

«SOMBRA DEL PARAISO», AYER Y HOY

Al terminar la guerra civil en 1939, de los nueve grandes poetas del primer tercio de nuestro siglo sólo quedaban en vida seis (muertos Unamuno, Antonio Machado y García Lorca) y sólo permanecía en tierra española uno: Aleixandre (exiliados Juan Ramón Jiménez, Salinas, Guillén, Alberti y Cernuda).

Vicente Aleixandre había publicado antes de la guerra cuatro libros y tenía escrito, aunque no lo publicase hasta 1950, el quinto, titulado *Mundo a solas*. En 1944, el mismo año de *Hijos de la ira*, sale a luz *Sombra del paraíso*. Ambas obras, la de Dámaso Alonso y la de Aleixandre, fueron recibidas por numerosos poetas jóvenes como ejemplos orientadores de lo que en poesía podía hacerse dentro de España. Desde fuera tardarían en llegar y difundirse *Poeta en Nueva York*, de Lorca; la segunda edición de *La realidad y el deseo* y *Las nubes*, de Cernuda, y la tercera edición del *Cántico*, de Guillén, por citar sólo libros publicados muy poco antes o muy poco después de los de Alonso y Aleixandre.

No he de referirme aquí a *Hijos de la ira*, donde se quiso ver, entonces y más tarde, una poesía más comprometida con las aciagas circunstancias de la posguerra española y de la guerra mundial que la poesía de *Sombra del paraíso*. Mi intención no es comparar los libros simultáneos de Alonso y de Aleixandre —revulsivo aquél, lenitivo éste—, sino describir *Sombra del paraíso*, leído desde entonces hasta hoy repetidas veces, a la luz abierta entre ayer y hoy.

Sombra del paraíso es un libro escrito de septiembre de 1939 a noviembre de 1943. Libro en el sentido fuerte de la palabra: no una mera colección de poemas, sino una obra en la que las partes se ordenan según cierto propósito constructivo que las dispone en función de una unidad. Esta unidad la anuncia ya el título: *sombra* quiere decir «apariencia» o « semejanza », pero con la inevitable connotación de «oscuridad»; *paraíso* es un ámbito de perfección, ajeno a la caída. Principio, medio y fin del libro aparecen tan claramente que la grafía misma llama la atención sobre ellos: «El poeta», «Mensaje» y «No

basta» son tres poemas que, a diferencia de los otros, se imprimen en bastardilla en las primeras ediciones y encuentran su lugar respectivo al frente del volumen, entre las partes tercera y cuarta y al final de la sexta y última (1).

Aunque, según Archibald MacLeish, un poema no haya de significar, sino *ser*, el intérprete debe intentar reconocer en el ser la significación, no para reducir aquél a ésta, sino para compenetrarse mejor con aquél y enriquecer intelectivamente el conocimiento imaginativo y emocional que la poesía entrega.

En el primero de esos tres poemas que podríamos llamar articulatorios, titulado «El poeta», la voz emisora dirige a éste, su destinatario, el libro que a sus manos envía «con ademán de selva» (con la primigenia vitalidad de la naturaleza), pero «donde de repente una gota fresquísima de rocío brilla sobre una rosa», donde late, pues, en un ámbito matinal, lo más delicado sobre lo más transitorio, y en el cual el deseo y la tristeza, el cansancio y la oscuridad aparecen también sobre el fondo vespertino de un mundo que agoniza. Reconocido el reino del poeta como reino de amor y de dolor, y habiendo contrastado con el afán y el desgaste del hombre la luz permanente y el aliento perenne del poeta identificado con el cosmos, lo que inicialmente era el envío del libro concluye en una exhortación a su repudio, como si el tradicional tópico de modestia de prólogos y dedicatorias se transformase en un llamamiento a la verdad natural: *Sí, poeta; arroja este libro que pretende encerrar en sus páginas un destello del sol, / y mira la luz cara a cara.* Más que dedicar su libro a los poetas, el autor parece dirigirlo a un lector que, si ha de comprenderlo, necesita ser hombre auténtico dotado de poder creativo; pero ya desde el umbral quiere hacerle sentir a este lector-poeta que para posesionarse de la fuerza de la vida es menester pasar más allá de la palabra y comulgar real e inmediatamente con la naturaleza, pues no otro sentido que el de esa comunión sugieren los versos últimos en que el cuerpo del hombre se estira desde los pies remotísimos hasta las manos alzadas a la luna, la cabeza en la roca y la cabellera en los astros, cubriendo la extensión del orbe en un abrazo fundente.

Mediado el volumen, el segundo poema articulatorio, «Mensaje», encamina la voz a un receptor plural: *Amigos, no preguntéis a la gozosa mañana / por qué el sol intangible da su fuerza a los hom-*

(1) En la segunda edición (Buenos Aires, Losada, 1947), que tengo a la vista, los poemas aludidos aparecen en bastardilla. No ocurre así, en cambio, en la edición tomada aquí como base para todas las citas: Vicente Aleixandre: *Sombra del paraíso*, Ed., introducción y notas de Leopoldo de Luis, Madrid, Castalia, 1976 («Clásicos Castalia», vol. 71).

bres. / Bebed su claro don. Parecen desarrollarse aquí los versos últimos del poema introductorio, invitando a los hombres todos a no inquirir razones, a gozar de lo dado, a abrir los sentidos al esplendor del sol, a la belleza del mar, del amor, de la vida y del deseo: amor, «cósmico afán del hombre». Y, de nuevo, la exhortación a rechazar lo que no sea plenitud directamente vivida: *¡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.* Lo desechado incluye materias inanimadas que se interponen entre la desnudez de la criatura y la creación (artefactos, ropas, metales), pero también mediaciones de la conciencia que puedan ser vehículos de engaño: las palabras (en el sentido hamletiano de «palabras, palabras, palabras») y esos «palos ciegos» que, en eficaz sinestesia, sugieren la madera sin savia (troncos desecados), la fuerza bruta (golpes) y la arbitrariedad (palos de ciego). Esta invitación dionisiaca a sumergirse en la dicha terrena coincide con la exhortación inicial al poeta, pero se pronuncia con menor distancia contemplativa, con mayor temperatura erótica y con un urgente arrebatado que hermana el deleite de la unión a la conciencia de la destrucción.

Finalmente, el poema epilogal, «No basta», marca la última estación, ya no serenamente animosa como la primera, ni arrebatadamente resuelta como la intermedia, sino adversativa, nostálgica y dolorida. *Pero no basta, no, no basta,* empieza el poema, oponiéndose a lo exaltado en los dos anteriores y en la mayoría de los poemas que componen el libro. No bastan la luz, ni el calor del sol, ni el misterio de una mirada, ni los bosques, ni el mar. En medio de la vida, el sujeto tuvo una iluminación: no era la de la tristeza del mundo (espacio del vivir humano), compensada por la «inmensa alegría invasora del universo» (espacio de la naturaleza total). La revelación fue una frente divina, arrugada y sombría, que al resplandor de un relámpago mostraba unos ojos cargados de infinita pesadumbre. La desaparición de esa imagen dejó el cielo vacío. Al perder la visión de la frente divina y sus inmensos ojos bienhechores, donde el mundo alzado quería entero copiarse, el sujeto cayó sobre la tierra sollozando, sintiendo la insuficiencia del mar, de los bosques, de la mirada humana, del amor y del mundo: *Madre, madre, sobre tu seno hermoso / echado tiernamente, déjame así decirte / mi secreto, mira mi lágrima / besarte; madre que todavía me sustentas, / madre cuya profunda sabiduría me sostiene ofrecido.*

Con esta figuración de Dios, antropomórfica, el panteísmo expresado en los dos poemas articulatorios anteriores hace quiebra en este tercero: la criatura experimenta la necesidad de un Dios personal a través de una visión milagrosa y a través de una nostalgia dejada por ella. Nostalgia que hace que no baste la fusión con la naturaleza, esa integración pánica exaltada tantas veces. Y la causa de este sentimiento de insuficiencia no parece ser tanto la querencia tradicional hacia el Dios cristiano cuanto la comprobación íntima de que fundirse con la naturaleza, disolverse en ella, implica un proceso de repetición eterna—de eterno retorno—en el que la conciencia individual nunca podría librarse de su experiencia de la finitud, de su temor a la muerte (2).

El marco sustentador de *Sombra del paraíso* aparece, según lo considerado, como un itinerario en tres momentos: 1) exhortación al lector-poeta a aunarse con la naturaleza; 2) nueva exhortación a los hombres a sumergirse en la dicha del universo mientras éste ardiendo de amor se consume, y 3) acogimiento del hombre a la tierra para en ella consolarse de la ausencia de un Dios personal entrevisto y desde ella soñar la promesa de Dios. El momento primero y el intermedio se producen en un tono jubiloso, de himno; el último, emite su reconocimiento en son de elegía. Sin este lamento final, que por su posición de despedida queda resonando en nosotros, *Sombra del paraíso* parecería un libro neopagano; con ese lamento ha de verse también el substrato religioso que comporta. El cántico al gozo de la inmanencia—fusión del uno en el todo—desemboca en la queja por la falta de una trascendencia posible: salvación de la criatura por un creador, de quien ella sea imagen. De este duelo entrañado en la palabra paradisiaca de Aleixandre, tanto como de la vía purgativa exclamada por Dámaso Alonso en su diario íntimo *Hijos de la ira*, pudo derivar fácilmente en la España de los años cuarenta una poesía de inclinación religiosa inspirada en el dolor por la ausencia de Dios y en el ansia de hallarlo. En 1970, Félix Grande se resistía a creer que una concepción panteísta del mundo hubiera podido influir en la conciencia de la España de posguerra, penetrada de existencialismo; pero Eugenio de Nora, Dámaso Alonso y Carlos Bousoño, entre otros, precisaron en fechas anteriores el efecto de *Sombra del paraíso* como un huracanado viento de autenticidad y un

(2) «El hombre que se coloca en el horizonte histórico tendría derecho a ver en la concepción tradicional de los arquetipos y de la repetición una reintegración extraviada de la historia (de la "libertad" y de la "novedad") en la naturaleza (en la cual todo se repite)» (Mircea Eliade: *El mito del eterno retorno*, Trad. de Ricardo Anaya, Madrid, Alianza Editorial, 1972, p. 142).