

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).