

«SOMBRA DEL PARAISO», AYER Y HOY

Al terminar la guerra civil en 1939, de los nueve grandes poetas del primer tercio de nuestro siglo sólo quedaban en vida seis (muertos Unamuno, Antonio Machado y García Lorca) y sólo permanecía en tierra española uno: Aleixandre (exiliados Juan Ramón Jiménez, Salinas, Guillén, Alberti y Cernuda).

Vicente Aleixandre había publicado antes de la guerra cuatro libros y tenía escrito, aunque no lo publicase hasta 1950, el quinto, titulado *Mundo a solas*. En 1944, el mismo año de *Hijos de la ira*, sale a luz *Sombra del paraíso*. Ambas obras, la de Dámaso Alonso y la de Aleixandre, fueron recibidas por numerosos poetas jóvenes como ejemplos orientadores de lo que en poesía podía hacerse dentro de España. Desde fuera tardarían en llegar y difundirse *Poeta en Nueva York*, de Lorca; la segunda edición de *La realidad y el deseo* y *Las nubes*, de Cernuda, y la tercera edición del *Cántico*, de Guillén, por citar sólo libros publicados muy poco antes o muy poco después de los de Alonso y Aleixandre.

No he de referirme aquí a *Hijos de la ira*, donde se quiso ver, entonces y más tarde, una poesía más comprometida con las aciagas circunstancias de la posguerra española y de la guerra mundial que la poesía de *Sombra del paraíso*. Mi intención no es comparar los libros simultáneos de Alonso y de Aleixandre —revulsivo aquél, lenitivo éste—, sino describir *Sombra del paraíso*, leído desde entonces hasta hoy repetidas veces, a la luz abierta entre ayer y hoy.

Sombra del paraíso es un libro escrito de septiembre de 1939 a noviembre de 1943. Libro en el sentido fuerte de la palabra: no una mera colección de poemas, sino una obra en la que las partes se ordenan según cierto propósito constructivo que las dispone en función de una unidad. Esta unidad la anuncia ya el título: *sombra* quiere decir «apariencia» o « semejanza », pero con la inevitable connotación de «oscuridad»; *paraíso* es un ámbito de perfección, ajeno a la caída. Principio, medio y fin del libro aparecen tan claramente que la grafía misma llama la atención sobre ellos: «El poeta», «Mensaje» y «No

basta» son tres poemas que, a diferencia de los otros, se imprimen en bastardilla en las primeras ediciones y encuentran su lugar respectivo al frente del volumen, entre las partes tercera y cuarta y al final de la sexta y última (1).

Aunque, según Archibald MacLeish, un poema no haya de significar, sino *ser*, el intérprete debe intentar reconocer en el ser la significación, no para reducir aquél a ésta, sino para compenetrarse mejor con aquél y enriquecer intelectivamente el conocimiento imaginativo y emocional que la poesía entrega.

En el primero de esos tres poemas que podríamos llamar articulatorios, titulado «El poeta», la voz emisora dirige a éste, su destinatario, el libro que a sus manos envía «con ademán de selva» (con la primigenia vitalidad de la naturaleza), pero «donde de repente una gota fresquísima de rocío brilla sobre una rosa», donde late, pues, en un ámbito matinal, lo más delicado sobre lo más transitorio, y en el cual el deseo y la tristeza, el cansancio y la oscuridad aparecen también sobre el fondo vespertino de un mundo que agoniza. Reconocido el reino del poeta como reino de amor y de dolor, y habiendo contrastado con el afán y el desgaste del hombre la luz permanente y el aliento perenne del poeta identificado con el cosmos, lo que inicialmente era el envío del libro concluye en una exhortación a su repudio, como si el tradicional tópico de modestia de prólogos y dedicatorias se transformase en un llamamiento a la verdad natural: *Sí, poeta; arroja este libro que pretende encerrar en sus páginas un destello del sol, / y mira la luz cara a cara.* Más que dedicar su libro a los poetas, el autor parece dirigirlo a un lector que, si ha de comprenderlo, necesita ser hombre auténtico dotado de poder creativo; pero ya desde el umbral quiere hacerle sentir a este lector-poeta que para posesionarse de la fuerza de la vida es menester pasar más allá de la palabra y comulgar real e inmediatamente con la naturaleza, pues no otro sentido que el de esa comunión sugieren los versos últimos en que el cuerpo del hombre se estira desde los pies remotísimos hasta las manos alzadas a la luna, la cabeza en la roca y la cabellera en los astros, cubriendo la extensión del orbe en un abrazo fundente.

Mediado el volumen, el segundo poema articulatorio, «Mensaje», encamina la voz a un receptor plural: *Amigos, no preguntéis a la gozosa mañana / por qué el sol intangible da su fuerza a los hom-*

(1) En la segunda edición (Buenos Aires, Losada, 1947), que tengo a la vista, los poemas aludidos aparecen en bastardilla. No ocurre así, en cambio, en la edición tomada aquí como base para todas las citas: Vicente Aleixandre: *Sombra del paraíso*, Ed., introducción y notas de Leopoldo de Luis, Madrid, Castalia, 1976 («Clásicos Castalia», vol. 71).

bres. / Bebed su claro don. Parecen desarrollarse aquí los versos últimos del poema introductorio, invitando a los hombres todos a no inquirir razones, a gozar de lo dado, a abrir los sentidos al esplendor del sol, a la belleza del mar, del amor, de la vida y del deseo: amor, «cósmico afán del hombre». Y, de nuevo, la exhortación a rechazar lo que no sea plenitud directamente vivida: *¡Ah! Amigos, arrojad lejos, sin mirar, los artefactos tristes, / tristes ropas, palabras, palos ciegos, metales, / y desnudos de majestad y pureza frente al grito del mundo, / lanzad el cuerpo al abismo de la mar, de la luz, de la dicha inviolada, / mientras el universo, ascua pura y final, se consume.* Lo desechado incluye materias inanimadas que se interponen entre la desnudez de la criatura y la creación (artefactos, ropas, metales), pero también mediaciones de la conciencia que puedan ser vehículos de engaño: las palabras (en el sentido hamletiano de «palabras, palabras, palabras») y esos «palos ciegos» que, en eficaz sinestesia, sugieren la madera sin savia (troncos desecados), la fuerza bruta (golpes) y la arbitrariedad (palos de ciego). Esta invitación dionisiaca a sumergirse en la dicha terrena coincide con la exhortación inicial al poeta, pero se pronuncia con menor distancia contemplativa, con mayor temperatura erótica y con un urgente arrebatado que hermana el deleite de la unión a la conciencia de la destrucción.

Finalmente, el poema epilogal, «No basta», marca la última estación, ya no serenamente animosa como la primera, ni arrebatadamente resuelta como la intermedia, sino adversativa, nostálgica y dolorida. *Pero no basta, no, no basta,* empieza el poema, oponiéndose a lo exaltado en los dos anteriores y en la mayoría de los poemas que componen el libro. No bastan la luz, ni el calor del sol, ni el misterio de una mirada, ni los bosques, ni el mar. En medio de la vida, el sujeto tuvo una iluminación: no era la de la tristeza del mundo (espacio del vivir humano), compensada por la «inmensa alegría invasora del universo» (espacio de la naturaleza total). La revelación fue una frente divina, arrugada y sombría, que al resplandor de un relámpago mostraba unos ojos cargados de infinita pesadumbre. La desaparición de esa imagen dejó el cielo vacío. Al perder la visión de la frente divina y sus inmensos ojos bienhechores, donde el mundo alzado quería entero copiarse, el sujeto cayó sobre la tierra sollozando, sintiendo la insuficiencia del mar, de los bosques, de la mirada humana, del amor y del mundo: *Madre, madre, sobre tu seno hermoso / echado tiernamente, déjame así decirte / mi secreto, mira mi lágrima / besarte; madre que todavía me sustentas, / madre cuya profunda sabiduría me sostiene ofrecido.*

Con esta figuración de Dios, antropomórfica, el panteísmo expresado en los dos poemas articulatorios anteriores hace quiebra en este tercero: la criatura experimenta la necesidad de un Dios personal a través de una visión milagrosa y a través de una nostalgia dejada por ella. Nostalgia que hace que no baste la fusión con la naturaleza, esa integración pánica exaltada tantas veces. Y la causa de este sentimiento de insuficiencia no parece ser tanto la querencia tradicional hacia el Dios cristiano cuanto la comprobación íntima de que fundirse con la naturaleza, disolverse en ella, implica un proceso de repetición eterna—de eterno retorno—en el que la conciencia individual nunca podría librarse de su experiencia de la finitud, de su temor a la muerte (2).

El marco sustentador de *Sombra del paraíso* aparece, según lo considerado, como un itinerario en tres momentos: 1) exhortación al lector-poeta a aunarse con la naturaleza; 2) nueva exhortación a los hombres a sumergirse en la dicha del universo mientras éste ardiendo de amor se consume, y 3) acogimiento del hombre a la tierra para en ella consolarse de la ausencia de un Dios personal entrevisto y desde ella soñar la promesa de Dios. El momento primero y el intermedio se producen en un tono jubiloso, de himno; el último, emite su reconocimiento en son de elegía. Sin este lamento final, que por su posición de despedida queda resonando en nosotros, *Sombra del paraíso* parecería un libro neopagano; con ese lamento ha de verse también el substrato religioso que comporta. El cántico al gozo de la inmanencia—fusión del uno en el todo—desemboca en la queja por la falta de una trascendencia posible: salvación de la criatura por un creador, de quien ella sea imagen. De este duelo entrañado en la palabra paradisíaca de Aleixandre, tanto como de la vía purgativa exclamada por Dámaso Alonso en su diario íntimo *Hijos de la ira*, pudo derivar fácilmente en la España de los años cuarenta una poesía de inclinación religiosa inspirada en el dolor por la ausencia de Dios y en el ansia de hallarlo. En 1970, Félix Grande se resistía a creer que una concepción panteísta del mundo hubiera podido influir en la conciencia de la España de posguerra, penetrada de existencialismo; pero Eugenio de Nora, Dámaso Alonso y Carlos Bousoño, entre otros, precisaron en fechas anteriores el efecto de *Sombra del paraíso* como un huracanado viento de autenticidad y un

(2) «El hombre que se coloca en el horizonte histórico tendría derecho a ver en la concepción tradicional de los arquetipos y de la repetición una reintegración extraviada de la historia (de la "libertad" y de la "novedad") en la naturaleza (en la cual todo se repite)» (Mircea Eliade: *El mito del eterno retorno*, Trad. de Ricardo Anaya, Madrid, Alianza Editorial, 1972, p. 142).

aflorar de la emoción directamente humana, según recuerda Víctor de la Concha (3). Y para mí es obviamente perceptible el eco de este libro de Aleixandre en algunos de los mejores que por ese tiempo se publicaron: *El corazón y la tierra* (1946), de Rafael Morales; *Cantos al destino* (1945), de Eugenio Nora; *Sobre la tierra* (1945), de Vicente Gaos; *Primavera de la muerte* (1946), de Carlos Bousoño, o *Los muertos* (1947), de José Luis Hidalgo.

Recordemos las tres partes primeras de *Sombra del paraíso*, situadas entre la primera y la segunda exhortación a abrazarse con la naturaleza.

La parte primera comienza con el poema «Criaturas en la aurora» y termina con el titulado «Poderío de la noche». La segunda empieza con «Diosa» y concluye con «Los besos». La tercera se inicia con «Primavera en la tierra» y acaba en «Muerte en el paraíso». De estos simples hechos de colocación puede deducirse que las tres partes ofrecen un principio claro y un final oscuro: clara es la aurora (del día y de la creación) que con su luz perfila, pero oscura la noche que borra los perfiles; clara la diosa que con su grandeza diferente aleja, pero oscuros, luminosamente oscuros, los besos que alían a los amantes en una mortal absorción de la vida; clara es la recordada primavera (del año y de la humana existencia) que con su alegría anima y potencia a las criaturas, pero oscura la muerte que como solitario cielo nocturno pone fin al beso y al abrazo del cuerpo amado que se soñó poseer. En «Criaturas de la aurora» se lee: *El placer no tomaba el temeroso nombre de placer, / ni el turbio espesor de los bosques hendidos, / sino la embriagadora nitidez de la cañadas abiertas / donde la luz se desliza con sencillez de pájaro.* Y en «Muerte en el paraíso»: *Sólo un sueño de vida sentí contra los labios / ya ponientes, un sueño de luz crepitante, / un amor que, aún caliente, / en mi boca abrasaba mi sed, sin darme vida.*

Como poeta de linaje romántico, Aleixandre no canta el paraíso desde la posesión sino desde la pérdida, no la belleza del cuerpo o de los elementos por sí sola sino tocada de alma, no el placer sino el deseo. Por eso, en las tres partes de esta primera mitad del libro, y aun en cada poema, la expansión luminosa y la contracción sombría se alternan o se combinan de diversos modos.

En la parte primera, al idílico «Criaturas en la aurora» sigue el poema «Destino trágico», en el que un mar, momentáneamente sentido como dormido tigre, fascina de pronto con su oscuridad y su

[3] Víctor G. de la Concha: *La poesía española de posguerra. Teoría e historia de sus movimientos*, Madrid, Editorial Prensa Española, 1973, pp. 300-304 («El Soto», vol. 22).

magia al contemplador, atrayéndolo al fondo poblado de ruiseñores que con sus trinos celebran la incorporación del hombre a la total unidad. En «Sierpe de amor», la serpiente—máscara del amante—se arrastra para besar a la indiferente hermosa con un beso de vida y muerte, de aire y sangre. La visión placentera de «El río» (un río extático fluyendo en un continente «que rompió con la tierra») se experimenta desde una llanura esteparia. En «Nacimiento del amor» se desatan *gozos / de amor, de luz, de plenitud, de espuma*, pero trátase de un amor nacido «ya en otoño». Y otra figuración, con vestigios cristianos y miltonianos, y destellos de aquel paradigma del Satán ardiente y triste tan caro a la agonía romántica, aparece en el poema «Arcángel de las tinieblas»: imagen de pesadilla maldecida desde la insomne soledad y el «mundo apagado» que insta a recrear la utopía paradisíaca. «Poderío de la noche» viene, en fin, a contrastar la jubilosa visión retrospectiva de «Criaturas en la aurora» con la circunspectiva de un presente anochecer en el que el ala del cielo y el ala del mar van cerrándose poco a poco sobre la soledad. Aunque dentro de este vacío se abre la memoria de la juventud en los días remotos en que «el amor se confundía con la pujanza de la naturaleza radiante», el sujeto percibe en torno suyo una noche «cóncava y desligada», la noche del tiempo *que pliega / lentamente sus silenciosas capas de ceniza*.

Al pasar a la parte segunda se advierte que las realidades amorosas, descritas o evocadas, aparecen transferidas a lo que pudiera llamarse su idea platónica, a un dechado perfecto, anterior a aquellas circunstancias que, concretándolas, amenazaran sujetar esas realidades a la desfiguración de lo accidental. Casi todos los poemas, lacónicos y definidores, ostentan en su título el artículo determinativo que eleva a arquetipo lo nombrado: «La verdad», «El desnudo», «La rosa», etc., y es frecuente que los últimos versos denoten esa esencialidad platónica: *menuda rosa pálida / que en esta mano finges / tu imagen en la tierra* («La rosa»).

En la parte tercera todo se halla referido a la niñez, la juventud y el amor. Es la culminación del entusiasmo paradisiaco, extraído del recuerdo quintaesenciado de la propia vida y de la visualización del deseo; pero en ningún poema está ausente el plano de oscuridad que señale el contraste. El poema inicial, «Primavera en la tierra», nos lleva a Hölderlin, precursor de los románticos alemanes. Su comienzo (*Vosotros fuisteis, / espíritus de un alto cielo, / poderes benévolos que presidísteis mi vida, / iluminando mi frente en los feraces días de la alegría juvenil*) no creo tenga nada que ver (contra

lo insinuado por Leopoldo de Luis) con familiares o compañeros de generación de Aleixandre; en cambio, está muy cerca de la «Canción al destino de Hiperion»: *Vosotros paseáis allí arriba, en la luz, / por leve suelo, genios celestiales; / luminosos aires divinos / ligeramente os rozan.* Y los versos de la estrofa penúltima del mismo poema (*miro los cielos de plomo pesaroso / y diviso los hierros de las torres que elevaron los hombres / como espectros de todos los deseos efímeros*) dudo mucho que aludan a las cárceles de la España de posguerra (contra lo sugerido por el mismo crítico) (4); más probable es que provengan de Hölderlin: *¡Ay de mí! ¿Dónde buscar / durante el invierno las flores, / dónde el fulgor del sol / y las sombras del suelo? / Están los muros en pie / mudos y fríos, en el viento / rechinan las veletas* («Mitad de la vida»), pues no en balde dice Aleixandre que esos hierros de las torres son «como espectros de todos los deseos efímeros» (5). Más importante que estos posibles ecos singulares es la semejanza entre Hölderlin y Aleixandre en esa actitud que consiste en mirar hacia un orbe puro desde un mundo minado de cansancio y hastío. Aquel orbe era para Hölderlin la Grecia antigua, que hizo real en el pasado la hermosura de la juventud y del amor; para Aleixandre son la juventud y el amor en la vida de la humanidad y en la propia vida personal.

Si «Primavera en la tierra» evoca la juventud, «Casi me amabas» demanda amor a una Venus eterna hecha de espuma y de luz, concluyendo con la imagen de la luna instantánea, símbolo en este libro de la comunión en la dicha. En «Los poetas» se nombra a unos *ángeles desterrados / de su celeste origen, que en la tierra dormían / su paraíso excelso.* «Luna del paraíso» e «Hijo del sol», los poemas que siguen, descubren el simbolismo de ambas luminarias en esta obra: la luna sería la beatitud de los sentidos concordés con el alma; el sol, el deseo de la carne alzada a espíritu que clama por lo absoluto. Sigue después «Como serpiente», poema en el que la figura del reptil asume el significado de un ser hondamente sombrío en

(4) Leopoldo de Luis, en su «Introducción» a la edición citada de *Sombra del paraíso* da a entender que los primeros versos del poema «Primavera en la tierra», escrito en el sombrío otoño de 1939, pueden referirse nostálgicamente al ámbito de la Generación del 27 «formada en un espíritu exultante» (p. 32), y sobre los versos de la penúltima estrofa del mismo poema dice: «Creo posible un mayor acercamiento a lo real, una nieve y un plomo alusivos a hechos concretos, unos hierros tangibles y privadores de libertad, y unos deseos que fueron efímeros precisamente como consecuencia de todo ello» (*ibidem*).

(5) Cito por: «Hölderlin», *Cruz y Raya* núm. 52, noviembre de 1935 (traducción de Hans Gebser y Luis Cernuda, notas de Luis Cernuda), reproducido en *Cruz y Raya. Antología*, prólogo y selección de José Bergamín, Madrid, Ediciones Turner, 1974, pp. 368-398. Lo citado se encuentra en pp. 369 («Canción al destino de Hiperion») y 398 («Mitad de la vida»: aquí aparece, por error, «restallan las banderas» en lugar de «rechinan las veletas», que es lo correcto).

un paisaje de terrible sequedad: acaso la serpiente, después de haber sido emblema del amante en poema anterior, adopta en éste la función de alegoría de un mal que la naturaleza misma—no la conducta de los hombres—encierra como parte arbitrariamente dañina de su todo. Insistiendo en la penetración en la naturaleza a través de la niñez, la juventud y el amor, el poeta entrega en «Mar del paraíso» la definición del mar: «expresión de un amor que no acaba», y dice lo que el mar fue para el niño: sensación inmediata de un amor lleno de promesas, «rosa del mundo ardiente» que, con la tierra, con la luz y las nubes, componía el acorde vital de la criatura con el cosmos. «Plenitud del amor» retorna al ser amado, visto en su corporeidad, siempre agigantada, con esa dimensión miguelangelesca que preside el libro entero; dimensión, y calidad también, ya que las figuras de Aleixandre podrían describirse con las palabras con que Erwin Panofsky describe las de Michelangelo: «sus movimiento parecen sofocados desde el principio o paralizados antes de completarse, y sus mayores contorsiones y tensiones musculares nunca se traducen en acción efectiva, ni en locomoción, aunque de otro lado el reposo absoluto se halle tan ausente del mundo de Michelangelo como la acción acabada» (6). Pero Aleixandre es romántico, y la movilidad potencial de sus figuras se carga de patetismo, de proyección sufriente. Por eso en «Los dormidos» increpa a los que no responden a la nocturna belleza delirante, y en «Muerte en el paraíso» refuerza esa increpación dedicándola al ser amado que tampoco responde, y que deja al amante ante un «muerto azul» bajo la «encendida soledad de la noche».

Es éste el momento en que se inserta el poema «Mensaje», exhortación (según he recordado) a sumergirse en la dicha del universo, pero ahora con marcada conciencia de la consunción.

Las tres partes que forman la segunda mitad de *Sombra del paraíso* se distinguen, en su temática, muy claramente: la cuarta canta los elementos, la quinta el amor, la sexta y última a los otros. Gradación, pues, desde la naturaleza, a través del anhelo erótico, hacia un mundo humano compartido. Trayectoria que responde bien al compás abierto entre la exhortación erótico-patética de «Mensaje» y la elegía final de «No basta».

(6) «... their movements seem to be stifled from the start or paralysed before being completed, and their most terrific contortions and muscular tensions never seem to result in effective action, let alone locomotion. Consummate repose, on the other hand, is as absent from Michelangelo's world as achieved action» (Erwin Panofsky: *Studies In Iconography*, New York, Harper Torchbooks, 1967, p. 177).

En la parte cuarta, siete poemas breves bajo el título de «Los inmortales» exaltan los elementos por encima del tiempo, en un extático paraíso anterior a la vida del hombre; y todos los elementos se subliman en luz. La tierra es cielo y brilla; la gracia del mundo inhabitado va flotando entre la luz dorada; el fuego no abrasa, es sólo luz, «luz inocente»; el aire esplende sin memoria de haber habitado un pecho; y el mar, envuelto en luz, late como un «corazón de dios sin muerte». Entre estos poemas se intercala el poema a la palabra: ... *Amaba / alguien. Sin antes ni después. Y el verbo / brotó. ¡Palabra sola y pura / por siempre —¡Amor!— en el espacio bello.*

Alzados así los elementos, y el Amor que con su palabra los crea, a una suprema zona luminosa, «sin tiempo», «sin muerte», «sin antes ni después», no muy distinta de la soñada por Juan Ramón Jiménez en *La estación total*, este sueño de eternidad prehumana proyectado por Aleixandre como un miraje ante la insinuada angustia de la consunción deja paso a la parte penúltima del libro (la quinta), donde todos son poemas eróticos de fulgor y de sombra. El paraíso es aquí, ante todo, el cuerpo hermoso contemplado al otro lado de las ondas de un río «como un astro celeste», o sentido como patria verdadera de la que al separarse el cuerpo amante se siente mutilado, en tácita alusión al mito del andrógino. Si la separación del cuerpo suscita un sentimiento de insuficiencia y su recuerdo lejano edifica obstinadas saudades, la ansiedad posesivo-unitiva dibuja otras veces el adorado desnudo como forma fluvial, derramada, espumosa, ígnea, vegetal, todo un mundo en los brazos, o si la indiferencia se interpone, como río helado que *hacia la mar se escurre, / donde nunca el humano beberá con su boca, / aunque un ojo caliente de su hermosura sufra*. Se plantea en esta parte una vez más la tensión creativo-aniquilante con que el autor de *La destrucción o el amor* había sabido siempre parafrasear el afán de absoluto que agita a los amantes. Entre la contemplación distante adoradora y la absorción fundente incorporadora, predominan con todo las imágenes de sufrimiento.

Ningún cambio tan brusco, a lo largo del libro, como el que se produce al entrar en su parte sexta y última. El primer poema, «Padre mío» (familiar, emotivo, dedicado a la hermana), se abre al mundo de las relaciones humanas extraeróticas, de consanguinidad o proximidad. La mayor concreción personal e histórica de «Padre mío» no significa que el poeta abandone la perspectiva visionaria, general a las unidades del libro, pues el padre aparece vinculado a la órbita paradisíaca a través de la infancia del hijo, del pasado auroral de

éste, y es contemplado con las habituales proporciones inmensurables: como una montaña, como un bosque: *Oh padre altísimo, oh tierno padre gigantesco*. Sin embargo, entre esta grandiosidad sagrada se abre vía un modo de expresar el sentimiento menos despegado de la común medida humana. Al principio es una confesión de orfandad; en medio, un reconocimiento de que la antigua protección paterna fue como un engendramiento cotidiano; al final, una imagen de desolación en la que el efecto más nuevo no reside en la entrevisión del cadáver del padre, sino en la contemplación de la tierra misma como cadáver: *Pero yo soy de carne todavía. Y mi vida / es de carne, padre, padre mío. Y aquí estoy, / solo, sobre la tierra quieta, menudo como entonces, sin verte, / derribado sobre los inmensos brazos que horriblemente te imitan.*

Aunque no uno de los mejores poemas del libro, el titulado «Al hombre» posee especial importancia como revelación del panteísmo aleixandrino. La voz poética convoca a recordar, cuando el sol termina y se esfuma el orgullo del hombre que se creyó distinto del barro, la pertenencia de éste a la tierra, con la que es idéntico («barro tú en el barro»): la tierra, «inmensa madre que de ti no es distinta», «totalmente perdura». O sea, al caer la noche, al apagarse la vida, el hombre vuelve a la tierra, y ella, no él, es lo que perdura como un todo: el individuo mortal se sume en la tierra, se reintegra en ella.

A ese poema siguen cuatro de los mejores del volumen. «Adiós a los campos» conjuga armoniosamente el tono elegíaco de la despedida y el arrobamiento de la integración en el cosmos: la conciencia de la transitoriedad del sujeto y la de la eternidad de la materia donde, en el transcurso terreno, sueña, ama y canta el hombre. «Destino de la carne» constituye el testimonio más explícito de la repetición del mundo en el cansancio y en la invidencia del origen. Su forma misma es circular: en medio se proyecta (como negación) la posibilidad de lograr la verdad luminosa del origen, pero el poema, que se abría con un movimiento descendente de la boca al pecho, se cierra con otro ascendente que del pecho hacia la boca sube, sugiriendo el esfuerzo sucesivo, constante y fatigado de los hombres por alcanzar la luz «bajo los cielos oscuros». Una vuelta al mágico recinto de la infancia expresa «Ciudad del paraíso»: visión de la ciudad-pájaro en cinco aspectos o momentos: la superficie de la ciudad suspendida entre el mar y el cielo; su expansión de dentro afuera: calles, jardines, flores, palmas, islas, en trayectoria centrífuga de la tierra por el aire hacia el mar; la memoria de un pasado en que el niño,

llevado por mano materna, sentía el movimiento, la música y el fulgor del instante; la impresión de la ciudad como sueño de un dios; y su final transfiguración en ciudad etérea, volando por el cielo con sus alas abiertas. «Hijos de los campos», en fin, parece trasponer por única vez al paraíso un motivo laboral. Los agricultores en este himno son como hijos y continuadores de la tierra misma, fieles a ella y en inmediato contacto con ella. Para nada se alude a la pobreza ni al sudor (como poco antes hacía Miguel Hernández): los campesinos tienen aquí una relación casi erótica con la naturaleza: arañando con su arado la tierra «amorosa», reciben del sol ese diario beso madurador que los hace *oscuros y dulces / como la tierra misma*.

Un madrigal metafísico a una niña, una invocación al cielo de la mañana desde el medio del camino de la vida y una promesa repetida de adhesión a la energía recreadora completan el libro, cuyo poema final, «No basta», da expresión, según hemos recordado, a la nostalgia de un Dios trascendente.

Vista en conjunto, la parte última, aunque mantenga los motivos cardinales del paraíso, pone de relieve valores nuevos: la proximidad entre los hombres y la nostalgia de Dios. Después de *Sombra del paraíso* seguiría Aleixandre el camino de la proximidad humana en sus libros *Historia del corazón* y *En un vasto dominio* (7), pero poemas como «Destino de la carne» y sobre todo «No basta», *bastan* para comprender la modulación no sólo idílica, sino elegíaca de *Sombra del paraíso*: el amor unitario en la naturaleza elemental—centro temático de la obra—se descubre así como una liberación en lo espontáneo, al otro extremo del vacío señalado por la ausencia de un Dios personal; y entre ambos extremos (erótico-estético aquél y religioso éste) aflora, sin cobrar aún desarrollo, la solución ética, social e histórica: entre la inmanencia cósmica y la trascendencia divina, la intertrascendencia humana. En el tiempo de su aparición se notaron sobre todo los extremos; hoy podemos percibir entre el gozo paradisiaco y la oquedad divinal, de una manera más nítida, el comienzo de la vía intermedia y, con ello, el carácter céntrico o crucial de *Sombra del paraíso* en la producción de Aleixandre; carácter que Darío Puccini ha designado certeramente como «una búsqueda—y una historia—punteada de renunciadas, fracasos y quiebras (de donde el tono elegíaco dominante)» (8).

(7) José Olivio Jiménez ha estudiado admirablemente ese proceso de desenvolvimiento a través de los dos libros citados y de *Poemas de la consumación*, en *Cinco poemas del tiempo*, Madrid, Insula, 1972, cap. I, «Vicente Aleixandre en tres tiempos», pp. 43-122.

(8) Darío Puccini: *La parola poetica di Vicente Aleixandre*, Roma, M. Bulzoni, 1971, página 101.

Desconfié antes de ciertas interpretaciones de Leopoldo de Luis que tendían a destacar en *Sombra del paraíso* alusiones a las circunstancias en que España se hallaba durante los años siguientes a la guerra civil. Si por alusión se entiende ahí referencia transparente a una realidad histórico-social, en *Sombra del paraíso* (por muy egocéntrico que ello parezca) no hay ninguna alusión ni menos reflejo explícito. Pero todo artista consciente, aunque renuncie a ese tipo de alusiones o reflejos, no puede menos de revelar en su obra una actitud frente al mundo que inevitablemente implica los efectos sobre él ejercidos por la realidad histórico-social en cuyo ámbito vive. Más preciso sería llamar síntoma a esta otra especie de reflejo indirecto. Y valor sintomático no le falta a *Sombra del paraíso*. Vicente Aleixandre, alejado en esos años de sus mejores compañeros en poesía, habitante de una ciudad y una patria en ruinas, consciente de la mordaza impuesta por los vencedores, observador de todo un mundo enzarzado en la más devastadora guerra nunca padecida, aislado en ese exilio interior que a los supervivientes de la República les estaba destinado, expresa en *Sombra del paraíso* el conflicto entre el movimiento íntimo y la inmovilidad externa, entre el deseo de unión y el hecho de la separación; conflicto que se traduce en una nota jamás tan acentuada en su obra como aquí: la ilimitación. El separado pugna por borrar los límites que impiden su fusión con lo otro: aleja, prolonga, dilata, ahonda, magnifica, enaltece, sublima todo en su imaginación. O representa su objeto por modo absoluto, o el objeto mismo representado es absoluto.

En el modelo temático del libro, según he intentado describirlo, hallamos las siguientes correlaciones. El sujeto anhela la fusión de su yo con aquello que, aparenacialmente al menos, no es su yo. Ese anhelo se manifiesta a través de todos los temas. La aurora cósmica o edad de oro denuncia indirecta o directamente un mundo humano todo oscuridad y escorias. La niñez y juventud perdidas remiten a un presente de postración y caducidad; el imaginado cumplimiento del amor pone al descubierto la soledad impotente; las ideas platónicas asumen la perfecta realidad de lo que en la tierra es sólo sombra pasajera; al quintaesenciarse en luz, los elementos alzan el universo a espíritu sin fatiga ni muerte; el paisaje tropical, colmado y esplendoroso, que asoma en tantas estrofas y poemas, sitúa a la criatura fuera de la pobreza de otros ámbitos; y en el acercamiento al prójimo y en el lamento por el Dios salvador no confirmado, se delata el desamparo del hombre. Evasión, sí, pero dicho con el título que Aleixandre pensó poner a su libro *Pasión de la tierra*, «evasión»

hacia el fondo»: no, como entonces, hacia el fondo del subconsciente, sino hacia el fondo de la verdad que palpita más lejos, más atrás y más arriba del abatido mundo de las tristes ropas y los artefactos tristes.

Pero esa ilimitación, ese afán de infinitud que distingue el modelo temático, caracteriza también el modelo formal del *Sombra del paraíso*. Carlos Bousoño analizó el estilo poético de Vicente Aleixandre con tan minucioso esmero que apenas puede añadirse algún rasgo a los por él estudiados (9). Pero creo conveniente advertir que todas esas características poseen el mismo significado último: la ilimitación. Las visiones e imágenes visionarias continuadas que, según Bousoño, forman la mayoría de estos poemas representan una ruptura de los límites de la realidad: las figuras son titánicas, las proporciones «inmensas», el objeto (el cuerpo amado, por ejemplo) se proyecta a una distancia que hay que abolir, las imágenes se mueven impelidas por una apetencia de plenitud y totalidad que hace que sus aspectos se fusionen en complejísimas sinestesias. *¡Todo es hermoso y grande! El mundo está sin límites*, dice un verso de «Adiós a los campos» que podría definir el ideal visionario del poeta; y ya me he referido a la calidad miguelangelesca de las figuras en su magnitud y en su ademán de movimiento inmóvil. El versículo, que, como Bousoño dice, tan delicadamente se adapta a la expresión del anhelo, la ondulación, la serenidad y la grandiosidad, no es sino el resultado rítmico de la ilimitación, del movimiento que aspira al sínfin aunque haya de resignarse a acabar. En el orden sintáctico, la plurifurcación de una misma función enunciativa en varias frases que reiteran insistentemente su núcleo semántico, traduce la pulsión del oleaje, el proceso de un comenzar y recomenzar que tarda en resolverse. Igual efecto de prolongación de un dinamismo estorbado poseen la sinonimia de verbos, nombres y adjetivos; el significado indiferenciador de la conjunción «o»; las repetidas negaciones con valor a menudo afirmativo, que mantienen la conciencia a la espera—una y otra vez diferida—de la imagen justa o de la comparación exacta; y la colocación a final de verso o estrofa del verbo en forma personal o en gerundio arrastrado, pues así la frase sólo tardíamente finaliza. Por otra parte, el uso y abuso de los superlativos absolutos y la frecuencia del artículo determinativo, que hace del nombre una categoría genérica, transforman lo concreto en abstracto y, al despojarlo de conexiones e indeterminaciones, lo colocan en la cumbre

(9) En su ya clásico libro *La poesía de Vicente Aleixandre*, Madrid, Gredos, 1956, 2.ª edición, 1968.

de su significado, no por un empeño de precisión ideal (como en la poesía pura), sino por un ansia de suprema altitud, vencedora de límites. Las anáforas y los comienzos tanteantes constituyen otra prueba de ese dilatado proceso incoativo (comenzar y recomenzar) antes aludido: las olas se mueven prisioneras de su ímpetu y van reformándose y conformándose hasta que vienen a expirar sobre la arena. Lo mismo pudiera predicarse de otros rasgos que Bousoño no registra, como el apóstrofe (cuando el sujeto invoca a otro sujeto que, al no responderle, alarga el llamamiento) y como las exclamaciones (prolongación interjectiva de la emoción). Todo ello retórica, sí, pero en el sentido de esfuerzo verbal del hombre por convencer a otro de que le escuche y, si es posible, le responda, es decir, le ame.

Toda esta ilimitación hace de *Sombra del paraíso* un himno hipnótico: poesía sagrada versicular que remontándose sobre la tristeza del tiempo dilata sus palabras, frases, estrofas y unidades poemáticas en la atmósfera imaginaria del sueño. Como ejemplo de lo dicho pudiera recomendarse la lectura de uno de los más bellos poemas del libro, «Ciudad del paraíso», donde se encuentran todos los mencionados temas y formas de la ilimitación. Ilimitación nunca tan sintomática ni tan oportunamente ennoblecedora como en los años de estrechez y miseria en que se escribió *Sombra del paraíso*. Porque —podríamos decir parafraseando a Schiller (10)— si es cierto que la poesía idílica dirige la contemplación hacia atrás y habla más al corazón que a la mente, no menos cierto resulta que es ella quien puede ofrecer más suave alivio, más hospitalario refugio al ánimo condolido.

GONZALO SOBEJANO

340 South 17 Street
PHILADELPHIA, Pa. 19103
(USA)

(10) Refiriéndose a los idilios pastorales, escribe el poeta alemán: «Weil sie nur durch Aufhebung aller Kunst und nur durch Vereinfachung der menschlichen Natur ihren Zweck ausführen, so haben sie bei dem höchsten Gehalt für das *Herz* allzuwenig für *den Geist*, und ihr einförmiger Kreis ist zu schnell geendigt. Wir können sie daher nur lieben und aufsuchen, wenn wir der Ruhe bedürftig sind, nicht wenn unsere Kräfte nach Bewegung und Tätigkeit streben. Sie können nur dem kranken Gemüts *Heilung*, dem gesunden keine *Nahrung* geben; sie können nicht beleben, nur besänftigen» (Friedrich Schiller: *Über naive und sentimentalische Dichtung* [1795], Stuttgart, Reclam, 1952, p. 78).