

humano: al hombre en el tiempo y por el tiempo de *Un vasto dominio* (1962); al total desarraigo verbal (la ironía y la aceptación son los postulados finales) en los *Poemas de la consumación* (1968) (24). Se historia así una trayectoria que va de signo a significación en su doble plano referencial o sintagmático y representativo o metafórico. Y tales vectores (no olvidemos que en la horizontalidad se recorren espacios acontinuos) determinarían, en término de los formalistas rusos, la «literaturidad» de *Sombra del paraíso*. Al primer elemento han apuntado con gran esmero Carlos Bousoño y Leopoldo de Luis, documentando, incluso con tablas de recurrencias y porcentajes (25), la desviación lingüística y la frecuencia de una recurrencia (modelo de la crítica estilística) (26), pero posponiendo el plazo más relevante: el tropológico. En la conjunción de metáfora y metonimia se establece la esencia del discurso poético de *Sombra del paraíso*, presentes sorprendentemente dichas figuras en la misma enunciación. «Sombra»: negatividad, espacio continuo, presencia. «Paraíso»: totalidad evocada, transparencia, mito.

Obviamente *Sombra del paraíso* es una enunciación metafórica que se ha interpretado de modos diferentes. Como la fugaz de un mundo inaprensible e irreal visto tan sólo en su proyección como sombra; como la figuración ideal de otra realidad idealmente percibida, y como el sueño de una infancia irónicamente nunca recobrada. Pero la misma serie de los sesenta y dos poemas que constituyen este «paraíso», distribuidos en seis partes, implican una relación metonímica en cuanto que, poema a poema (también espacio a espacio) van enunciando partes (fracciones) que pasan a constituir un todo cosmológico y mítico; un «paraíso». La metáfora, por otra parte, marca una polaridad entre sujeto que enuncia y objeto referido; entre lo enunciado y la misma enunciación. Diferencia presencia de ausencia; el adentro, imaginativo, emocional, del afuera: realidad como circunstancia o historia. Pero implica, sin embargo, una relación analógica en la similitud de la correspondencia.

(24) José Olivio Jiménez: *Diez años de poesía española, 1960-1970* (Madrid, 1972), p. 333.

(25) Documenta, por ejemplo, Leopoldo de Luis («Introducción», pp. 47-49) cómo los adjetivos de la «zona paradisíaca» son 14, frente a 158 que describen la «zona de destierro», y cómo los adjetivos «oscuro» y «triste» se emplean unas veinte veces, y «apagado» y «nocturno» se emplean entre 10 y 20 veces. Véase también su artículo «Aleixandre y su ciclo paraíso-sombra», *Insula*, 28 (diciembre 1973), 1, 10-11.

(26) Michael Riffaterre: *Essais de Stylistique structurale* (Paris, 1971) define el contexto estilístico como «un pattern rompu par un élément imprévisible», y las convergencias estilísticas como «conscious concentrated accumulation of unpredictable construction deliberately intended to attract attention and representing extreme awareness in the use of language». Véase «Criteria for Style Analysis», *Word*, 15 (1959), 154-174; «Stylistic context», *Word*, 16 (1960), 207-218; R. Levin: «Deviation—Statistical and Determinate—in Poetic Language», *Lingua*, 12 (1963), 276-290.

La metonimia es, por el contrario, el camino hacia la totalidad vista en sus variadas combinaciones. La van definiendo los puntos geográficos y textuales de este paraíso. Puntos que son también los títulos de cada poema, sus perspectivas y posiciones. En este sentido el discurso es lineal, plano, contiguo: progresivo. Y en este eje perpendicular de selección (metáfora) y de actuales combinaciones lineales (en el espacio de la escritura) radican los dos niveles que conforman la poética de *Sombra del paraíso*. La sombra, como pueden ser la «luz», la «oscuridad», la «transparencia», las «tinieblas» es metonímica. El paraíso con el que se relaciona el todo textual, metafórico. Aquélla es real, aprehensible: es presencia; éste ideal, inalcanzable, utópico. El valor de estas figuras retóricas en el quehacer de la poesía ha sido sabiamente ilustrado por Roman Jakobson (27). La metonimia implica el deslizamiento del discurso: una continua abertura sintagmática que va del nacimiento del paraíso a su plenitud y a su decadencia. Mas en el enunciado inicial, y en cada enunciado en particular, la disposición independiente del total se establece a base de enunciaciones metafóricas que apuntan a las varias equivalencias semánticas, conscientemente seleccionadas. «Así, pues», y en palabras de Le Guern, «el mecanismo de la metáfora se opone netamente al de la metonimia, debido a que opera sobre la sustancia misma del lenguaje y en vez de incidir únicamente sobre la relación entre el lenguaje y la realidad expresada» (28). Esta realidad es, como ya hemos indicado, sombra; paradójicamente presencia, continuación. Lo único percibido. El poeta, explica Aleixandre, «descubre», «enlaza» (29): unifica y crea un nuevo orden cósmico en tensión: amor / dolor; noche / día; cielo / mar; ilusión / desengaño; sombra / transparencia:

*Sí poeta: el amor y el dolor son tu reino.
Carne mortal la tuya, que, arrebatada por el espíritu,
arde en la noche o se eleva en el mediodía poderoso,
inmensa lengua profética que lamiendo los cielos
ilumina palabras que dan muerte a los hombres.*

(SP, p. 84.)

(27) Roman Jakobson: «Closing Statements: Linguistics and Poetics», ensayo incluido en *Style in Language*, ed. de Thomas A. Sebeok (New York, 1960), pp. 350-377; *ibid.*: «Poetry of Grammar and Grammar of Poetry», *Lingua*, 21 (1968), 597-609. Véase también sobre ambos tropos a Max Black: *Models and Metaphor* (Ithaca, Cornell University Press, 1962); Gerard Genette: *Figures*, I (París, 1966); Henry Albert: *Métonymie et Métaphore* (París, 1971); Paul Ricoeur: *La métaphore vive* (París, 1975), pp. 76-86; M. B. Hester: *The Meaning of Poetic Metaphor* (La Haya, Mouton, 1967).

(28) Michael La Guern: *La metáfora y la metonimia*, p. 19. También véase a T. Pauer: «Notes pour une description Structurale de la métaphore poetique», *Cahiers de linguistique theorique et applique*, I (1962), 207-222.

(29) *Nuevos encuentros*, incluidos en *Obras Completas* (Madrid, Aguilar, 1966), p. 1350.

En el poema «Plenitud del amor» (*ibíd.*, pp. 139-142) se asume la voz poética como plenitud de la conciencia cósmica: «Yo reflejo las nubes, los pájaros, las futuras estrellas» (p. 142). Lo ausente se torna en presencia imaginada, y viceversa: la presencia en una marginada ausencia: las «vagas preocupaciones del ayer»; *lejos ya la agonía, la soledad gimiendo, / las torpes aves bajas que gravemente rozaron mi / frente en los oscuros días del dolor. Lejos también los mares ocultos que enviaban sus aguas, / pesadas, gruesas, lentas, bajo la extinguida zona / de la luz* (p. 141). Pero esta «plenitud» surge como presagio de una posible carencia. Es decir: *Cuando creí que la esperanza, la ilusión, la vida, / derivaba hacia oriente / en triste y vana busca del placer. Allá donde las palabras amantes se deshacían como el / aliento del amor sin destino...*

Pasada la incertidumbre, vencido el presagio, se rehace la armonía cósmica y espacial. La presencia de la mítica Dafne («Un árbol joven») adquiere una nueva concepción: no como altanera y esquiva sino hinchada como «la pleamar remota», sinécdoque de su atractivo cuerpo o de la amante plenamente lograda. Al mito en toda su concreta referencia intertextual alude el oxímoron: «¡Qué dura frente dulce!»; «qué piedra hermosa viva», y la pálida frialdad que le asocia la tersura y linealidad de este cuerpo «entre los brazos vivos de tu amante furioso» (p. 141). La dislocación mítica (Dafne, árbol, rama, piedra, tierra) surge de una asociación metafórica: la presencia de la amada como «ensueño» creado. Sin embargo, el sistema de combinación es metonímico. Pues el proceso del hallazgo, a la par con la contemplación y goce de la amada, se van describiendo en contiguas selecciones particulares. Su frente es piedra «encendida en besos»; su pecho ha sido invadido por una «risa de lluvia»; esconde su vientre un «leve musgo de sombra rumorosa de peces». La asociación fraccional llega a formar la «maravilla lúcida de tu cuerpo», si bien trascendida en una metafórica sinécdoque dentro del referido espacio textual. Se describe a su vez el alegórico nacimiento de la luz que invade a la sombra; el de la primavera que llena con «hojas verdes» al árbol otoñal («que depone su luto amoroso»); el de la plenitud de la tarde que culmina después de un amoroso gozo con el día. Y finalmente entregada a la sombra de la noche. Porque el latir del amante (corolario poético) va al unísono con los ciclos cósmicos que lo circunscriben.

Pero si contrastamos los varios segmentos y los medios comparados, la misma concepción romántica del poeta como supremo hacedor y ordenador de un nuevo mundo (casi en el mismo sentido que

el descrito por Borges en su cuento de «El hacedor»), la hipérbole conforma la visión desproporcionada y el desajuste con la realidad de la que se trasciende. En cuanto que la hipérbole implica un aislamiento figurativo y sublime: la presencia de una voz que, majestuosamente, enfática, describe ideales espacios sin historia. Que ansía, percibe y ordena lo múltiple, integrándose a la vez en una circularidad cósmica y telúrica. Tal figura explica a la vez la gramática de estas enunciaciones: el verso blanco alejandrino, los poemas largos (a veces excesivamente largos), la exuberancia y densidad abismática de un mundo entresoñado, nostálgico. Esta voz, recluida, en «sombra», convoca en el texto una metáfora de la «evasión» en la que concurre un mundo de multiplicadas formas: amor, luz, juventud, placer, sensualidad. Ahora bien, si tenemos en cuenta que sale este libro en 1944, el mismo año que se publica *Hombres de ira*, de Dámaso Alonso, un libro lleno de congoja y abatimiento se realza más lo hiperbólico de su concepción. Pero no sólo en la sincronía del momento en que se fragua (historia, sociología, política, etc.); también como agresiva ruptura de un sistema poético que lo presencia (30) (piénsese, por ejemplo, en *Poeta en Nueva York*, de García Lorca) y como una delirante fuga de una realidad que lo niega: la verdadera sombra que convoca su escritura (31).

ANTONIO CARREÑO

Department of Spanish
University of Illinois
URBANA (Illinois) 61801

[30] Gustav Stevenmann: *Los estilos poéticos en España desde 1900* (Madrid, Gredos, 1973), pp. 360-375.

[31] A «escape», «fuga» y «choque» alude el mismo Aleixandre en la antología de la *Poesía española contemporánea* de Gerardo Diego (*ed. cit.*, p. 470). Escape, explica Aleixandre, «a unos estrechos moldes previos» («los signos insuficientes»), fuga o choque entre la «apasionante luz del poema» (sería la metafórica transparencia) y su «patética actividad cotidiana» (sombra).