

física: ríos, árboles, sombras, pájaros, luces o nuevas ciudades («Ciudad del paraíso»), que despiertan en un inusitado algazaro cósmico. Pero no olvidemos su escritura. Y aquí la palabra se transmuta en el renacentista concepto de *naturans*: *Oye este libro que a tus manos envío / con ademán de selva*, se declara en el poema que abre la primera página, titulado «El poeta» (pp. 83-85). A él se le dedica todo el texto:

*Para ti, que conoces cómo la piedra canta,
y cuya delicada pupila sabe ya del peso de una
montaña sobre un ojo dulce,
y cómo el resonante clamor de los bosques se
aduerme suave un día en nuestras venas;
Para ti, poeta, que sentiste en tu aliento
la embestida brutal de las aves celestes,
y en cuyas palabras tan pronto vuelan las poderosas
alas de las águilas
como se ve brillar el lomo de los calientes peces
sin sonido: ...*

La concepción del laborar poético adquiere un valor orgánico, sensorial, intuitivo. Infiere una trascendente unidad con el cosmos y una alternante integración antropomórfica, muy de acuerdo con el añejo axioma: «Semper oportet redire principium.» En su «aliento» siente el poeta el clamor de los bosques y en su palabras el poderoso vuelo de las «águilas». Percibe el secreto de lo inanimado («conoces cómo la piedra canta»); es vehículo y duplicación emotiva. La juventud de su corazón no es playa, no es rayo; es luz: «Luz que en el mundo no es ceniza última», o «luz que nunca se abate como polvo en los labios». Ser poeta implica, pues, una ansiedad de percibir, aprehender y de significar (la voluntad de significar o *Bedeutung* de que nos habla Nietzsche) en un contorno cósmico. Poética ésta ya defendida por Percy B. Shelley en *Defense of Poetry* (1840) (12) y presente en otros románticos europeos (Friedrich Schlegel y Schelling, entre otros) (13), quienes redescubrieron y cuidadosamente exploraron la gran autoridad del mito cósmico (14).

(12) Define Shelley al poeta como un «nightingale, who sits in darkness and sings to cheer its own solitude with sweet sounds», concluyendo: «Poets are the unacknowledged legislators of the world». Véase *Shelley's Literary and Philosophical Criticism*, ed. de John Schawcross, Oxford University Press, 1909 (pat. I); Harold Bloom: *Shelley's Mythmaking* (New Haven, Yale University Press, 1959). Véase, como introducción general, a Bennet Weaver, «Shelley» en *The English Romantic Poets, op. cit.*, pp. 156-190.

(13) Leopoldo de Luis apunta en su detallada introducción a *Sombras del paraíso* a las posibles influencias de los poetas ingleses en la poesía de Aleixandre, aunque sin especificar dónde, ni cómo.

(14) Si el mito es, de acuerdo con Northrop Frye, la visualización imaginativa de la posibilidad (ideal) de un mundo real, sin clases, urbano, oculto detrás de aquel en el que vivimos,

Pero si bien podemos rastrear la presencia de una concepción romántica en esta mitificación de la voz poética, concurren también en dicha formulación la armonía cósmica de los pitagóricos (la palabra —*logos*— es orden y armonía), y la música de los planetas distantes de la oda «A Salinas», de fray Luis de León. Pues si bien la vida es ímite (EL, pp. 104-105) (15), se trasciende ésta oyendo una «mejor música»: «la de los planetas distantes» (16). La armonía de las cosas («cada cosa debe estar en su sitio») de Jorge Guillén, aprehendida inteligentemente en sus formas físicas, en su reposo de masa, es salto cósmico en Aleixandre: *Allá por las serenas / luces de más allá, más todavía, / por donde los navíos como rostros / dulcemente contraídos no llevan su pasaje / ...* (EL, pp. 109-111). Y es su palabra, perceptiva, sensual, el puente que integra el mundo físico percibido en sus formas como conciencia y emoción. En el proceso, la palabra adquiere un poder genésico y demiúrgico, asociado con el don germinativo que le otorgaba Heráclito. Tal fuerza, enunciativa, ritual, se sitúa en el primer «Fiat» bíblico, donde el mero enunciar implicó creación y orden, principio y existencia. Desde Hesíodo y San Agustín hasta el mismo *Popol-Vuh* (la biblia sacra de los mayas), la palabra anunció el nacer de la primera luz o del primer mito. En la Edad Media, el libro llegó a proliferar como metáfora de la mente, del corazón y hasta de la misma vida: la experiencia humana: En las antiguas teogonías adquirió un carácter sacro y reverencial. Era practicada por los sacerdotes y fijaba en lápidas los himnos dedicados a la divinidad. El libro se asociaba a lo santo y su escritura era oficio de unos cuantos elegidos. Los escribas se constituyeron en los nuevos sacerdotes de la palabra. Así, el antiguo Egipto patrocinó un dios para los escribas, y los griegos depositaron la mecánica de la escritura bajo el dios Hermes. Para los babilonios, las estrellas eran

obviamente el trazado de *Sombra del paraíso* es mítico. Véase Northrop Frye: *Anatomy of Criticism* (Princeton, Princeton University Press, 1957), pp. 115, 349; *The Educated Imagination* (Bloomington, 1964). En *Fables of Identity: Studies in Poetic Imagination* (New York, 1963) postula Frye que el mito central del arte debiera ser la visión del fin del esfuerzo físico, del inocente mundo de los deseos satisfechos (p. 18), y en *Anatomy of Criticism* define la naturaleza mítica como una creación mental del hombre infinito que coloca sus ciudades más allá del «camino de Santiago» (p. 119). Véase también William K. Wimsatt: *Day of the Leopards. Essays in Defense of Poems* (New Haven, Yale University Press, 1976), pp. 75-76.

(15) Véase el poema «Con todo respeto» de *Espadas como labios*. Citamos este libro, al igual que *La destrucción o el amor*, siguiendo la edición de José Luis Cano, Madrid, Castalia, 1972. Abreviamos con las siglas EL y DA, respectivamente.

(16) Dicha concepción, al igual que el concepto de armonía cósmica entre entes (o elementos) contrarios (el *anima tota in toto* de Giordano Bruno) caracteriza al pitagorismo helénico, colindante en muchos aspectos con el orfismo. Véase Félix M. Cleve: *The Giants of Pre-Sophistic Greek Philosophy*, I (The Hague, 1965); Michael Paul Henri: *La cosmologie de Giordano Bruno* (París, 1962), pp. 113-132; Pedro Salinas: *Reality and the Poet in Spanish Poetry* (Baltimore, The John Hopkins Press, 1966), pp. 95-128.

la escritura de los cielos (17). Porque es la escritura la que sobre un espacio blanco y atemporal (la página o la lápida) traza y ordena otros espacios miméticos y referenciales. Sin embargo, para Aleixandre, la escritura es percepción; más bien imaginar, existir, a la vez en un paraíso e ir habitándolo históricamente: desde su nacimiento a su muerte. Por cuya razón la palabra se transforma en comunión y vivencia, en goce sensual, en roce físico. Pues como sonido que transporta dualidades semánticas, falla al tratar de reproducir la naturaleza presentada como conciencia o plenitud (18). En este sentido, alude el poema «Mensaje», donde se clama por la integración del cuerpo en el cosmos:

*¡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 (p. 147).*

Es, pues, la palabra en *Sombra del paraíso* límite y, asociativamente, prisión, sombra, máscara. Por eso es preferible mirar «a la luz cara a cara»; sentir «el beso postrero del poniente», postulando Aleixandre así una fenomenología trascendente de la percepción (19). Mas recordemos cómo en un tiempo la palabra encarnó al objeto nombrado. Los símbolos y las metáforas no fueron simples invenciones de los poetas. Representaron la analogía divina con la naturaleza. Los símbolos verbales revelaban una íntima comunión con la realidad nombrada. La dislocación entre signo y asignación la asume Aleixandre, pues, al desconfiar del valor mimético de la palabra, convoca en el verso un sistema coherente de percepciones. Transforma así al signo en un vivo anhelo de reprimir la sombra que lo envuelve (materialidad fónica) y de reflejar un «paraíso» a través de una sombra percibida, en su ceguera, como transparencia; como vibración y *ánima*. En dicha dualidad está también latente la amplitud lingüística y metafórica de *Sombra del paraíso*, y muy de acuerdo con

(17) Franz Dornseiff: *Das Alphabet in Mystik und Magie*, I (1925), y Ernst Robert Curtius: «The Book of Symbol», en *European Literature and the Latin Middle Ages* (New York, 1963), pp. 304 y ss.

(18) Joseph Hillis Miller: *The Disappearance of God* (Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1963), p. 3.

(19) Véase E. Husserl: *Phenomenology of Perception*, transl. Colin Smith (New York, 1962), y *Phenomenology and Sciences of Man*, transl. por John Wild en *The Primacy of Perception* (Evanston, Northwestern University Press, 1964).

el axioma pessoano «O poeta e um fingidor». Sin embargo, su trazado (más bien, su mecánica) y su fijación, irónicamente percibida desde una sombra personal y en lucha con ésta, revelan el valor supremo de la voz que enuncia. Justifica el famoso dicho de Tasso: «Sólo Dios y los poetas merecen el nombre de creadores» («Non merita nome di creatore, sé non Iddio ed il Poeta»). En tensión, pues, la parábola de la materia frente al espíritu que la vivifica. Y de ahí el valor ético de que nos habla Bousoño al referirse a esta fase de la poesía de Aleixandre. A la misma tensión de tales opuestos, ya se refería el mismo Aleixandre en el «Prólogo» a su libro posterior, *Pasión de la tierra*, publicado dos años después de *Sombra del paraíso*: «Allí está, pues, como en un plasma (aparte del valor sustantivo que el libro pueda tener) toda mi poesía implícita. Esta es un camino hacia la luz, un largo esfuerzo hacia ella» (20). Aleixandre define, pues, su poética como un «largo esfuerzo hacia la luz», pero a través, como él mismo explica, de «una palabra pasional y telúrica» (21). O en fijada expresión de T. S. Eliot, como «ciego escape» (físico y psicológico) de la propia personalidad (22), en este caso, físicamente enclaustrada. En esta ascensión hacia la transparencia concurren a la vez, no sólo, y como ya ha señalado Vivanco (23), la tradición de un sistema poético (la vuelta a Góngora, influencias surrealistas, etc.); también la experiencia personal y la escritura de un texto que reprime la realidad histórica, esquivándola elípticamente al superponer sobre ésta otra subreal, onírica. En *Espadas como labios*, por ejemplo, la figuración de la muerte y del amor se asumen en un círculo de total integración cósmica. El libre juego de asociaciones (negaciones, afirmaciones, anáforas, aliteraciones) iban marcando, metafóricamente, los variados gestos del amante en su ansiada entrega ritual. Gestos que ya eran lenguaje y afirmación. Las polaridades se escinden y se integran en *La destrucción o el amor*. Aquí el signo es goce; es carne y piedra. En ella se funde la voz que canta, el que canta y su implícita alusión: la unidad en el amor. Pero *Sombra del paraíso* instaaura la lejanía como múltiple sombra a través de la palabra que enuncia y del objeto al que corresponde la misma enunciación.

El proceso es, pues, purificativo, ascético. Desde una palabra sensual se llega a una palabra comprometida y solidaria con el vivir

(20) Luis Felipe Vivanco: «El espesor del mundo en la poesía de V. A.», *Introducción a la poesía española contemporánea* (Madrid, 1957), p. 342.

(21) *Ibid.*, p. 348.

(22) T. S. Eliot: «Tradition and the Individual Talent», *Selected Essays* (New York, 1960).

(23) Vivanco: *Introducción a la poesía española contemporánea*, p. 381.