

DE LA SOMBRA A LA TRANSPARENCIA: LAS ALTERNANCIAS SEMANTICAS DE «SOMBRAS DEL PARAISO»

*Se querían en un lecho navío
mitad noche, mitad luz.*

(PC, p. 405) (1)

Es la escritura de *Sombra del paraíso* escenario, impulso, desviación (2). Descubre el nacer de la primera aurora («Criaturas en la aurora»), el cristalino fluir de un río («El río») o el sigiloso deslizarse de una fría serpiente («Como serpiente») (3). Explora nuevas geografías, espacios nuevos, si bien limitados y lingüísticos: concretos. Las líneas paralelas, superpuestas y fijas en la cuartilla, van describiendo (y descubriendo), desde la sombra de la percepción y de la palabra (del significante) las zonas y límites de este paraíso verbal. Mas dicha escritura se revierte progresivamente en un parabólico sueño de la imaginación; en un ciego afán de reprimir una presencia o de transformarla en sutiles percepciones, ideales y arcaicas: en cósmica transparencia (4). Y como el naufrago peregrino de las *Soledades* gongorinas («entre espinas crepúsculos pisando») o las ninfas de la III égloga de Garcilaso, que van tejiendo un estambre de míticas representaciones, y superponen un mundo idílico y trágico (ejemplar de todos modos) sobre otro más vulgar, el Aleixandre de *Sombra del paraíso* es a modo del nuevo viajero gongorino: el tejedor garcilasista de un estambre (la mítica Penélope) que,

(1) Citamos, de no indicar lo contrario, siguiendo la edición de *Poesías Completas* de Vicente Aleixandre, con prólogo de Carlos Bousoño, Madrid, Ed. Aguilar, 1960. Abreviamos con PC.

(2) Pese a la abundante crítica sobre este libro, asombra la escasez de trabajos que se le han dedicado a Aleixandre. Si ojeamos uno de los barómetros de gustos literarios y críticos, la bibliografía anual de la PMLA, notamos que entre 1970 y 1975 sólo se dedican 17 ensayos a Aleixandre. Y si tenemos en cuenta el número extraordinario que en 1974 le dedica la ya extinta *Revista de Letras* de la Universidad de Puerto Rico, en Mayagüez, el total asciende a 37 ensayos. En el mismo período, es decir, entre 1970 y 1975, se le dedicaron a Lorca 179 ensayos, 202 a Unamuno y 114 a Valle-Inclán.

(3) Citamos siguiendo la edición de Leopoldo de Luis, Madrid, Ed. Castalia, 1976. Abreviamos esta edición con la sigla SP.

(4) Guillermo Sucre: *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana* (Caracas, Ed. Monte Avila, 1975), p. 14.

desde una realidad en sombra (su propia realidad biográfica), crea la metáfora de una ausencia: la correlativa «sombra» de un «paraíso» ejemplar y mítico (5). En esta coyuntura de tramazón verbal (el acto mítico del urdir y del imaginar) y de subjetividad (el impulso que causa y mueve a esta escritura) se determina también la intencionalidad poética de este libro. Y habría que acudir a la vez a la psicocrítica (Aleixandre se leyó de joven a Freud) (6) para elucidar su génesis y descomponer sus procesos textuales. Pues conforma su *poïesis* una experiencia biográfica sublimada (recuerdo más evocación) en la lejanía de la infancia.

Pero es la escritura, como en Góngora, como en los puntos simétricos del dibujo garcilasista, la que en nuevas rupturas gramaticales y lingüísticas (el hipérbaton, la aliteración, la superposición verbal, la anáfora; o los rasgos fonológicos, los ritmos trocaicos y anapésticos; o el verso blanco alejandrino, paralelístico y enunciativo) va trazando las paradójicas dualidades de este sorprendente mundo metafórico. En este sentido, *Sombra del paraíso* (paradójica analogía de otro ausente), publicado en 1944, es un libro afortunado. Con razón ha sido considerado por la crítica como una de las cimas de la poesía española contemporánea (7).

Ya su misma enunciación, un vocablo en singular seguido de un genitivo de procedencia, establece dos topografías: una, *in praesentia*, explícita (la «sombra» del «paraíso»); otra, *in absentia*, elíptica, irónica. A «sombra» se opone «luz» (cosmología ideal, transparencia); al lugar ameno y arcádico, paradisíaco, el desagradable mundo de los hombres, hacia el que evoluciona e incide insistentemente este texto. Obvio esto en la última sección del libro. Se anticipa aquí el tema del vivir humano: muerte del padre, soledad, fugacidad de la vida, tragedia del destino humano, continuo fluir del tiempo. El discurso poético, en una rotación de ciento ochenta grados, se torna en oración y lamento: *Lejos estás, padre mío, allá en tu reino de las sombras. / Mira a tu hijo, oscuro en esta tiniebla huérfana, / lejos de la benévola luz de tus ojos continuos* («Padre mío», pp. 167-170). O los versos que evocan la metáfora manriqueana del vivir como continuo río: *que nace de la nieve instantánea y va a morir al mar, / al mar*

(5) John Freccero: «Medusa: The Letter and the Spirit», *Yearbook of Italian Studies*, 1 (1973), 1-18.

(6) Véanse al respecto a Jacques Lacan: «The Empty World and the Full World, *The Language of the Self*, transl. by Anthony Wilden, New York, 1975, pp. 9-27. Sobre las varias modalidades críticas que siguen a Freud, véase la monografía de Anne Clancier: *Psychanalyse et critique littéraire* (Toulouse, 1973), recientemente traducido al español (Madrid, Ed. Cátedra, 1976).

(7) Dámaso Alonso: *Poetas españoles contemporáneos* (Madrid, Gredos, 1969), p. 289; *Obras Completas*, IV (Madrid, Gredos, 1975), p. 788.

perpetuo, padre de la vida, muerte sola, / que esta espumeante voz sin figura cierta espera («Hijos de los campos», pp. 177-178). Importa destacar en la cita anterior, si bien de paso, la imagen de «sombra» referida al reino que habita el padre, en contraste con la de la «luz» que emana de sus ojos. Por el contrario, el hijo que evoca esta presencia es habitante «oscuro de esta tiniebla». Observemos la redundancia, hasta cierto punto hiperbólica, de lo «oscuro» en la «tiniebla», y el desplazamiento imaginístico de «sombra» asociada al paraíso que habita el padre, ya muerto; de «tinieblas», al que habita el hijo.

Por otra parte, *Sombra del paraíso* documenta a la vez, sobre todo en sus primeras secciones (I, III, IV, V) un mundo figurado, cimentado en continuas series de imágenes que connotan transparencia. Y entre estos dos espacios lingüísticos, en conjunción dialéctica, en simétrica reciprocidad emotiva (luz, transparencia, claridad; sombra, opacidad, tinieblas) y psíquica (exaltación, estados depresivos), se delimitan también sus ejes semánticos. Por un lado, el texto enunciado, el escrito; por otro, el elíptico, y que es sugerido en variedad de imágenes opacas. Que surge, como hemos visto, en la parte final, en los poemas «Padre mío», «Al hombre», «Hijos de los campos», «Destino de la carne», etc. Están en juego dos polos emotivos en tensión: de la evasión a la presencia, y viceversa; o de la transparencia a su correlativa sombra (8). La conciencia de una presencia que, reducida a la circunstancia particular, formula impulsivamente la hipóbole de una realidad abstraída y genérica: metafórica. En su concepción actúan las voces del pasado (infancia), la presente realidad (continuas enfermedades, una guerra civil, otra mundial), las lecturas de los poetas románticos (ingleses y alemanes), la propia tradición

(8) Samuel T. Coleridge: *Biographia Literaria*, XVII, ed. de John Shawcross, Oxford, 1907, afirmaba siguiendo a Aristóteles que la poesía debiera ser ideal, evitando y excluyendo lo accidental (p. 318). Al principio de su famosa *Biographia*, y arguyendo con William Wordsworth, define los elementos de lo que él consideraba ser la poesía de la naturaleza: Presentar al lector, indica Coleridge, con variados colores imaginativos (de hecho usa la imagen de la «transparencia» y de la «sombra») lo verdadero de la naturaleza. Pero otorga a la imaginación el poder de subordinar el arte a la naturaleza; la forma a la materia. Véanse René Welleck: *A History of Modern Criticism: 1750-1950, The Romantic Age* (New Haven, Yale University Press, 1955), pp. 151-187; del mismo, «Coleridge's Philosophy and Criticism», en *The English Romantic Poets: A Review of Research*, ed. de S. Thomas M. Raysor (New York, 1950), pp. 95-117; Meyer Abrams: *The mirror and the lamp: romantic theory and the critical tradition* (New York, Oxford University Press, 1953), pp. 14-124; Gian N. G. Orsini: *Coleridge and German Idealism; A Study in the History of Philosophy with Unpublished Materials from Coleridge's Manuscripts* (Carbondale, Southern Illinois University Press, 1969), pp. 3-56; Graham Hough: *An Essay on Criticism* (London, Gerald Duckworth, 1966), pp. 157-162; Murray Krieger: *A Window to Criticism* (Princeton, Princeton University Press, 1964), pp. 3-16. Coincide en parte la poética de Coleridge con la formulada por Alexandre (si bien salvando tiempos y espacios) en la antología de Gerardo Diego (*Poesía española contemporánea*, Madrid, 1934; cito por la edición de 1962, p. 470), donde define la poesía como «clarividente fusión del hombre con lo creado»; como ansiada «aspiración a la unidad».

poética, y la conciencia de habitar un mundo marginado al que se contraponen, paradójicamente, la metáfora de otro ausente. Dichas fuerzas, emotivas, conscientes o subconscientes, impulsan, en un afán de significar y superponer una presencia ideal sobre otra fáctica, el trazado de esta escritura. El epígono semántico, recurrente y metonímico, es el vocablo «sombra»; es decir, negatividad, ausencia de luz, reclusión.

Pero no sólo dos percepciones opuestas y en zigzag. También dos topografías, dos espacios y dos voces que los enuncian. Al aquí presente (lugar donde se escribe) se contrasta el allá ideal (lugar textual); al señero mundo arcádico, su inversión utópica en fuga de un presente represivo. La mirada pesimista ansía la ilusoria búsqueda del otro yo perdido en el abismo del tiempo y de lo circunstancial. En este sentido, *Sombra del paraíso* sería, es (adelantamos nuestra primera definición), un canto metafórico a la primera aurora del cosmos, pero formulado por una voz emotivamente comprometida con el sujeto que la anuncia. O, mejor, y en palabras del mismo Aleixandre, «un canto a la luz desde la conciencia de la oscuridad» (9); a la evasión, pero desde el exilio interior (10).

Y al igual que el destierro viajero de las *Soledades* gongorinas recorre un camino físico (visual) y lo rehace en el texto (un triunfo de la percepción y de la imaginación: metafísica espacial) (11), *Sombra del paraíso* edifica, si bien desde la subjetividad, una geografía arcádica, poblada de míticas figuras, simbólicas y emblemáticas. Fijémonos tan sólo en varios de sus enunciados: «Al cielo», «Bajo la luz primera», «Ciudad del paraíso», «Criaturas en la aurora». O el ciclo dedicado a los cuatro elementos («El aire», «El fuego», «El mar», «La isla»); o los ciclos que presencian la rotación cósmica: el nacimiento («Nacimiento del amor»), su plenitud («Plenitud del amor»), su última fase («Ultimo amor»), su final evanescencia («Muerte en el paraíso»). Las series de imágenes telúricas y vegetales, orgánicas, concretan más tales referencias. Pero es la palabra como fórmula iconográfica de creación-recreación (*¡Palabra sola y pura / por siempre —Amor— en el espacio bello!*, p. 152) la que, en vectores paralelos y superpuestos (se impone la horizontalidad y el plano visual), va trazando sinuosamente el nuevo paraíso, visto en su percepción

(9) En *Notas sobre «Sombra del paraíso» para estudiantes ingleses (Obras Completas, Madrid, Ed. Aguilar, 1966, p. 1478)*, Aleixandre define el libro en cuestión como «un canto al mundo desde el hombre presente»; «como un ansia de verdad y plenitud desde el estremecimiento doloroso del hombre de hoy» (citado por Leopoldo de Luis en «Introducción» a la edición de *Sombras del paraíso*, p. 27).

(10) Leopoldo de Luis: «Introducción» a *Sombra del paraíso*, p. 39; véase también p. 51.

(11) José Lezama Lima: *Esferaimagen. Sierpe de Don Luis de Góngora. Las imágenes posibles* (Barcelona, Seix Barral, 1970), p. 27.