

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 alejandrino. 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 ennobecedora 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).