

*Después del amor, de la felicidad activa del amor,
reposado,
tendido, Imitando descuidadamente un arroyo,
yo reflejo las nubes, los pájaros, las futuras
estrellas,
a tu lado, oh reciente, oh viva, oh entregada;
y me miro en tu cuerpo, en tu forma blanda,
dulcísima, apagada,
como se contempla la tarde que colmadamente
termina.*

Todo el libro abunda en imágenes de fusión con la naturaleza como forma máxima de la intensidad, de la dicha y de la plenitud, pero quizá el poema en que esa visión se da de modo más rotundo y apasionante, sea en el titulado «Destino trágico». Se trata de una visión fuertemente imagística del mar, como el símbolo mejor de todas las fuerzas primigenias naturales y, por tanto, como símbolo de la mejor vida. El mar es un rumoroso bosque poblado de pájaros de *espumosa blancura*, y vientos verdes mueven submarinamente toda esa selva en medio de un fragor de hechos que

cantan tibios en ramos de coral con perfume.

El mar es, pues, un máximo reino natural, donde se une lo vegetal, lo animal y lo mineral; el viento, el agua y los colores. Pero es también un cuerpo amable que el poeta palpa desde la rumorosa orilla. Un cuerpo que es también un tigre (símbolo tal vez de la plenitud pasional del amor). Un tigre movable como el mismo mar, en el que duermen también el sol y la luna. Todo está así fusionado, fundido, en un total reino de vida, dentro del mar, multiforme y cambiante. Y el poeta entonces (el hombre que contemplaba desde la playa) siente la llamada oscura de su propio instinto natural: él es también ese gran todo, donde la felicidad de anegarse y hacerse uno con ese reino está simbolizada en el trino atrayente de los pájaros submarinos. El poeta sube, atraído por ese llamado, a una roca, y desde ella se arroja al gran mar panteísta, en medio de un grito jubiloso. Uno ya, definitivamente, con la gran naturaleza.

*Yo os vi agitar los brazos. Un viento huracanado
movió vuestros vestidos iluminados por el poniente
trágico.
Vi vuestra cabellera alzarse traspasada de luces,
y desde lo alto de una roca instantánea
presenció vuestro cuerpo hendir los aires
y caer espumante en los senos del agua;*

*vi dos brazos largos surgir de la negra presencia
y vi vuestra blancura, oí el último grito,
cubierto rápidamente por los trinos alegres de los
ruiseñores del fondo.*

La felicidad paradisíaca es, pues, siempre fusión: el amor se funde en la naturaleza, que es la gran madre primigenia y elemental que nos llama. De ahí que el final del hombre que habitó, algún tiempo lejano, un paraíso igualmente remoto (plenitud pura de la naturaleza que vemos) sea, dichosamente, volver a fundirse con la tierra. Así lo explicita el final del poema «Al hombre»:

*Regresa tú, mortal, humilde, pura arcilla apagada,
a tu certera patria que tu pie sometía.
He aquí la inmensa madre que de ti no es distinta.
Y, barro tú en el barro, totalmente perdura.*

Sombra del paraíso es, según someramente hemos visto, un viaje, en el texto poemático, y desde la oscuridad, la caída presente, al edén lejano, inconmensurable, irreal o fabuloso, en el que presentimos haber estado antes, y que así recuperamos por la evocación mágica y por el recuerdo. Por eso, aunque *Sombra del paraíso* sea un libro escrito desde el dolor, desde el pesimismo —también histórico— y desde la añoranza, su escritura es la de la celebración: el cántico y el himno.

A este nivel tres son sus características básicas —las tres sumamente novedosas en el panorama poético de nuestra posguerra—. La primera, su lenguaje tensivo, exaltado, fuertemente elevado el voltaje de su expresividad lírica: puro canto de imágenes visionarias. La segunda, conectada con ésta, su contacto ocasional con el tono himnico y mítico del romanticismo germano (Hölderlin o Novalis), y la tercera, la aclaración, y la dosificación racionalizada, podríamos decir, de la imaginería superrealista. Las examinaremos brevemente.

Todo el lenguaje de *Sombra del paraíso* podría calificarse de lírico y de tenso. Los versos son generalmente amplios, endecasílabos o alejandrinos, y las palabras se someten voluntariosas a una medida retórica de tropos y figuras de lenguaje —hipérboles frequentísimas—, y siempre de intención himnica, con lo que el lector recibe la sensación de que la lengua poética llega al máximo de tensión, ya que la relación entre imágenes y referentes cabalga entre la distanciación real (y adornada) y el irracionalismo, con lo que —por la propia tensión de las imágenes— se acentúa la sensación de cántico exaltado al mundo pleno de la natural materia. A lo que contribuyen también —y no vamos a detenernos en la pormenorización— el uso frecuente del

adjetivo en superlativo o cierta elección especial, cuidadosa, de las troquelaciones léxicas en las imágenes. Así *mejilla solar*, *bosques felices*, *vegetal alegría*, etc. Y son sólo mínimos ejemplos.

Naturalmente este tono de exaltación hímica y de mitificación deificadora del mundo natural tiene un antecedente inmediato en cierta poesía romántica alemana. Los *Himnos a la noche*, de Novalis, y, sobre todo, los *Himnos*, de Hölderlin. Estas concomitancias fueron expresadas primero por Carlos Bousoño (4) y algo después, aunque separadamente, por Cernuda. Y son algunas los dioses animados y elementales de la naturaleza que arrastran al júbilo y al canto —véase Hölderlin—, o la tendencia a lo telúrico y a la fusión entre alma y paisaje.

Pero Aleixandre venía, no debemos olvidarlo, de una práctica anterior de escritura esencialmente superrealista. Y el superrealismo o, por mejor decir, la técnica de las imágenes superrealistas no ha desaparecido en *Sombra del paraíso*. Eso sí, se han mitigado, son menos frecuentes y, sobre todo, han perdido contexto superrealista, ya que es otro el tono básico del libro. Y así, al clarificarse más, al estar más distante una imagen superrealista de otra, el lector casi puede sentir que éstas han desaparecido, cuando lo cierto es que, distanciadas entre sí y como racionalizadas, esto es, sometidas a una voluntad clarificadora, es frecuente hallarlas en el texto. Basten unos ejemplos: *No es piedra rutilante toda labios tendiéndose, o mi marfil incrustara tropical en tu siesta*.

Y así *Sombra del paraíso* es un himno a un edén perdido, habitable por el texto momentáneamente, desde la desolación de lo oscuro. Porque la *sombra* del título es palabra bisémica. Alude, por un lado, a que lo que nos queda del remoto paraíso no es una realidad (el objeto), sino su sombra, y de otro, tal vez a que, como decía, recordamos el edén desde la sombra. Aleixandre no ha dejado así de ser quien era.

Pero decíamos que también *Hijos de la ira* fue otro de los hitos poéticos, que vieron la luz en 1944-

«HIJOS DE LA IRA»: LA PROTESTA Y EL LENGUAJE DE COLOQUIO

Al editarse el libro del que vamos a hablar, su autor, Dámaso Alonso, es un crítico y un estudioso de la literatura sobradamente conocido, pero no lo es tanto como poeta. Había publicado en 1921 un juvenil libro de poemas, *Poemas puros. Poemillas de la ciudad*.

(4) Cfr. Carlos Bousoño: *La poesía de Vicente Aleixandre*, Gredos, Madrid, 1968 (3.ª ed.), y Luis Cernuda: «Vicente Aleixandre», en *México en la cultura*, México, 30 de octubre de 1955. Recogido en *Crítica, ensayos y evocaciones*, Seix Barral, Barcelona, 1970.

Pero después sólo, muy ocasionalmente, algunos versos en revistas poéticas. Así el grupo de poemas que hacia 1926 publicó en la revista *Sí*, de Juan Ramón Jiménez, bajo el título de «El viento y el verso». Pero poco más. Su acercamiento a la generación del 27, como él mismo ha dicho, fue mucho más como crítico que como poeta. Pero Dámaso había seguido escribiendo poesía, labor que se intensificó en los años inmediatamente posteriores a la guerra civil. Por eso, según ya mencionó, 1944 vio la aparición de dos libros suyos: *Oscura noticia*, más misceláneo, e *Hijos de la ira* (5). ¿Parecería osado decir que Dámaso Alonso se estrenaba casi como poeta?

Y lo hacía con un libro, escrito fundamentalmente —como *Sombra del paraíso*— alrededor del año 1942, que muy poco tenía que ver con la poesía que había regido en los años treinta (la *poesía pura*, el *surrealismo*) y menos aún con la que algunos poetas nuevos hacían por aquellos años. El pobre *garcilasismo* de posguerra, tan ajeno al auténtico Garcilaso, en medio de sonetos y tercetos de factura impecable y repetida, y de inciensos a la religión, a las armas o al casto y santo amor de la familia. *Hijos de la ira* era otra cosa, y de ahí fundamentalmente su originalidad y su éxito inmediato.

¿Qué es, pues, *Hijos de la ira*? Su propio autor lo definió hace ya mucho tiempo. «*Hijos de la ira*» —dijo— *es un libro de protesta escrito cuando en España nadie protestaba* (6). Y tenemos en seguida que apresurarnos a aclarar que esa *protesta* no es política ni social básicamente, sino existencial. *Hijos de la ira* es un grito frente al absurdo y a la ciega injusticia que rigen el mundo. No podemos olvidar —aunque en España tal movimiento filosófico estuviese entonces vedado— que aquellos eran los años de auge y expansión del *existencialismo*, de una visión trágica y dolida de la existencia por absurda. Y que la novela de Sartre que más popularizó aquella sensibilidad se llamó *La náusea*. No me parece por eso erróneo el afirmar que *Hijos de la ira* es un libro, al menos en sus coordenadas esenciales, existencialista. El libro es, pues, un grito de angustia, de duda, de rebelión, de miedo incluso, contra la oscuridad del existir y contra un Dios sobre cuya realidad nada sabemos. Aunque sí sobre su abandono.

Escrito en tono siempre personal y directo (con frecuentes alusiones al propio autor por su nombre, no en balde se subtitula *Diario íntimo*), *Hijos de la ira* basa su protesta existencial en dos pilares: la simbología no críptica y el uso coloquial del lenguaje. A ello ten-

(5) Dámaso Alonso: *Hijos de la ira*. Edición, prólogo y notas de Elías L. Rivers. Textos Hispánicos Modernos. Labor, Barcelona, 1970. Cito siempre por esta edición crítica.

(6) Concepto repetido en artículos y entrevistas. Tomo la referencia del *Prólogo* del autor, para la edición de 1968, reproducido en la edición ya citada.