora (1944) establece un diálogo entre el poeta muerto y él para terminar con una larga admonición contra los que practican la violencia. Análoga historia en la semblanza y en el poema. Tratamientos diferentes, como ya he escrito en otras ocasiones. Podemos citar más casos sobre las variantes «semblanza-evocación» y «poema», por ejemplo, Miguel Hernández. Aquí sólo nos ocuparemos de «El enterrado».

* * *

Leopoldo de Luis ha recogido casi todos los títulos en los que Aleixandre, de una forma u otra, trata al muerto como enterrado del que emergen árboles, cantos, florecillas (2). No cita un poema de *Sombra*

(1) Así los llamó Manuel Alvar en «Análisis de *Ciudad del paraíso*», Instituto Español de Lengua y Literatura, Roma, 1975. Este trabajo es fundamental entre los dedicados a Aleixandre.

(2) Leopoldo de Luis: *Vicente Aleixandre.* Ed. EPESA, Madrid, 1970, pp. 151 y ss.: «Ahí está, desde sus primeros libros hasta el último, el inquietador mundo subterráneo. En conexión evidente con el tema del "nacimiento último", al que luego me referiré, mas con una continuada manera de contemplar la vida a través de misteriosos cimbres y naturales hipogeos. No se ha estudiado hasta ahora esa constante aleixandrina, que yo sepa, y me parece que podría llevarse a cabo sobre los jalones de ocho poemas: "En el fondo del pozo", de *Espadas como labios* (...); el segundo jalón es "Mina", de *La destrucción o el amor* (...); de aquí pasamos a *Mundo a solas* (...), con su poema "Bajo la tierra" (...); un nuevo punto de referencia nos lo da el poema "El enterrado", de *Nacimiento último* (...); en el mismo libro, y como exponente que es de la obra desarrollada en veinticinco años, hallamos otros dos: "El muerto" (...) y "Epitafio" (...); de 1944 data otro posible jalón de ese

del paraíso (1944) titulado «Padre mío», en el que el muerto es el padre del propio poeta. En él, Aleixandre no acepta la muerte como «nacimiento último» (3). No intento tampoco hacer un estudio comparativo entre los diversos títulos citados, aunque espigando en ellos se pueden deducir ideas recurrentes y expresiones casi idénticas. Ese empeño nos llevaría fuera de los límites de este trabajo.

* * *

Situados ya en el ámbito de «El enterrado», tengamos en cuenta la afirmación de Antonio Machado al referirse a la metáfora y a San Juan de la Cruz: «La imagen aparece por un súbito incremento del caudal del sentir apasionado, y una vez creada, es ella a su vez creadora, y engendra, por su contenido emotivo, la estrofa siguiente» (4). Apliquémosla en sentido lato a la génesis y evolución del poema. Encontramos así que Vicente Aleixandre escribe partiendo de datos fundamentales ya usados por él: el enterrado que se desintegra en la materia, la germinación posterior. Sólo añade una nota al final del texto: la indignación contra el crimen. Ahora Aleixandre no pide estoicamente como al final de «Epitafio»:

> (...) *Pasa, humano:*
> *no sonarán tus pasos en un pecho.*

sino que termina con vehemencia:

> (...) *¡Ah, ciegos hombres que banales marcháis*
> *pisando un pecho! ¡Ah, ciegos, delirantes, que un día*
> *segasteis una vida poderosa! ¡Ah, espumas*
> *instantáneas; ah, humanos sin mañana; ¡ah, olvido!*

Terminación consecuente con el rechazo de la muerte trágica.

* * *

En el análisis poético no son válidas las síntesis apriorísticas: el poeta utiliza un orden lineal de composición en el que los elementos lingüísticos modifican y condicionan a los siguientes, y viceversa. Se

---

itinerario de vida subyacente. No se incorpora a libro. Su razón inicial es una elegía a Lorca (...). Su título, "El enterrado". El título ha repetido no sólo el del poema de *Nacimiento último* (...), sino también el subtítulo del poema de *Espadas como labios*. Y aún no era bastante. Se insiste, en prueba clara de que el tiempo no ha borrado la inicial y obsesiva intuición, en las páginas más recientes. "El enterrado" vuelve a ser título para uno de los *Poemas de la consumación* (1968).»

(3) Lógicamente, la rechaza con energía cuando se trata de muertes trágicas como la de Miguel Hernández. A su recuerdo escribió Aleixandre uno de sus poemas más conmovedores: «Elegía».

(4) Antonio Machado: *Obras Completas*, Buenos Aires, 1964, p. 709.

establece así una relación dialéctica que a veces da como resultado lo que no era previsible. Por eso creo que se debe conducir el análisis desde la palabra a las unidades superiores, que en poesía están formadas por la conjunción exacta entre el significado y el ritmo. Estudiar estos últimos separadamente es caer en un crónico vicio idealista y supone además desconocer la importancia de la semántica poética. Vicente Aleixandre afirma: «En poesía, lo que no está bien dicho no está bien dicho», y Antonio Carvajal añade: «Pero ¿qué es decir bien? Me atrevo a afirmar que "decir bien" es usar la palabra que, ya dicha, resulta insustituible» (5).

* * *

En el poema, el contenido parcial se desintegra modificado/modificante en el total (6). Para llegar a éste hay que partir de aquél y así veremos que la disolución no es absoluta, sino que los contenidos parciales operan en ocasiones con tanta libertad y posibilidades que hacen inacabable el análisis poético. No quiero decir otra cosa que el poema es abordable desde múltiples puntos de vista que sólo admiten las restricciones de la paráfrasis y el venal juicio de valor.

* * *

Un poema es el resultado de una experiencia individual, pero el poeta no es «dueño» del poema antes ni después de la escritura. Antes de la misma no lo es porque la trayectoria del poema no existe a priori completa en la mente del autor. Cuando decimos que el poema es autónomo no estamos afirmando otra cosa que el autor se sumerge en el lenguaje y extrae de él lo que en ocasiones era imprevisto. En esa *acción lingüística* influyen naturalmente una serie de factores sicológicos, sociológicos, etc., que no se estudian aisladamente porque «son» en el autor y al descargarse en el poema se convierten en él; de esta forma lleva razón Susan Sontag cuando afirma que no escribe sus libros en un contexto, sino en una habitación. Cuando el poema ha terminado, lo privado se hace público. Por ello el poeta no es «dueño» después del acto creador. De ahí que sea posible interpretar.

* * *

(5) Antonio Carvajal: Presentación de *Ofrenda en la memoria*, de J. Gutiérrez, Granada, 1977.

(6) El paso brutal de los asesinos de "El enterrado" rompe incluso la limpia aceptación de la muerte, que había sido expuesta de forma análoga en otras piezas.

Vicente Aleixandre es uno de los maestros del verso libre. *Sombra del paraíso* constituye una de sus obras capitales desde este punto concreto. Resulta extraño que «El enterrado» esté escrito en alejandrinos sueltos. Y esa extrañeñza nace porque —ya lo hemos dicho— por esa época Aleixandre es casi exclusivamente versolibrista, pero desaparece en parte si consideramos que el núcleo heptasílabo constituye pieza muy importante en *Sombra del paraíso.* Manuel Alvar, en su análisis citado, ha observado que «los versos no se distribuyen por sílabas uniformes, pero no es menos cierto que la base del poema se sustenta sobre una estructura de heptasílabos» (7). Los alejandrinos de «El enterrado» son polirrítmicos y obedecen a las características señaladas por Navarro Tomás en los posmodernistas (8). Sin embargo, no existe en «El enterrado» tendencia al trocaico (hemistiquios acentuados en segunda y sexta sílabas), siendo mucho más abundantes los dactílicos (hemistiquios acentuados en tercera y sexta), contabilizando, además, algunos mixtos. Aleixandre adopta una actitud ecléctica porque el *contenido* del poema es mudable: una primera parte de quince alejandrinos en la que predominan las interrogaciones directas; una segunda, de sólo cuatro versos en la que intenta contestarse las preguntas anteriores, y una última de siete, llena de exclamaciones.

Aunque Aleixandre ha rechazado en el poema el encabalgamiento con palabra partida o con partícula débil —propios del modernismo—, no rehúsa el de sustantivo y adjetivo: «tarde/completa», «briznas/ligeras», «plantas/sacudidas», «vida/poderosa», o viceversa: «hondas/raíces». Pero el isosilabismo de «El enterrado» no limita la libertad del poema. Los casos de encabalgamiento citados representan muy poco con relación a una mayor libertad que Aleixandre utiliza. Además, los mismos encabalgamientos ejercen en el texto una función significativa que luego veremos.

Amado Alonso, en su obra *Poesía y estilo de Pablo Neruda* (9), estudia el ritmo del poeta chileno. Sus conclusiones son tan acertadas y su estudio tan profundo, que se pueden aplicar en buena parte a los versolibristas. Ahora sólo nos interesan unos datos de este libro: «la tendencia al alejandrino es muy general en los verso-

---

(7) El verso libre de *Sombra del paraíso* es el más «clásico» del autor. Antes y después de esta obra, Aleixandre escribe un verso libre más «puro», apoyándose no tanto en los núcleos tradicionales, sino en las recurrencias fónicas, morfológicas, sintácticas y semánticas. Conviene puntualizar también que la originalidad del poeta no puede dejar de influirse de una tradición establecida de experiencia lingüística, establecida a través de varios siglos.

(8) Tomás Navarro Tomás: *Métrica española,* Las Américas Publishing Company, Nueva York, 1966, p. 472.

(9) Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 6.ª ed., pp. 85 y ss.

libristas españoles y franceses». Allí podemos leer también cómo en una de las obras clave del verso libre —*Residencia en la tierra*— «hay, además, abundancia de alejandrinos con hemistiquios y sin rima, mezclados con versos libres, o si se prefiere: el resto consta de versos libres, con fuerte tendencia al alejandrino». Tenemos otro dato más que nos atenúa la posible sorpresa del isosilabismo de «El enterrado».

* * *

El primer verso consta de tres núcleos diferenciados:

buen amigo,
en la tarde completa
estoy sintiendo

que a su vez nos ofrece el encabalgamiento del primer hemistiquio: «tarde/completa». El poema comienza con tono antirretórico y coloquial: «buen amigo». De tan usado, «buen» se ha vaciado en gran parte de significado, mucho más si califica a «amigo». Podríamos hablar de adjetivación pleonástica si no encontráramos «parejas» a lo largo del alejandrino: «tarde completa», «estoy sintiendo». El adjetivo «completa» tampoco nos precisa ni amplía la «tarde» axial que se volverá «extrema» en el alejandrino 20. «Tarde completa» nos ofrece su doble posibilidad significativa: «llena», «acabada». Este deslizamiento se hace más profundo al final del verso, porque oración y verso no coinciden y de esta forma «sintiendo» nos ofrece en seguida su múltiple significado: «experimentar sensaciones producidas por causas externas o internas», «oír», «experimentar una impresión, placer o dolor espiritual», «lamentar, tener por dolorosa y mala una cosa», etc. Emplea, además, una forma durativa, «estoy sintiendo», que viene precedida de un complemento no usual: «tarde completa». Esa idea de atemporalidad que «completa» da a «tarde» y la forma «estoy sintiendo» constituyen elementos clave del primer alejandrino. La duda no se resuelve al principio del segundo verso porque «tu vivir» no selecciona ninguno de los posibles significados de «estoy sintiendo». Se diría que el poeta los ha relacionado para continuar con esa difusa materia semántica en la que han entrado en batalla la posible belleza de «tarde completa» y el hipotético pesar de «estoy sintiendo». Pero el título y la dedicatoria del poema inclinan ahora la balanza del lado del segundo. El final de la primera oración —«tu vivir»— no resuelve, pues, el significado total de ésta.

Elementos de cuatro oraciones componen el segundo alejandrino en el que se restablece un sereno diálogo entre el *yo* y el *tú*. Si no

conociéramos a priori el pensamiento aleixandrino, el final «yo te escucho, acabado» podría parecer una fácil paradoja. Además, «estoy sintiendo» continúa ejerciendo su significado múltiple porque aunque se establece un paralelismo entre «estoy sintiendo» y «yo te escucho» al mismo tiempo los extremos del segundo verso —«tu vivir» y «acabado»— rompen el sentido de nueva conversación entre el *yo* y el *tú*. Se establece, por otra parte, una recurrencia antonímica entre «completa» y «acabado». Recurrencia que puede ser al mismo tiempo sinonímica si nos atenemos al significado «completa = acabada».

En el tercer alejandrino encontramos, como dijimos, una de las ideas fundamentales del pensamiento aleixandrino: el muerto integrado amorosamente en la materia. «Leve» y «amorosa» tienen una exacta correspondencia. Repite —ahora entre versos— el esquema del encabalgamiento que hemos visto en los anteriores: «descansa/sobre tu pecho». La fusión del muerto es total y un indicador —«tu pecho»— nos lo recuerda. La improvisada interrogación directa «¿Alientas?» nos viene a romper el posible sosiego anterior. La entonación inesperada, debida a la interrogación, podría romper la estructura rítmica de forma demasiado violenta. Por ello repite el mismo esquema acentual del hemistiquio correspondiente anterior.

Bajo la tierra leve
Sobre tu pecho. ¿Alientas?

Vicente Aleixandre quiere cercar un campo de significaciones y contemplamos que la duda —establecida desde el principio— aflora de nuevo: «¿Alientas?» No es lo mismo vivir en el recuerdo que estar acabado en la materia. De esta manera, el diálogo establecido en el segundo alejandrino se replantea en el cuarto: «¿Alientas?» Una nueva interrogación se abre con «¿Qué ronca voz caliente?», que nos llevará hasta el 7.° alejandrino. Si en el primero había vertido el polisémico «estoy sintiendo», en el 5.° se ciñe a «siento». Como «siento» —nueva recurrencia— va precedido de «voz», parece que la polisemia de «estoy sintiendo» adquiere nueva condición: quedaría resuelta en «oír». Pero no. Inmediatamente un nuevo —antiguo, si recordamos— espacio de significaciones se abre:

... siento que hasta el pecho me sube,
desde las graves, hondas raíces con que me hinco
en tu memoria, amigo, vivo amigo, enterrado?

Comprendemos que lo que empezaba con aceptación se transforma en protesta. El gusto aleixandrino por expresar lo espiritual con figuras eminentemente materiales nos ha podido desviar por terrenos

equívocos. La imagen arbórea (10) termina de aclararnos que Aleixandre hunde sus raíces no en la tierra —como sería lo esperado—, sino en la memoria del poeta muerto. Pero la memoria también es materia. «Buen amigo» —«acabado» en el 2.° alejandrino— «es» «enterrado» en el 7.° Vicente Aleixandre ha preferido a lo largo de los versos que llevamos leídos materializar en «vegetal» la vida, la muerte y el recuerdo. Así, «raíces» es calificada en el 6.° alejandrino con «graves» y «hondas». Un adjetivo material —«hondas»— perfectamente aplicable a «raíces» con otro que en el texto es espiritual: *graves*. Al mismo tiempo el poeta vuelve a dirigirse al enterrado con la sencilla invocación del principio: «amigo, vivo amigo». Comprendemos, de pasada, uno de los puntos fundamentales del pensamiento aleixandrino: la única comunicación posible con los muertos se establece en el recuerdo del existente.

Por tercera vez —al principio del 8.° verso— el autor recurre a «siento». Aquí profundiza aún más en el significado: «Siento todas las flores que de tu boca surten.» El empleo sinestésico opera aparentemente. En la célebre evocación que hemos mencionado, Aleixandre destaca una cualidad de Federico que ha sido resaltada por otros amigos: la irresistible fascinación al decir sus propios versos. Por eso «siento» conserva su polisemia inicial, pero adquiere un nuevo sentido: el recuerdo de la voz de Federico diciendo sus versos. Aleixandre insiste en defender la memoria del poeta no sólo en su propio recuerdo, sino en la obra realizada (11).

Insistiendo en la idea vegetal del hombre, no sería ilícito contemplar al *hombre-árbol-Lorca,* de cuya boca aún salen versos, o «flores (...) verdes, tempranas, invencibles». Uno de los temas obsesivos de Aleixandre y de todo artista —perdurar— queda expresado en los alejandrinos 8.° y 9.°:

Siento todas las flores que de tu boca surten
hacia la vida, verdes, tempranas, invencibles.

«Siento», «surten», en perfecto equilibrio, pero desplazándonos a ese casi imperceptible campo de protesta contra el horror. En la enigmática tarde de aceptación y recuerdo, Aleixandre rompe en el lector la sensación de hermosura que acaba de expresar en los alejandrinos 8.° y 9.° Correspondiendo a «siento» (v. 8.°), escribe en el ver-

---

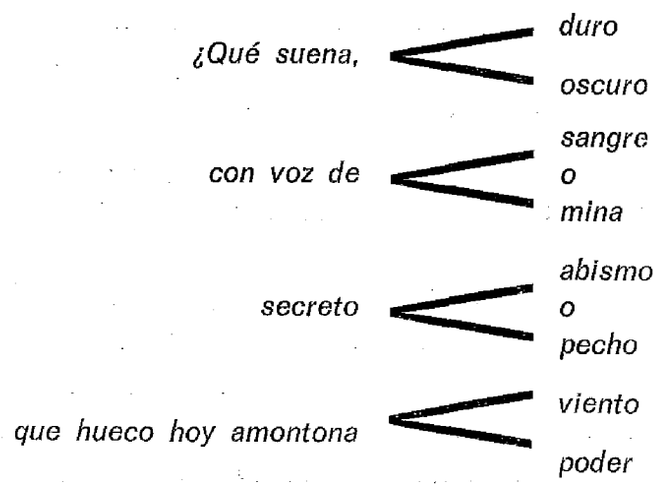
(10) Aleixandre compara en varias ocasiones al hombre con un árbol. En la evocación que citábamos al principio, Aleixandre escribe: «Y he sentido que sus brazos se apoyaban en el aire, pero que sus pies se hundían en el tiempo, en los siglos, en la raíz remotísima de la tierra hispánica, hasta no sé dónde, en busca de esa sabiduría profunda que llameaba en sus ojos, que quemaba en sus labios, que encandecía su ceño de inspirado.»

(11) Tema recurrente también en Aleixandre.

so 10: «¿Qué suena?» Si antes las flores surtían «verdes, tempranas, invencibles» —esto es: el recuerdo del poema o voz de Lorca en la memoria de Aleixandre— ahora la sustitución de «siento» por «qué suena» vuelve a remitirnos a la oscura zona del 6.° alejandrino: «desde las graves, hondas raíces con que me hinco». Si en los versos 4.° y 5.° se había preguntado «¿Qué ronca voz caliente, / (...), siento que hasta el pecho me sube», ahora recurre y se interroga:

¿Qué suena, duro, oscuro, con voz de sangre o mina,
secreto abismo o pecho que hueco hoy amontona
viento, poder, y expulsa tu voz hasta mi oído?

Estos tres versos vuelven a recoger las recurrencias anteriores, pero ordenándolas en perfectas correlaciones y paralelismos. La pareja «duro, oscuro», con acentos en las dos vocales más cerradas, nos recuerda la función que el acento puede tener en el significado, tal como lo demostró Dámaso Alonso en el citadísimo «infame turba de nocturnas aves». Pero en el caso «duro, oscuro» la proximidad acentual diluye los significados parciales, encontrando el poeta un significado difícilmente sustituible. *Dureza* y *oscuridad* pierden su sustancia individual a favor de la acentuación en la «u», resultando un curioso pleonasmo que resalta la angustia que se levanta contra la aceptación. Aleixandre utiliza después dos casos de «o» identificativa: «voz de sangre o mina», «secreto abismo o pecho». La polisemia de «mina» queda resuelta en el verso siguiente: «secreto abismo». Si el ser, el existente, tiene bordes, el no-ser es «secreto abismo», un hueco. Las parejas se repiten en los tres versos (10, 11,12):



A pesar de la ausencia, la comunicación entre el *yo* y el *tú* se restablece: «y expulsa tu voz hasta mi oído».

Una recurrencia se levanta con el lejano «¿Qué ronca voz caliente, (...), siento?», y el próximo «¿Qué suena?», que viene reforzada por anáfora. El espacio no se cierra, al contrario: nuevas inte-

rrogaciones que resumen lo anterior no contribuyen precisamente a esta labor, como vemos en el primer hemistiquio del 13 alejandrino:

¿Lloras? ¿Cantas? ¿O vives?

Llorar-cantar están perfectamente emparejados con las identificaciones anteriores. La tercera interrogación —*¿O vives?*— lleva a uno de los rasgos fundamentales del estilo de Vicente Aleixandre: la polisemia al final de verso o hemistiquio, aunque en este caso esté atenuada por la disyunción «o vives». El campo abierto de vida —llorar, cantar— se cierra en el segundo hemistiquio: «sólo vives sin llanto». Las recurrencias vuelven a resaltar el perfecto equilibrio calzado dentro de los alejandrinos:

¿Lloras? *¿Cantas? ¿O* vives, *solo* vives *sin* llanto?

Si las recurrencias «e-o» —«secreto, pecho, hueco»— constituían el eje fónico del verso 11 y la recurrencia *lloras-llanto* abría y cerraba el verso 13, la larga interrogación que continúa después se apoya en sabios mecanismos. Podemos decir que, aunque prosiguen hasta el final del verso 15, las interrogaciones terminan al final del verso 13. Si el presente de indicativo era protagonista de los versos anteriores y el sustantivo desempeñaba un papel discreto, ahora, en una aparente interrogación, el poema nos ofrece unas pocas apreciaciones exactas, claras, concluidas:

hombre de luz extinta que reposado aguardas,
sabio de ti y del mundo, bajo la tierra leve?

El poema nos conduce por campos que antes no presentíamos. La primera parte termina ya sin resolverse ninguna de las posibilidades del diálogo entre el *yo* y el *tú* que se han convertido en una interpelación al enterrado, al que se refieren los versos 14 y 15, en los que Aleixandre se referirá a él con alguna extensión, disponiendo los términos con equilibrio total:

hombre	*aguardas*
sabio	*bajo la tierra leve*

Conviene echar mano al ideolecto aleixandrino: si el diccionario de la RAE establece una sinonimia entre *conocer* y *saber*, Vicente Aleixandre distingue radicalmente entre ellos. En unos versos de *Poemas de la consumación* afirma:

Ignorar es vivir

y

Vida es ser joven y no más

Resulta que «sabio» tiene en el pensamiento aleixandrino clarísimas connotaciones fúnebres: el que sabe ya ha vivido, esto es: se ha consumado. La epístola que comenzaba con aire coloquial («buen amigo») (12) no exento de jovialidad, cierra su primera parte recurriendo al comienzo del tercer verso: *bajo la tierra leve.*

* * *

Las interminables interrogaciones con las que se pretende establecer un diálogo entre el *yo* y el *tú* han terminado ya. El imperativo «dime» —verso 2.º— lo intentó, pero todo queda en una serie de interrogaciones directas que han ido profundizando en la polisemia inicial que parecía resuelta. La estrofa siguiente, con tono narrativo, se abre con aparente paradoja: «Yo no sé. Sé que miro». Dos acentos seguidos —«sé. Sé»— pueden romper el ritmo si no se realiza una lectura correcta. Encontramos nuevamente el acento en función del significado: «Yo no sé. Sé...». A las preguntas de la primera parte del poema se contesta con un lacónico «Yo no sé», al que luego intenta precisar con «sé que miro florecillas». Pero la precisión «sé que miro florecillas» se podría sustituir perfectamente por «sé que hay florecillas» y no por «sé que veo florecillas». No es igual «mirar» que «ver». Aunque en el diccionario de la RAE se exija actividad consciente para ambos, sabemos que es conocida la expresión «mira pero no ve» o quizá debemos recordar el célebre consejo del maestro que visitaba con sus alumnos el Museo del Prado: «Jóvenes, no sólo hay que mirar los cuadros, hay que verlos». Frente a la precisión «yo no sé» nos hallamos ante «sé que miro florecillas» o «que un aire gentil crea las briznas ligeras», donde encontramos, además, tres «que» recurrentes.

La aparente subjetividad de los alejandrinos 16 y 17 se ha transformado en objetividad observable: Hay (o mira) florecillas y «Un aire / gentil orea las briznas ligeras que aquí brotan». Para ello el poeta emplea dos términos que despejan toda duda: *«un* aire» y *«aquí».* Los principios generales que establecíamos al principio de este análisis cobran sentido pleno: un término puede modificar a otro en doble dirección. «Tarde completa» —atemporal, imprecisa— adquiere una nueva dimensión: el poeta está obsesionado por plasmar un momento que, a su vez, sea durativo; arduo empeño que constituye uno de los puntos clave del poema en lo que llevamos analizado.

Sabemos que al decir «un» de aire excluimos los restantes, y al precisar «aquí», eliminamos cualquier posible espacio que no sea el

(12) Igual que «A José María Palacio», de Antonio Machado.

indicado. Pero simultáneamente debemos considerar que «*un* aire» y «*aquí* brotan» pierden el carácter de concreción, de realización particular y exacta en favor de «tarde completa». El autor habla con un inexistente (13), para eso establece un espacio y un tiempo artificiales, no-existentes: «aquí», «tarde completa». Por ello el «un» de «un aire» no es aquí indefinido ni definido, tampoco es un «sujeto universal» que flote sobre otros muchos (14), sino que, con palabras de Heidegger, «el "uno" "fue" siempre, y, sin embargo, puede decirse que no ha sido "nadie"» (15) —«nada» en este caso.

Si antes hablé de espacio y tiempo artificiales, conviene aclarar que «Vicente Aleixandre no finge experiencias» (16). Tampoco utiliza el poeta «una» ontología de lo «ante los ojos». Aleixandre construye en el poema un mundo presente con los recuerdos que «fueron». Pero ese mundo es posible porque remite a un «aquí» que le da carácter de «estado de no cerrado». El poema nos abre un espacio y un tiempo hasta ahora permanecen abiertos. Por ello «yo no sé» y «sé que miro florecillas» remiten a zonas diferentes. El poeta «no sabe» del inexistente, pero «sabe» del recuerdo, hunde sus raíces en él y vive. El paisaje es inherente al propio poeta, pero en el poema tiene su autonomía: la doble lectura es lícita: al fin y al cabo nos conduce a nuestro propio conocimiento.

Vista-oído son los dos sentidos claves del poema, en función del polisémico «sentir». El poeta nos comunica paralelamente dos sensaciones:

> *Sé que miro florecillas...*
> *Sé que mis plantas sacudidas comprenden*
> *tu clamorosa vida bajo tus dientes blancos.*

Aleixandre, ahora, trata de encontrarse y «el temor es un modo de "encontrarse" (...), temer por otros es un modo de "coencontrarse" con los otros (...). "Objeto del temor" es el "ser con" aquel otro que podría serle arrancado a uno (...). El "temer por" se sabe en cierto modo no "golpeado", lo es concomitante, en el "ser golpeado" el "ser ahí con" con el cual teme (...). No se trata aquí de grados de "tonos afectivos", sino de modos existenciarios» (17). Queda claro que Vicente Aleixandre recalca más la inexistencia de Lorca que el «tono

---

(13) En mi libro *La poesía de Vicente Aleixandre* indiqué que «casi podemos hablar en *Mundo a solas* de existencialismo surrealista». Por otra parte, Heidegger afirma: «Pues la "sustancia" del hombre no es el espíritu, como síntesis de alma y cuerpo, sino la existencia.» Véase *El ser y el tiempo*, Fondo de Cultura Económica, 2.ª ed. esp., 1962, p. 144.

(14) Heidegger: *Op. cit.*, p. 145.

(15) Heidegger: *Op. cit.*, p. 144.

(16) Manuel Alvar: *Op. cit.*, p. 13.

(17) M. Heidegger: *Op. cit.*, p. 159.

afectivo». Además, el «temor» es ya inmotivado porque la persona por la que teme le ha sido arrancada, por ello el «temor» se convierte en «sacudimiento».

El recurrente «sé» establece un aparente equilibrio imposible entre la vida y la muerte:

Sé que miro florecillas...
Sé que mis plantas sacudidas comprenden.

Acabamos de decir que Vicente Aleixandre no finge experiencias: el enterrado es un enterrado y la «clamorosa vida» fue. El «comprender» —verso 18— no es otra cosa que el sentir. Se trata de una sustitución: «sé que mis plantas sacudidas *sienten*». Ningún lector puede pensar que el poeta «ha resucitado» a Lorca para hablar imaginariamente con él. Para despejar posibles dudas, la segunda parte termina afirmando: «bajo tus dientes blancos», que es sustitución de dos hermistiquios recurrentes anteriores: «bajo la tierra leve».

* * *

Al comienzo de la tercera parte del poema asistimos a otra recurrencia con una ligera pero importante sustitución: «bajo la tarde extrema»: hemistiquio heptasílabo que se corresponde con «en la tarde completa». Las siguientes unidades se han articulado y distribuido cuidadosamente:

en la tarde completa
bajo la tierra leve
... bajo la tierra leve?
bajo tus dientes blancos
bajo la tarde extrema

Pero el adjetivo «dolorosa» —verso 21— actúa modificando de repente los significados, cualquier aceptación benévola ha terminado. El espacio y el tiempo se funden en el sentimiento del poeta, hecho escritura: «bajo la tarde extrema, / dolorosa». Una última percepción —«escucho—», desplazada gramaticalmente, termina con la dramática «actividad» del «yo» poemático. Ahora irrumpe la admonición: «Ah, ciegos hombres que banales marcháis / pisando un pecho». A lo largo del poema, el singular había sido protagonista casi exclusivo, salvando las excepciones que venían determinadas casi por lexicalización: «raíces», «flores», «briznas», «plantas». Sin embargo, los invocados serán designados en plural:

ciegos hombres
ciegos, delirantes
espumas instantáneas
humanos sin mañana

«Escucho» —verso 22— es final de todo lo anterior, pero principio también, queda como única percepción que enlaza con las anteriores:

estoy sintiendo (v. 1)
dime. Escucho. Yo te escucho (v. 2)
¿Alientas? (v. 4)
siento (v. 5)
siento (v. 8)
¿Qué suena...? (v. 10)
¿Lloras? ¿Cantas? ¿O vives...? (v. 13).

La «audición» es, pues, hasta ahora, la percepción que se destaca del magma de la primera parte. La segunda cumple una función que ya hemos contemplado antes. Si el «escucho» del verso 22 resume lo que acabamos de decir, el poema abre ahora un camino desconocido y sorprendente. Si el poeta había hincado sus raíces en la memoria del amigo y lo había escuchado en el recuerdo que quiere ser estático, ahora se dirige a «ciegos hombres», «humanos sin mañana», etc. «Escuchar» —verso 22— cierra —insisto— el poema. Lo cierra desde el punto de vista del pensamiento aleixandrino. Pero la no «naturalidad» de la muerte, el haber sido roto violentamente el «estarnos» y el «sernos» abre un nuevo campo en el que la imprecación imperará apoyándose y arrancando del citadísimo «escucho» final. Antes advertimos que el singular era protagonista casi exclusivo. Ahora lo es el plural. Sabemos que el plural no sólo se refiere a la cuantidad, sino que «se construye sobre la base de entidades *homogéneas en serie* (18), pero la *serialidad* es sólo modo de la dispersión organizada conforme a regla». «Ciegos hombres» menciona a varios individuos, pero no supone uniformidad: pueden estar juntos o dispersos. La pluralidad refiere, o puede referir, simultáneamente, un conjunto que no actúa en este caso unánimemente. Dicho de otra forma: los asesinos de Lorca son —fueron— más que el sórdido grupo que segó su vida. Conviene tener esto muy en cuenta, pues Aleixandre ha establecido además la oposición entre presencia y ausencia de artículo, porque la oposición no se establece entre *el/un*, sino que el artículo en castellano se opone a su ausencia. Como el poeta tiene que situar «hombres» no sólo métrica, sino semánticamente, los pospone a «ciegos». El ápice en «ciegos» los convierte en sustantivo momentáneamente, hasta la aparición de «hombres». La distribución se ha hecho de forma ascendente y

(18) E. Cassirer: *The Philosophy of symbolics forms*, Yale University Press, 1966, I, pp. 335 y ss. Citado por Manuel Ballesteros en *Juan de la Cruz: de la angustia al olvido*, Ed. Península, Barcelona, 1977, p. 31.

«ah» se va desplazando por cuatro versos para llegar al quinto y último, en el que abre el verso. El esquema es elemental:

... ¡Ah, ciegos hombres
..... ¡Ah, ciegos, delirantes
..... ¡Ah, espumas
..., ah, humanos sin mañana!, ah, olvido!

Las exclamaciones introducen además un nuevo tipo de lenguaje que nos devuelve la presencia de la subjetividad. Se diría que la interjección «ah» va borrando cualquier posibilidad objetiva que pudiera permanecer. El delirio subjetivante es tal que rompe incluso el ordenamiento del alejandrino (19). Así nos encontramos con una práctica imposibilidad de entender los núcleos como heptasílabos. Difícil será pensar que «segasteis una vida poderosa! ¡Ah, espumas» se puede distribuir así

o ó o o o ó o / o o ó o o ó o

Parece lógico que el verso quedaría establecido con dos núcleos:

1.º: *segasteis una vida poderosa*
2.º: *Ah, espumas*

La función de bisagra que cumple «escucho» está así justificada y además acentúa específicamente los términos clave de la admonición. Los encabalgamientos de que hablábamos al principio serían sólo formales, desaparecerían por la fuerza de la exclamación, que no solamente está cargada de dolor, sino de advertencia. Vicente Aleixandre rompe de esta forma —y no por virtuosismo— el «sonsonete» alejandrino, porque es consciente de que está empleando un verso que ya está inventado, en el que tiene que «calzar» el poema. Echo mano de Cortázar para explicarme mejor:

> Un señor encuentra a un amigo y lo saluda, dándole la mano e inclinando un poco la cabeza.
>
> Así es como cree que lo saluda, pero el saludo ya está inventado y este buen señor no hace más que calzar en el saludo.
> (...)

---

(19) Desde el remoto *Ambito* (1928), Vicente Aleixandre trata de eliminar el «sonsonete» de los versos tradicionales. Para ello utiliza con frecuencia la exclamación, interrogación y otros recursos que dan a sus versos un «sonido» nuevo.

Cuando los zapatos aprietan, buena señal. Algo cambia ahí, algo que nos muestra, que sordamente nos pone, nos plantea (...).
Ahí viene López.
—¿Qué tal, López?
—¿Qué tal, che?
Y así es còmo creen que se saludan (20).

Por eso, la distribución nuclear del verso aleixandrino sigue aún planteando problemas, a pesar de la abundantísima bibliografía sobre el poeta: ha venido a recordárnoslo Fernando Lázaro Carreter en un trabajo iluminador (21). Al intentar explicar someramente en este análisis algún caso aislado, nos viene a la memoria toda la construcción del pòema y a posteriori se explicarían situaciones acentuales tan difíciles como «yo no sé. Sé...» y «sé, sé» que quedarían resueltas como originalísimas anadiplosis.

* * *

Frente a los plurales —«hombres»— el fragmento que nos ocupa ofrece —intercalados— unos singulares precedidos de «un»: «un pecho», «un día», «una vida poderosa». Frente a «la dispersión organizada conforme a regla» (22) —plural— el poeta opone un tiempo —«un día»— y una vida —«un pecho», «una vida poderosa»—. Tiempo y vida se pueden superponer. Así, el esquema resultante nos anuncia una oposición más concreta: «hombres» / «un hombre». La «ausencia» / «presencia» de artículo coincidente con la «ausencia» / «presencia» de singular. Nos aparecen, pues, dos contenidos: «otros». Pero no acabaremos de entender si no consideramos la oposición «marcháis» / «segasteis», referida simultáneamente al «uno». El durativo «marcháis pisando» que tiene como objeto al enterrado se nos opone al pretérito absoluto «segasteis». El orden se ha invertido: lógicamente primero existió la muerte —«segasteis»— y después la profanación: «marcháis pisando». «Segasteis» nos envía a la «perfección» de un acto y a su terminación en el tiempo (23). «Segar» (=«matar») es verbo perfectivo empleado además en un tiempo perfecto: ahí la tragedia: la pérdida está consumada. Dijimos antes que Vicente Aleixandre no finge experiencias: queda claro. Queda más claro aún si

(20) Julio Cortázar: *Historias de cronopios y de famas*, Pocket Edhasa, 5.ª ed., Barcelona, 1976, pp. 74-75.

(21) Fernando Lázaro Carreter: Revista *Insula*, núm. 374-375, enero-febrero 1978, p. 3.

(22) Manuel Ballesteros: *Op. cit.*, p. 31.

(23) Como ha demostrado Gili Gaya, el pretérito absoluto puede en ocasiones desorientar al oyente o lector o a la Academia cuando éstos confunden «la perfección de un acto con su terminación en el tiempo». Véase *Curso superior de sintaxis española*, Biblograf, S. A., Barcelona, 1964, 9.ª ed., p. 149.

comprendemos la oposición no sólo entre «segasteis» / «marcháis pisando», sino entre «segasteis» y los restantes tiempos de los demás verbos usados: todos están conjugados en presente de indicativo.

«Marcháis pisando» guarda correspondencia con el lejano «estoy sintiendo» (24). El gerundio da a ambos «un sentido general de acción durativa» (25); Gili Gaya cree que *estar+gerundio* significa la simple prolongación de la acción sin matices especiales. El esquema se establece así:

estoy ——→ *sintiendo*
↓ ↓
marcháis ——→ *pisando*

Un verbo de estado —«estar»— opuesto a uno de movimiento: «marchar». Un gerundio polisémico —«sintiendo»— frente a otro con profunda carga semántica negativa: «pisando».

La oposición *estoy sintiendo / marcháis pisando* nos remite —repito— a una acción durativa, pero sería peligroso confundir ésta con su realización concreta en un tiempo concreto que durase, por ejemplo, hasta la fecha de redacción del poema. Aleixandre evoca un tiempo —sea cual fuere— de la memoria. Abolido ese tiempo o momento tendríamos que concluir: «olvidar es morir».

Si «escucho» articulaba lo anterior con el período exclamativo en el que predominan verbos que producen también sonido —«marcháis pisando», «segasteis»— (26), al final del alejandrino 24 se especifica una contradicción latente a lo largo del poema: la aceptación de la muerte —punto fundamental en el pensamiento aleixandrino— y la repulsa por el asesinato. Se diría que el poema emprende una carrera hacia la desintegración:

..... *¡Ah, espumas*
instantáneas, ah, humanos sin mañana, ah, olvido!

Vicente Aleixandre no puede asumir las conclusiones de su propia doctrina —aceptación de la muerte— porque conoce al muerto. Acabamos de decir que la repulsa se establece porque se trató de muerte violenta, pero conocemos otros textos en los que el poeta siente también la muerte ajena aunque venga naturalmente. Aleixandre acepta la muerte en general, pero siente la particular. Contradicción latente que se resuelve del lado de la no-aceptación en la última etapa de su obra. Aleixandre *conoce* las muertes ajenas como mutilaciones propias.

(24) Se trata de las dos únicas construcciones en todo el poema formadas por verbo más gerundio.

(25) Gili Gaya: *Op. cit.*, p. 113.

(26) Recordemos que Lorca utilizaba mucho las sensaciones auditivas en sus poemas.

Acabo de decir que el poema comienza con una súbita desintegración a partir de «Ah, espumas / instantáneas...». En efecto, después de eliminarse la oposición «un hombre» / «hombres», en la que el singular recibía un contenido condensado frente a la dispersión del plural, ahora enumera unos plurales dispersos y caóticos: *espumas instantáneas, humanos sin mañana, olvido* (27). La ausencia de verbo aumenta la disociación que ya era notable por la frecuencia de interjecciones. El fragmento que comienza en «ah, espumas» y termina en «ah, olvido» es un *flash* que sólo enlaza con lo anterior por la interjección «ah». La ausencia de contenido semántico en «ah» (28) no sustrae su función *emocional* y, al mismo tiempo, subraya el sentido de las frases en las que se ha utilizado, aparte de su función rítmica.

• • •

El último verso nos coloca en un espacio ordenadísimo. Sólo nos ofrece una ligerísima peculiaridad: el posible acento de «inmortal» se ha desplazado al nombre personal «tú».

El verso se abre con una interjección a la que se recurre por sexta y última vez en el breve espacio de cinco versos. Al espacio negativo y de repulsa que comienza a especificarse en el verso 23 y que termina en «ah, olvido», el poeta contrapone un solo verso que ejerce de antónimo del citado fragmento. Además, «sin mañana», «olvido» encuentran su antónimo en «constante». Otro verbo que nos remite a «sonido» (29) —«retumbas»— cierra el poema. La oscura zona anterior que tanta repulsa aportaba, se nos convierte en jubilosa epifanía. La interjección inicial del último alejandrino nos introduce en zona de triunfo y lo emocional negativo es ahora inmortalidad. Después de tantas interrogaciones, dudas y exclamaciones, Vicente Aleixandre nos devuelve la esperanza.

Tres núcleos formaban el primer verso:

Buen amigo
en la tarde completa
estoy sintiendo.

---

(27) «Olvido» remite a un espacio inconcreto —no aporta «sustancia»—, por ello su singular es asimilable a los anteriores plurales.

(28) Es una de las interjecciones primarias más utilizadas.

(29) *Sonido* está asociado a veces en el último Aleixandre a *destrucción*. «Sonido de la guerra» es el título del primer poema de *Diálogos del conocimiento*, Barcelona, 1974.

Otros tres cierran el poema:

corazón constante
inmortal tú
retumbas.

La correspondencia no puede ser más exacta. La duración del recuerdo se ha hecho posible —*en la tarde completa, inmortal tú*— y está reforzada por el presente que contempla la acción en su transcurso. «El enterrado» se salvo en la memoria: «olvidar es morir».

* * *

El análisis que termina aquí puede parecer contradictorio. Se ha limitado a describir algunas recurrencias y oposiciones y paralelismos y su funcionamiento. Sin embargo, «el lenguaje poético, al apoyarse en los diversos varillajes fónicos (ritmo, rima) *recurrentes*, contradice su propia naturaleza interna, ya que en tanto que lenguaje y pensamiento, por esencia, se abre hacia delante, huyendo de la repetición» (30). Aunque Aleixandre ha rechazado la rima en casi toda su obra, el ritmo es muy importante y se apoya en las recurrencias. Estas han quedado atenuadas, como hemos visto, porque el poema ha avanzado hacia nuevas zonas de significado, los repliegues intentaban a veces acotar campos anteriores. Las propias recurrencias resultaban modificadas al pertenecer a esferas nuevas. En todo caso, la maestría de Aleixandre ha yuxtapuesto ritmo y sentido.

VICENTE GRANADOS

EL ENTERRADO

A Federico

1. *Buen amigo, en la tarde completa estoy sintiendo*
tu vivir. Dime. Escucho. Yo te escucho, acabado,
bajo la tierra leve que amorosa descansa
sobre tu pecho. ¿Alientas? ¿Qué ronca voz caliente,
5. *propagándote, siento que hasta el pecho me sube,*
desde las graves, hondas raíces con que me hinco
en tu memoria, amigo, vivo amigo, enterrado?
Siento todas las flores que de tu boca surten
hacia la vida, verdes, tempranas, invencibles.

(30) Storz, cit. por Ballestero: *Op. cit.*, p. 21.

10. *¿Qué suena, duro, oscuro, con voz de sangre o mina,*
secreto abismo o pecho que hueco hoy amontona
viento, poder, y expulsa tu voz hasta mi oído?
¿Lloras? ¿Cantas? ¿O vives, solo vives sin llanto,
hombre de luz extinta que reposado aguardas,
15. *sabio de ti y del mundo, bajo la tierra leve?*

Yo no sé. Sé que miro florecillas, que un aire
gentil orea las briznas ligeras que aquí brotan.
Y sé, sé que mis plantas sacudidas comprenden
tu clamorosa vida bajo tus dientes blancos.

20. *Por eso, sí, por eso, bajo la tarde extrema,*
dolorosa, que en sangre se transmuta crujiendo,
escucho. ¡Ah, ciegos hombres que banales marcháis
pisando un pecho! ¡Ah, ciegos, delirantes que un día
segasteis una vida poderosa! ¡Ah, espumas
25. *instantáneas, ah, humanos sin mañana, ah, olvido!*
¡Ah, corazón constante que, inmortal tú, retumbas!

(Vicente Aleixandre)