

La recepción crítica de un diálogo Aleixandrino: «misterio de la muerte del toro»

«La entrega inspirada al diálogo con el animal». Ahí residía, para Aleixandre, la clave del toreo de Belmonte, un matador especial, en su sentir. Su arte había acentuado, pensaba, «el sentido de fatal tragedia de la corrida»¹⁶¹.

La convicción con que Aleixandre pronunciaba estas palabras, en la entrevista concedida a Norberto Carrasco para *El Ruedo*, quedaba patente en el énfasis impreso en ellas: «Nuestro interlocutor ha repetido dos veces toda la frase, enfatizando cada palabra como si se tratara de una fórmula sagrada o mágica, dicha con unción. La gravedad y hondura de sus palabras — casi sacralizadas por la emoción que las dicta— dibujan entonces en el claro silencio de la tarde, en-tre-ga ins-pi-ra-da, una media verónica lenta, sublime, apoteósica». No eran pues, está claro, palabras improvisadas.

En realidad, en esta entrevista Aleixandre desgranó, sin explicitarlo, los planteamientos de un largo poema que ya había escrito hacía tres años pero que no iba a verse publicado hasta después de otros tantos¹⁶². No obstante, a la hora de mencionar alguna composición suya re-

¹⁶¹ Norberto Carrasco Arauz, «La academia va a los toros: adorador del toro, Aleixandre», *El Ruedo*, n.º 1395, Madrid, 16-III-1971, p. 9.

¹⁶² Según la fechación aportada por Carlos Bousoño, «Misterio de la muerte del toro» es del 3 de agosto de 1968 (Carlos Bousoño, *La poesía de Vicente Aleixandre*, Gredos, Madrid, 1977, p. 480) y, por lo tanto, del mismo año en que había salido de las prensas *Poemas de la consumación*. No parece que este diálogo se publicara por separado ni antes de la edición de los *Diálogos del conocimiento*, a diferencia de lo

lacionada con la fiesta de los toros, Aleixandre silenció tal poema, al menos en la transcripción realizada para los lectores de *El Ruedo*, y recurrió a un poema táurico —que no taurino— perteneciente a su libro *Es-padas como Labios*, «Toro», donde había querido recoger y expresar la serenidad y pujanza del toro en el campo, el poder y la grandeza que acompañaban al animal¹⁶³.

ocurrido con algunos de los restantes que componen el libro. Por otro lado, hasta la fecha se carece de otros datos que hayan sido publicados sobre la concepción del poema. Gracias al epistolario de José Luis Cano, disponemos de noticias sobre el lento proceso, de varios años, que precisó la configuración de esta obra aleixandrina: allí encontramos, por ejemplo, que el 2 de agosto de 1969 ya había terminado «Los amantes jóvenes» —escrito, según Bousoño, el 19 de julio de ese año, (*Ibidem*)— y cómo había quedado con este poema menos contento que con «Los amantes viejos» (ya aparecido en la *Revista de Occidente* —en el tomo XX, según Guillermo Carnero, «“Conocer” y “saber” en *Poemas de la consumación* y *Diálogos del conocimiento* de Vicente Aleixandre», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 276, Madrid, junio, 1973, p. 579—). Por las mismas fechas, se preguntaba cómo iba a quedar el libro, la ninguna prisa que le corría terminarlo y a quién se lo entregaría para la publicación, pues, aparte de Plaza y Janés, se lo había pedido Joaquín Marco (José Luis Cano, *Epistolario*, Alianza Editorial, Madrid, 1986, p. 229). No extraña que acabara decidiéndose por Plaza y Janés, considerando cuánto le agradaban sus nuevas ediciones: «Miraflores, 19-8-1966/ Querido José: (...) ¡Qué bien edita ahora Plaza y Janés, un poco al modo de Guadarrama» (*Ibidem*, pp. 219-220).

Un año después daba su aquiescencia a que apareciera un grabado de Goya como ilustración de su diálogo «La maja y la vieja» (*Ibidem*, p. 235) y el verano siguiente manifestaba su intención de terminar o, al menos, avanzar decisivamente en el libro durante su estancia en Miraflores. No quería que fuera muy extenso, por serlo cada uno de los poemas. Hablaba también entonces de su preferencia por verlo publicado en un formato grande, cuadrado y no grueso, una edición similar a la del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, si bien reconocía las escasas posibilidades de ver cumplido su deseo, pues quería, al mismo tiempo, que formara parte de una colección y no existía ninguna de tal formato —*Ibidem*, p. 240 (12-VII-1971)—. Sólo unos días más tarde contaba a José Luis Cano que había escrito ya dos nuevos poemas para el libro y que, como Ramón Xirau le había pedido desde México un poema para su revista *Diálogos* y tenía que enviar algo con premura, seguramente iba a decidirse por alguno de sus diálogos publicados sólo en España —*Ibidem*, p. 141 (23-VII-1971)—. Parece que al final, de acuerdo con Carnero, envió «Aquel camino de Swan (*sic*)», que había salido antes en *Destino* (15-V-1971), (Guillermo Carnero, *op. cit.*, 1973, p. 579). En 1973 seguía escribiendo diálogos y en una carta a su amigo le explicaba que, por fin repuesto de su enfermedad intestinal, había compuesto uno titulado «El teatro». Parece que ya andaba en tratos con Plaza y Janés: Enrique Badosa le había propuesto que el libro saliera en noviembre de ese año, fecha que, por parecerle a Aleixandre algo precipitada, se había cambiado por la de enero del siguiente —Vicente Aleixandre, *op. cit.*, 1986, p. 249 (17-VIII-1973)—. Como bien se sabe, el libro salió, finalmente, en marzo.

¹⁶³ Norberto Carrasco Arauz, art. cit., p. 9.

Hemos subrayado ya la importancia concedida por el poeta a esa «entrega inspirada al diálogo con el animal»¹⁶⁴, pero antes, ya en su primera intervención transcrita de la entrevista, había confesado «una especie de adhesión carnal» que como español no podía evitar, «a esa especie de misterio que en último término es una corrida de toros»¹⁶⁵ y había dicho también que «el sentido trágico de la vida que tiene el español, halla su correspondiente símbolo o representación en la corrida». Tres factores básicos, igualmente esenciales en el poema aún inédito por esas fechas: misterio, sentido trágico, entrega inspirada del torero al diálogo con el animal.

El sentido de «Misterio»

Fue Puccini quien llamó la atención sobre las oscilaciones y reminiscencias de debates y contrastes medievales entre los que se desenvuelven los diálogos alexandrinios. Al hablar de este punto, pensaba en la definición de «misterio» derivada del teatro neolatino y adoptada por los teatros medievales europeos¹⁶⁶. Misterio como representación ritual, que excede los límites del teatro, que tiene algo de real. Pero, ¿usaba Alexandre, en el poema, el vocablo «misterio» con este sentido o, sencillamente, lo usaba en la acepción más habitual del término, la de «arcano», la que se entiende en primera instancia al leer la entrevista concedida a Carrasco? Téngase en cuenta que, deseara o no Alexandre la pirueta conceptista, era consciente, pues así lo manifestaba en dicha entrevista sobre el tema taurino, de que la exaltación del público en la Fiesta se convertía en una «embriaguez colectiva», con sus dejos de «mito sacro», lo que implica, en cualquier caso, relacionar aquellos dos significados.

Por contrapartida, Gimferrer entendía que estos diálogos no estaban destinados a la representación ni se acogían a las convenciones de los géneros dialogados no teatrales. En su opinión, en algunos casos, como en este concreto, se centraba o inmovilizaba un instante muerto, sin

¹⁶⁴ *Ibíd.*

¹⁶⁵ *Ibíd.*, p. 8.

¹⁶⁶ También pensaba en las técnicas del monólogo interior y de los monólogos paralelos explotados en la narrativa del siglo XX (Darío Puccini, *La palabra poética de Vicente Alexandre*, Ariel, Barcelona, 1979, p. 293).

tiempo, que precedía a la catástrofe¹⁶⁷. Función semejante, se podría apostillar, a los estados anímicos «congelados» de las arias operísticas.

De una o de otra forma, no cabe duda sobre el aire de «misterio» transmitido en ciertos versos del poema, muchas veces explícitamente: «La muleta es la sangre del amor derramándose./ Son sus pulsos más hondos los que latén secretos (...) Nadie ha visto. La plaza, ciega»¹⁶⁸.

Leopoldo de Luis, al notar la escasez de tiempos verbales transpuestos en este libro, característica de los poemarios anteriores, vio también cómo esa escasez se rompe precisamente en dos versos de «Misterio de la muerte del toro». Ambos son versos de sendas intervenciones del torero. En el primer caso «Otra música escucho que nadie aquí ahora oyese», la explicación de Leopoldo de Luis intenta demostrar que el empleo extraño o aparentemente arbitrario del subjuntivo tiene la función de expresar de modo más rotundo la irrealidad, el «misterio» de esa música a que se refiere, frente al lógico presente de indicativo «oye» y al potencial «oíría»: lo extraño del empleo verbal se transmite, así, a la música. En cambio, en el otro caso citado por este estudioso, «No hay estrellas, no hubiera, pero brilla una luna», la transposición, de la misma naturaleza, cuenta, en su sentir, con una intención más clara: la de subrayar el brillo de la luna, brillo que existiría aunque no existieran las estrellas¹⁶⁹. No obstante, tal vez se admita también, en este segundo ejemplo, que el empleo del subjuntivo pueda tener el valor de una exclamación indicativa de la escasa importancia de que existan esas estrellas, por el hecho de contar con la luna. Así visto, se trata de la actitud personal del torero, de su sentimiento, añadido a su anterior exposición neutral-realista del asunto, y puede guardar estrecha relación con otras manifestaciones más claras en el mismo poemario: recuérdese, por ejemplo, «El ojo ciego un cosmos ve. ¡No viera!» («Los amantes viejos»). Aquí: No hay estrellas, —no me importa, qué me importa, qué más da (no hubiera)— pero brilla una luna. Se trata de una forma conci-

¹⁶⁷ Pere Gimferrer, «Vicente Aleixandre en sus *Diálogos del conocimiento*», *Destino*, n.º 1908, Barcelona, 27-IV-1974, p. 43.

¹⁶⁸ Vicente Aleixandre, *Diálogos del conocimiento*, Plaza y Janés, Barcelona, 1974, p. 113.

¹⁶⁹ Leopoldo de Luis, «Aleixandre: sus *Diálogos del conocimiento*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 289-290, Madrid, julio-agosto 1974, p. 324.

sa, alejada de la expresión esperada racionalmente de acuerdo con la lógica lingüística, pero más cercana a las instancias emotivas o sentimentales, que no emplean la misma lógica. Por otra parte, esta forma verbal, en el contexto, se aproxima a lo coloquial, en cuanto que parece dependiente de elementos paralingüísticos para su exacta comprensión semántica, mientras que la alusión de la luna, también en el contexto, contribuye a iniciar esa atmósfera de misterio de que se viene tratando¹⁷⁰.

Sentido trágico

Por otra parte, Aleixandre no decía nada nuevo cuando hablaba del sentido trágico del español y de su correspondencia simbólica en la fiesta de toros. Su genialidad se demostró, en cambio, cuando supo servir de las vivencias supuestas en un toro durante la corrida para establecer una relación asociativa con una experiencia humana: la de luchar por un objetivo y verse una y otra vez engañado por el destino o por un inadecuado o imperfecto conocimiento de la realidad; la de luchar por una meta que se evade, desaparece, se escapa, hasta que al fin se averigua en qué consistía su verdad, quizás tarde¹⁷¹.

¹⁷⁰ A esto se añaden los estudios de García Díaz respecto a otras obras y cómo apunta que la luna suele aparecer en Aleixandre con una simbología ambivalente de amor y muerte, para lo que cita poemas de *Pasión de la tierra* y de *La destrucción o el amor* (M^a Ángeles García Díaz, «Valor simbólico de la luz natural en la obra de Vicente Aleixandre», *Archivum*, tomos XLI-XLII, 1991-1992, pp. 134-135). Así, encontramos una primera vinculación entre los libros publicados, respectivamente, en 1935 y 1974.

¹⁷¹ Veamos la paráfrasis aclaradora del contenido donde José Mas expone, sucesivamente, cuanto concierne al toro y cuanto concierne al torero a partir de sus respectivas intervenciones, que se producen, sin embargo, alternadas:

«Tras el desconcierto inicial de su salida a la plaza, donde le ciegan los oros del torero y una confusión de olores se agolpa en su belfo, el toro se yergue en amenaza y, proclamando su ser, embiste la capa del torero, que él toma por un cielo ofendido, aunque pronto comprende que es un engaño coloreado y hermoso en su falacia. Después de la frustrada arremetida hay un periodo de ensimismamiento y reflexión, turbado por un incomprensible griterío de muerte que cede su paso a la ensoñación: él se ve ahora, en una remansada superposición espacial, habitando el sueño de unas marismas. Pero, de repente, la ensoñación se corta al percibir ante él algo más que una sombra y, en pos del deseo, embiste contra la presentida presencia que lo reta y lo invita, que le da la vida y la muerte.

Pero no es posible el acoplamiento con el otro cuerpo porque la maestría del torero sabe esquivar y triunfar del embite (sic), y el toro, definitivamente desengaña-

Tampoco este sentido trágico caía lejos de las concepciones poéticas alexandrinadas, como puede demostrarse fácilmente.

No puede decirse que «Misterio de la muerte del toro» haya merecido una exhaustiva atención crítica. Pocas reseñas y comentarios de *Diálogos del conocimiento* seleccionan ejemplos de este poema para describir o explicar el libro¹⁷² y, por lo que respecta a los acercamientos dedicados en exclusiva a él, han dejado sin agotar su riqueza. Tampoco se ha elegido este poema en las antologías de la obra alexandrina: ni en la de Pere Gimferrer de 1978¹⁷³, ni en la de Leopoldo de Luis de 1985¹⁷⁴, ni en la de José Olivio Jiménez de 1982¹⁷⁵. Ni siquiera ha sido

do, comprueba cómo todo ha sido un sueño y la única verdad es la de la soledad, mensajera de la muerte.

El torero es lineal en su comportamiento y no ofrece muchos rasgos psicológicos dignos de ser notados. Mantiene una pasión de amor y muerte en vilo frente a la multitud delirante que, no obstante, se fija solamente en la superficie de la faena, no en la verdad profunda que acontece en el fondo del alma. Y la faena acaba con la destrucción o amor de los dos personajes, que son como las dos mitades de un solo ser» (Vicente Aleixandre, *Diálogos del conocimiento*, introducción y edición de José Mas Sancho, Cátedra, Madrid, 1992, pp. 62-63).

¹⁷² No lo hacen, por ejemplo, Antonio Fernández Molina, «El último libro de Vicente Aleixandre», *Arbor*, n.º 345-346, Madrid, septiembre-octubre 1974, pp. 139-142; Andrés Sánchez Robayna, «Borde final, conocimiento», *Insula*, n.º 374, 1978, p. 7; Yolanda Novo Villaverde, «Humanismo y naturalismo en *Diálogos del conocimiento*, de Vicente Aleixandre», *Nordes*, n.º 1, La Coruña, 1975, p. 48; Antonio Domínguez Rey, «Vicente Aleixandre, *Diálogos del conocimiento*», *La Estafeta Literaria*, n.º 545, Madrid, I-VIII-1974, p. 1798. En cambio, otros críticos no se refieren en concreto a este diálogo porque en sus reseñas sólo hablan del conjunto. Por tanto, no citan tampoco ningún otro poema. Tal cosa ocurre con Pablo Corvalán, «*Diálogos del conocimiento* de Vicente Aleixandre», *Informaciones*, suplemento n.º 315, Madrid, 25-VII-1974, pp. 1-2; Julio Manegat, «*Diálogos del conocimiento*, de Vicente Aleixandre», *El Noticiero Universal*, n.º 27.485, Barcelona, 15-X-1974, p. 36; Octavio Martí, «Los diálogos de Aleixandre», *ABC*, 20-X-1974, p. 76; Rafael Ferreres —si bien sí le pareció importante anotar todos los títulos de los poemas, por lo sugestivos y significativos que le parecían— «*Diálogos del conocimiento*, por Vicente Aleixandre», *Levante*, Valencia, 11-I-1975, p. 25; o con Leopoldo de Luis, «Aleixandre y sus *Diálogos*», *Pueblo*, n.º 11.071, Madrid, 9-IV-1975, p. 2, que sólo se refirió a «Después de la guerra» cuando se vio obligado a estrechar en un espacio reducido su opinión sobre el libro.

¹⁷³ Vicente Aleixandre, *Antología total*, selección y prólogo de Pere Gimferrer, Seix Barral, Barcelona, 1978.

¹⁷⁴ Vicente Aleixandre, *Poesía y prosa: Biografía*, edición de Leopoldo de Luis, Bruguera, Barcelona, 1985. En esta antología tampoco aparecen los otros poemas relacionados con el mundo taurino.

¹⁷⁵ José Olivio Jiménez, *Vicente Aleixandre: una aventura hacia el conocimiento*, Júcar, Madrid, 1982, pp. 141-229.

considerado en las antologías de poesía taurina más conocidas sino hasta la tardía fecha de 1990¹⁷⁶.

Sin embargo, entre los primeros reseñistas, hubo quien supo encontrar en este poema, representados, todos los temas principales de la poética Aleixandrina: amor, vida y muerte. Carlos Sauras señaló como ejemplo parte del último verso con el que el torero concluye el poema, «Ha matado. Ha vivido. Es amor. Queda el viento»¹⁷⁷. También Leopoldo de Luis dijo, algunos meses después, que «los *Diálogos* transcurren sobre un abismo: la conciencia humana del existir y de su consumación»¹⁷⁸, que en ellos «distintas formas de vida se contemplan atraídas hacia la muerte» y, concretamente, que esto ocurría en «el torero y el toro, fundiéndose en la brillante llama de un rito moral»¹⁷⁹, en un poema donde el tema taurino está trascendentalizado y donde el tema de la muerte y de la soledad frente a ella¹⁸⁰ queda tratado en clave simbólica¹⁸¹. Rafael Ferreres, en la misma línea, encontraba un denominador común entre todos los poemas del libro: «la vida del hombre en su hondura. Lo que es un hombre frente a su destino y ese destino es la tierra que vive, el trato con sus semejantes, el amor, la muerte»¹⁸², mientras que Julio Manegat sumaba a esto algún otro tema: la soledad, la naturaleza, la pasión¹⁸³ y Gimferrer los resumía en uno solo: «el sentido del ser»¹⁸⁴, cosa que Saladrigas reiteraba días después¹⁸⁵.

¹⁷⁶ Es en la obra de dos volúmenes publicada en 1990 por Mariano Roldán donde aparece (Mariano Roldán, *Poesía universal del toro*, t. I, Espasa Calpe, Madrid, 1990, pp. 384-389). Su recopilación anterior, mucho menos completa, salió de las prensas en 1971 (Mariano Roldán, *Poesía hispánica del toro*, Escelicer, Madrid, 1971), antes de publicarse los *Diálogos del conocimiento*. Andrés Amorós no lo cita en su extenso estudio (Andrés Amorós, «Los toros en la literatura. Ensayo, novela, teatro y poesía», en José María de Cossío y Antonio Díaz Cabañete, *Los Toros. Tratado técnico e histórico*, t. VII, Espasa Calpe, Madrid, 1986, pp. 213-300).

¹⁷⁷ Carlos Sauras, «*Diálogos del conocimiento*, de Vicente Aleixandre», *Unidad*, San Sebastián, 9-V-1974, p. 12.

¹⁷⁸ Leopoldo de Luis, art. cit., p. 314.

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 316.

¹⁸⁰ José Olivio Jiménez ha visto, a este respecto, que tanto el toro como el torero proclaman su común asunción de la soledad como única realidad y único destino. Ahí se descubren los finos vasos comunicantes observados por él entre los portadores de las diferentes verdades que campean por el libro (*cf.*, *op. cit.*, p. 118).

¹⁸¹ Leopoldo de Luis, art. cit., p. 318.

¹⁸² Rafael Ferreres, art. cit., p. 25.

¹⁸³ Julio Manegat, art. cit., p. 36.

¹⁸⁴ Pere Gimferrer, art. cit., p. 43.

¹⁸⁵ Robert Saladrigas, «Los diálogos de Aleixandre», *Mundo*, n.º 1777, 25-V-1974, p. 40

Podría añadirse que, en el caso del «Misterio de la muerte del toro», esos temas reciben el tratamiento y se plantean desde la perspectiva habitual de la obra alexandrina, esto es, perfectamente de acuerdo con su cosmovisión, estudiada y sintetizada por Bousoño, según la cual el amor es la sustancia de todos los seres, también los inanimados; ese amor se manifiesta como destrucción y la muerte es vida y amor, es el amor definitivo y absoluto¹⁸⁶. En efecto, la vida del toro en la plaza, el conocimiento que le hace vivir está íntimamente conectado, desde el principio, con la muerte; es la intuición de la muerte, del mundo de la muerte, lo que se le desvela: «Qué confusión de olores. Pero a muerte finita./ Qué desvelado mundo mis pupilas dilata»¹⁸⁷. El toro concibe como «amor» los llamamientos y las incitaciones del torero; los concibe como amor que le permiten existir, vivir: «Y se ofrece como amor, pronunciándome. (...) Porque existe. Y me hace. Porque está yo me existo»¹⁸⁸. La visión del torero respecto al juego de la lidia en sí viene a ser la misma:

¡Qué tentación! ¡Vivir! La muleta no es sueño (...)
Es un deseo solo, casi es amor o un nombre
Qué lentamente ella pronuncia cual un labio
la palabra invisible como un beso nocturno. (...)
y ese caliente roce como un beso densísimo
se enciende: y es amor, y enardecido canta.
La muleta es la sangre del amor derramándose.
Son sus pulsos más hondos los que laten secretos
y ese bulto obedece por amor, va seguro,
va sorbido, destruido, que, es decir, va a acabarse.
La destrucción o amor en las negras arenas...¹⁸⁹.

Así pues, la aseveración de Puccini respecto a que en este libro el amor —aunque frustrado, interrumpido o violentado— siempre se entiende como acto de conocimiento y de relación¹⁹⁰, parece encajar perfectamente en este poema.

¹⁸⁶ Carlos Bousoño, *op. cit.*, p. 149.

¹⁸⁷ Vicente Aleixandre, *op. cit.*, 1974, p. 107.

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 111.

¹⁸⁹ *Ibidem*, p. 113.

¹⁹⁰ Darío Puccini, *La palabra poética de Vicente Aleixandre*, Ariel, Barcelona, 1979, p. 305.

Por su parte, Claudio Rodríguez, aunque muy brevemente, ha comprendido cierto aspecto de este «Misterio» de un modo original, viendo la composición en sí misma, desgajada del conjunto que conforma con los otros diálogos. Este poeta ha repetido que un tema «en penuria» a lo largo de la historia de la literatura española, el del «bestiario», en cuanto integración de la fauna en la creación poética, ha encontrado en Vicente Aleixandre uno de sus mejores adalides, y ha aportado como prueba de ello los treinta y un animales contabilizados por Boussoñ en *La destrucción o el amor*¹⁹¹, libro donde incluso daban título a ciertos poemas algunos de estos animales, como la cobra¹⁹², el escarabajo¹⁹³ o las águilas¹⁹⁴. Todo ello concuerda con una primera etapa del poeta que, según Boussoñ, supone un continuado canto a los seres elementales, elementos naturales y animales especialmente fieros, a unos animales que manifiestan la preeminencia de los impulsos y los instintos.

C. Rodríguez, ya en 1978, vio la distancia que mediaba entre ese toro de *Espadas como labios* y el de los *Diálogos del conocimiento*. Si aquel era «pujanza y violencia, pura vitalidad»¹⁹⁵, éste, decía, había cobrado «espíritu, conocimiento, conciencia»¹⁹⁶. Se amoldaba, pues, al carácter general del conjunto de los diálogos anotado por Robert Saladrigas, para quien en éstos volvía a desarrollarse un tema vertebral de Aleixandre, «el planteamiento de los vínculos entre el mundo real y la conciencia del poeta»¹⁹⁷. Puede que, ciertamente, en este detalle resida una parte fundamental del poema motivo de esta comunicación. Véase, además, que el propio Aleixandre había dado otra vuelta de tuerca a este aspecto al reiterarlo en un diálogo distinto, el de «La maja y la vieja»: «ese toro conoce, aunque muera»¹⁹⁸, diálogo, dicho sea de paso, que ha contado con mucha mejor fortuna crítica que este otro del que nos ocupamos.

¹⁹¹ En este artículo Claudio Rodríguez se detiene en la visión aleixandrina del escarabajo (Claudio Rodríguez, «La verdad de la vida», *ABC Literario*, 24-IV-1998, p. 25).

¹⁹² Vicente Aleixandre, *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1978, p. 407.

¹⁹³ *Ibidem*, p. 411.

¹⁹⁴ *Ibidem*, p. 422.

¹⁹⁵ Véase cómo corresponden estas palabras, casi literalmente, a lo expuesto por Aleixandre en la entrevista citada más arriba (Norberto Carrasco, art. cit., p. 9).

¹⁹⁶ Claudio Rodríguez, «Algunos comentarios sobre el tema de la fauna en la poesía de Vicente Aleixandre», *Ínsula*, n.º 374, 1978, p. 17.

¹⁹⁷ Robert Saladrigas, art. cit., p. 50.

¹⁹⁸ Vicente Aleixandre, *op. cit.*, 1974, p. 35.

bro, sino cambiar «el ropaje» con respecto a poemarios anteriores como *La Destrucción o el amor o Sombra del paraíso*. Este poema vuelve de alguna manera, según esta perspectiva, a aquella visión del amor que se manifiesta como destrucción²¹⁰, del amor como trasunto o como forma esencial de la muerte²¹¹. Visión trágica, pues.

Diálogo²² y polifonía

En cuanto a la «entrega inspirada al diálogo con el animal», sin duda constituye una base estructural del poema en cuestión. Ciertamente que la crítica, desde que José Luis Cano lo apuntara en una entrevista con el poeta al poco de publicarse los *Diálogos del conocimiento*, ha visto, en ellos, más bien monólogos paralelos²¹³ o pseudodiálogos²¹⁴, y más soledad que enfrentamiento en esas voces contrastadas de los personajes²¹⁵, porque los diálogos «son, en realidad, imposibles: cada cual vive su propia vida y llega solo a la muerte»²¹⁶. Esta visión quedaba amparada por el propio Aleixandre, quien reconocía que en estos poemas el diálogo, sobre todo, era el mantenido por el personaje con el lector²¹⁷.

También es cierto que los dos personajes de este diálogo concreto, toro y torero, al igual que las parejas de los demás, no parecen escucharse entre sí, no parecen atender a los versos del otro. La propia realidad de su naturaleza diversa lo impide: «monólogo agravado por su misma incapacidad dialogante», decía Leopoldo de Luis respecto al conjunto de los poemas, si bien Aleixandre tenía la perspicacia de plantear situaciones

²¹⁰ Carlos Bousoffo, *op. cit.*, p. 149.

²¹¹ Vicente Aleixandre, *Epistolario*, edición de José Luis Cano, Castalia, Madrid, 1986, p. 2.

²¹² Sobre este tema en concreto se ha consultado, entre otros trabajos que se citan, la obra de Arturo Villar, *Los motivos del diálogo en Vicente Aleixandre*, Los Libros de Fausto, Madrid, 1982.

²¹³ Así lo expresan los artículos que sobre la obra han publicado los siguientes autores (y que se encuentran citados en este trabajo): José Luis Cano, Pere Gimferrer, Pablo Corvalán, Antonio Fernández. Así como en el estudio también nombrado de Darío Puccini (*op. cit.*, pp. 292-293).

²¹⁴ José Olivio Jiménez, *op. cit.*, p. 107.

²¹⁵ José Luis Cano, «Vicente Aleixandre y sus *Diálogos del Conocimiento*», *Triunfo*, n.º 598, Madrid, 16-III-1974, p. 54.

²¹⁶ Leopoldo de Luis, *art. cit.*, p. 2.

²¹⁷ José Luis Cano, *art. cit.*, p. 54.

«a priori»²¹⁸, situaciones fácilmente reconocibles, donde el diálogo o la confrontación se hace verosímil. Con ellas, además, el poeta se ahorra explicaciones y más apuradas contextualizaciones verbales. En cualquier caso, en el poema que nos ocupa, el diálogo es un hecho: es la comunicación a base de los gestos a que van aludiendo los dos personajes y que constituye la faena taurina.

Veámoslo: José Mas habla del uso anómalo de los verbos ser, estar y existir, y explica que, cuando se produce la transgresión más violenta de la norma, es allí donde Aleixandre convierte en transitivo el verbo estar y en reflexivo el verbo existir. El ejemplo que aduce forma parte de un momento culminante, en mi sentir, de la reflexión del toro:

Cuán hermosa es la vida, su materia tan bella,
corporal, revelada bajo un sol, y retándome.
Invitando. Y se ofrece, como amor, pronunciándome.
Porque existe. Y me hace. Porque está yo me existo²¹⁹.

José Mas no explica qué significa esta transgresión; ni su porqué, ni sus efectos expresivos. Sin embargo, está claro que aquí el toro se encuentra en un momento de plenitud, de dicha. Es el instante que sigue a la duda sobre la adecuación entre sus sensaciones y la realidad, duda que se ha resuelto en la certeza de que esas sensaciones sí responden a una realidad externa («¿Qué veo? No es la sombra. Mi pupila enrojece»²²⁰) y no sólo eso: el toro aprecia que esa realidad no se muestra indiferente para con él, sino que procura un diálogo, una invitación comunicativa, un ofrecimiento cuya prueba es el nombre pronunciado. En efecto, algunas intervenciones antes, habíamos oído al torero llamar al toro. Aquí encontramos el eco. Pero queda más, queda la consecuencia: el toro se da cuenta de que su vida se está haciendo gracias a esa relación real establecida con quien lo invita, con quien lo nombra. Igualmente, comprende que su sentimiento de plenitud y de vitalidad, de alegría de vivir, de existir, pende de esa experiencia nueva para él, distinta, que le hace «saber más». Aleixandre expresa no sólo las ideas expuestas, sino la emoción contenida, en tres sencillas y concisas frases, contundentes y redondas. Además, por medio de esa transgre-

²¹⁸ Darío Puccini, *op. cit.*, p. 292.

²¹⁹ Vicente Aleixandre, *op. cit.*, 1974, p. 111.

²²⁰ *Ibidem*, p. 110.

sión que convierte en reflexivo al verbo existir, transmite también la conciencia reflexiva de esa vivencia engrandecedora. La transgresión permite, a un tiempo, la concisión y el énfasis.

Recuérdese, también, que para Aleixandre la existencia en el mundo es una armonía²²¹. La captación de esa armonía por parte del toro le viene dada gracias a la técnica del maestro, que le obliga a seguir unos pasos y que le permite, al mismo tiempo, captar su propia existencia, puesto que ambas cosas se identifican. De ahí la alegría hechizada, experimentada como consecuencia:

y ese bulto obedece por amor, va seguro,
va sorbido, destruido, que, es decir, va a acabarse
(...) el cuerpo clavado por un dardo amoroso
rinde sus calofríos y se derrama y funde²²².

Constituye éste uno de los ocho diálogos contabilizados por Puccini en los que los personajes simbolizan o, simplemente, albergan formas antinómicas de vida, de experiencia y de conciencia²²³. La antinomia aquí queda establecida por el papel contrastado, pero complementario, que desempeñan animal y matador. José Olivio Jiménez precisaba cómo las parejas ponían de manifiesto la antinomia entre pensamiento y realidad aparential o entre solipsismo y sensorialidad. Marcaba la relación entre el poeta primero (su posición escéptica, con todo lo que supone de autoclausura e interiorización) y todo el conjunto de personajes que se hermanaban en ese extremo de la antinomia en los sucesivos diálogos, personajes entre los que figuraba el toro. Frente a ellos, estaba la postura de apertura al mundo a través de los sentidos, representada por los respectivos personajes oponentes y, entre éstos, el torero²²⁴. Mucho podría discutirse, no obstante, sobre la adecuación de la antinomia al «Misterio de la muerte del toro», por la importancia concedida, en el caso del toro, a los sentidos, a través de los cuales accede a una intuición y a una percepción reflexiva sobre la relación con el torero. Más cercana a esta postura personal se encuentra la de Concha Castroviejo, para quien, en el empeño por ascender al co-

²²¹ Guillermo Carnero, art. cit., p. 571.

²²² Vicente Aleixandre, *op. cit.*, 1974, p. 113.

²²³ Darío Puccini, *op. cit.*, p. 290.

²²⁴ José Olivio Jiménez, *op. cit.*, pp. 112-114.

nocimiento, la fuerza de la percepción intelectual se aúna a la de la percepción sensorial²²⁵. Y también la de Puccini, para quien cada personaje se autodefine sobre un dato sensorial: de ahí, para él, la gran proliferación de sinestesias, que se hacen más complejas en el caso del «Misterio de la muerte del toro», cuando el toro entra en la plaza²²⁶.

Desde otro enfoque, para Leopoldo de Luis, los diálogos no presentan actitudes contradictorias, sino visiones distintas: el mismo paisaje contemplado con ojos diferentes²²⁷. También Gimferrer pensaba de modo similar: aunque veía contraposición entre las identidades de los dialogantes, a su juicio tales identidades se confundían «secretamente»²²⁸. Ferreres iría un poco más allá, al relacionar estos diálogos alexandrinios con las églogas garcilasianas. Lo mismo que, en este último caso, podía entenderse que tanto Salicio como Nemoroso eran el propio Garcilaso, en este poemario Alexandre se manifestaba contraponiendo, a veces, pareceres o ideas, actitudes o ademanes humanos que, ciertamente, vivían en él, se nutrían en su pensamiento²²⁹. Para Leopoldo de Luis, Alexandre no era ninguno de los personajes y los era todos a la vez²³⁰.

Puede encontrarse justificación para aplicar estas ideas teóricas al «Misterio de la muerte del toro» en el hecho de que tanto el animal como el matador parecen interpretar de modo convergente ciertos datos de su realidad e interacción. Pongamos un ejemplo: si el toro se había visto cegado por los «oros» del torero²³¹, cegado por su «brillo»²³², por su luminosidad, si la vida se le ofrecía «revelada bajo un sol», el torero también se concibe a sí mismo como sol y como luz: «Soy la luz»²³³. «Pero yo desbarato con mi aliento los humos/ o la bruma y relucen otras luces más ciertas»²³⁴. La diferencia estriba en que, lo que para el torero es motivo de jactancia y presunción, en el toro es algo que re-

²²⁵ Concha Castroviejo, «Culminación y etapa. Vicente Alexandre, *Diálogos del conocimiento*», *Hoja del Lunes*, Madrid, 7-X-1974, p. 19.

²²⁶ Darío Puccini, *op. cit.*, p. 302.

²²⁷ Leopoldo de Luis, *art. cit.*, 1974, p. 318.

²²⁸ Pere Gimferrer, *art. cit.*, p. 43.

²²⁹ Rafael Ferreres, *art. cit.*, p. 25.

²³⁰ Leopoldo de Luis, *art. cit.*, 1975, p. 2.

²³¹ Vicente Alexandre, *op. cit.*, 1974, p. 107

²³² *Ibidem*, p. 112.

²³³ *Ibidem*, p. 109.

²³⁴ *Ibidem*, p. 111.

percute negativamente en sí mismo (le impide la visión) y causa la incertidumbre sobre las consecuencias de ese poder irradiador sobre su destino: «Nada siento./ Sólo un brillo, y me ciega»²³⁵.

Cabe decir, también, cómo Leopoldo de Luis ha destacado que la composición aquí tratada es una de las pocas en que interviene una tercera voz, la del público, coro dramático²³⁶, de la que apenas se ha ocupado la crítica sino para señalar, con respecto a la versificación, que, en tales intervenciones del público, los alejandrinos plurimembres sirven para describir el ambiente: «Viva. muera. Te juro, maldito. Fuera. Arriba»²³⁷. Un ambiente, por otra parte, dividido, antiuniforme, del que lleguen sólo voces fragmentadas, expresiones, exclamaciones cortantes, cortadas, pero que comunican al toro su destino con mayor diaphanía que la relación establecida con la muleta: «¿Quién ruge? Es un sonido. Una sola garganta/ feroz que muerte grita por sus cuerdas tensadas./ ¡Muerte! Y el rostro innúmero todo en rojo relumbra»²³⁸.

Comunicación del público con el toro. Diálogo del matador con el animal que conduce a la euforia gallarda del maestro: «¡Qué tentación! ¡Vivir! La muleta no es sueño»²³⁹ y a la euforia vital de un instante en el toro: «Cuán completa mi fuerza, mi medida. Ah, qué justo/ es vivir, desear. Sólo así en inminencia»²⁴⁰, antes de la certeza final: «Soledad, a ti siento»²⁴¹.

Recursos expresivos

En su entrevista con Carrasco, Aleixandre, como es natural, no habló de los recursos expresivos utilizados en su poema aún inédito. Sin embargo, se trata éste de un aspecto ineludible, si bien no del todo explotado por la crítica. No obstante, lo dicho por los críticos a este respecto no se reduce a lo mencionado en los puntos anteriores y conviene no pasar por alto algunos detalles importantes.

²³⁵ *Ibidem*, p. 112.

²³⁶ Leopoldo de Luis, art. cit., 1974, p. 318.

²³⁷ Vicente Aleixandre, *op. cit.*, 1992, p. 93.

²³⁸ Vicente Aleixandre, *op. cit.*, 1974, p. 109.

²³⁹ *Ibidem*, p. 112.

²⁴⁰ *Ibidem*, p. 111.

²⁴¹ *Ibidem*, p. 112.

Puccini, en las páginas dedicadas a los estilemas, imágenes y sintagmas que pasan de *Poemas de la consumación* a *Diálogos del conocimiento*, no menciona ejemplo alguno de este poema²⁴². Tampoco lo hace Carlos Bousoño, mientras que Rojo Ruiz sólo alude, de modo algo destacable, a la imagen de los claveles en su poder unificador de varias connotaciones presencializadoras: el rojo, la sangre, la capa, los claveles de adorno en las gradas, el andalucismo, la fiesta, la alegría, el aroma²⁴³. Sin duda, «Un aroma a claveles por la plaza extendiéndose» obliga a recordar cómo, sólo algunos versos antes, el toro había olido la muerte; pero, también, de un brochazo ese olor a claveles ilumina el ambiente de la plaza.

José Mas, en su edición de la obra, ordena en una serie los recursos expresivos más notables del poemario. La mayoría de ellos ya habían sido consignados por otros investigadores²⁴⁴; ahora, Mas ofrece una visión propia y una personal elección de versos como ejemplos. Pero, de nuevo, encontramos escasamente citado en su análisis —por comparación con otros poemas— el texto cuya recepción venimos comentando. Eso sí: allí se cita «Soy la luz, soy el orden de las alas abriéndose. La victoria precisa sobre una ciencia insigne», palabras del torero, cuando estudia el empleo de la metáfora en el libro, si bien tal empleo no se considera un recurso primordial, ni novedoso, sino recurrencia de otras imágenes aleixandrinas anteriores. Lo interesante de este aspecto es que este investigador encuentra relación entre la metáfora recién anotada, que supone una autodefinición engrandecedora, y las del poema «Soy el destino» de *La destrucción o el amor*²⁴⁵. En efecto, el estilema, ya estudiado por Morelli y considerado por Vicente Granados de influencia becqueriana, había aparecido en «Nacimiento último» de *Espadas como labios*: «Soy el sol o la respuesta» y en «Mina» de *La Destrucción o el amor*: «Soy el sol que bajo la tierra pugna por quebrantarla»²⁴⁶. Se reitera aquí el valor simbólico de la luz como amor,

²⁴² Darío Puccini, *op. cit.*, pp. 312-314.

²⁴³ Basilio Rojo, *op. cit.*, p. 301.

²⁴⁴ Al mismo tiempo que José Mas publicaba su edición, López Casanova hizo una nueva aportación a los estudios sobre la estilística aleixandrina: *Lenguaje de la poesía y figuras gramaticales: sobre los conjuntos semejantes en el sistema estilístico de Vicente Aleixandre*, Publicacions de la Universitat Jaume I, Castellón, 1992.

²⁴⁵ Vicente Aleixandre, *op. cit.*, 1992, p. 8.

²⁴⁶ María de los Ángeles García Díaz, *art. cit.*, pp. 128-129.

vida y conocimiento, valor propio del sistema semiótico aleixandrino²⁴⁷. En este detalle volvemos a encontrar, pues, la vinculación del poema comentado con el libro que ganó el Premio Nacional de Literatura en 1933.

José Mas también menciona este diálogo cuando repasa el uso de la «o» identificativa, procedimiento que vuelve a presentarse en el poemario tras una etapa en que había dejado de prodigarse. Según Mas, en los *Diálogos* suele quedar ligada a los momentos de exaltación amorosa, aunque se amplía a la tensión en el misterio del vivir, generada por el misterio del morir, momento en que cita «la destrucción o el amor en las negras arenas». No obstante, Mas también entiende el desconcierto, la perplejidad indicada con este sencillo recurso en el «Misterio de la muerte del toro», cuando el animal, tras la frustración de los engaños experimentados por el capote, reflexiona: «Persigo un sueño o invento lo que está o he pensado»²⁴⁸. Lo acertado de la visión de Mas reside en la recurrencia de la situación. En una intervención anterior, el toro, probablemente desorientado ante un escenario nuevo para él, decía:

Cuán pesada la tarde. Nadie piensa
como esta arena o piedra para mis cascos
quietos.
Inmóvil un momento miro en redondo. Sueño
o pienso. Es la ciudad²⁴⁹ o un golpe de fortuna
hecho una plaza o cielo u otros brillos sin rumbo.

Pero el verso seleccionado por Mas le sirve también para su exposición sobre las contraposiciones temporales, tendentes a sugerir, en este caso, la vacilación sobre la creencia en la verdad o falsedad de las sensaciones. En definitiva, podría decirse también, la vacilación sobre

²⁴⁷ *Ibidem*, p. 141.

²⁴⁸ Vicente Aleixandre, *op. cit.*, 1992, pp. 81-84.

²⁴⁹ Vicente Aleixandre, *op. cit.*, 1974, p. 109. Bousoño demostró que un leit motiv aleixandrino, esparcido en sus libros, es el de la diatriba contra la ciudad, vista simbólicamente como la «maldad» (Carlos Bousoño, *op. cit.*, p. 51). En este contexto, la presencia de la «fortuna» parece negar ese tinte negativo pero éste se acaba remarcando en el componente humano de esa «ciudad», cuando el toro oye «una sola garganta/ feroz que muerte grita por sus cuerdas tensadas» (Vicente Aleixandre, *ibidem*).

si las sensaciones no son, en realidad, ilusiones generadas por el propio deseo. Mas ratifica esta idea con parte de otro verso, también del toro: «soledad, no he entendido», donde Aleixandre elimina el contraste explícito entre presente (soledad actual) y pretérito (no haber entendido) y sustituye, sin más, aquél por éste, lo que, a juicio de Mas, sirve para acentuar la decepcionante negatividad del momento²⁵⁰.

Por lo que respecta a la versificación, Pere Gimferrer se detuvo brevemente para señalar la vuelta a la rima interna, la aliteración combinada a veces con el juego de palabras en el poemario entero²⁵¹, pero no ha sido sino José Mas quien ha hablado específicamente de «Misterio de la muerte del toro». Ha señalado cómo está todo él tejido de alejandrinos y cómo éstos, a veces, parecen desarticularse, cuando en realidad es sólo una ilusión tipográfica cuya misión consiste en subrayar el movimiento «vertiginoso» de la lidia taurina y la pugna entre el deseo y la comprobación de la soledad y de la muerte²⁵². Cabría dudar sobre si el adjetivo «vertiginoso» es el más adecuado, cuando el uso del alejandrino más bien parece dar la razón a la estimación de Bousoño, respecto a que Aleixandre, en este libro, inaugura una poesía «de sorda lentitud majestuosa, dicha en las cuerdas más graves»²⁵³.

Por último, cabe anotar un aspecto que resalta en las reseñas: el de la impresión de «síntesis» transmitida por el libro²⁵⁴. Síntesis también era un término suministrado por Aleixandre para definir la «polifonía» que conformaba la obra²⁵⁵. Igualmente, podemos ver en este «Misterio de la muerte del toro» síntesis de símbolos, como en el caso del clavel; polifonía como síntesis de las perspectivas con que se vive la Fiesta; síntesis o compendio de los recursos más personales de Aleixandre. Porque este poema entronca y no rompe con las concepciones aleixandrianas observadas en poemarios anteriores.

²⁵⁰ Vicente Aleixandre, *op. cit.*, 1992, p. 86.

²⁵¹ Vicente Aleixandre, *op. cit.*, 1978, p. 260.

²⁵² Vicente Aleixandre, *op. cit.*, 1992, p. 96.

²⁵³ Carlos Bousoño, *op. cit.*, p. 241.

²⁵⁴ Antonio Fernández Molina, *op. cit.*, p. 140, recogida por Manegat en la expresión «plenitud de síntesis».

²⁵⁵ José Luis Cano, *op. cit.*, p. 54.