DE LA SOMBRA A LA TRANSPARENCIA: LAS ALTERNANCIAS SEMANTICAS DE «SOMBRAS DEL PARAISO»

Se querían en un lecho navío
mitad noche, mitad luz.

(PC, p. 405) (1)

Es la escritura de *Sombra del paraíso* escenario, impulso, desviación (2). Descubre el nacer de la primera aurora («Criaturas en la aurora»), el cristalino fluir de un río («El río») o el sigiloso deslizarse de una fría serpiente («Como serpiente») (3). Explora nuevas geografías, espacios nuevos, si bien limitados y lingüísticos: concretos. Las líneas paralelas, superpuestas y fijas en la cuartilla, van describiendo (y descubriendo), desde la sombra de la percepción y de la palabra (del significante) las zonas y límites de este paraíso verbal. Mas dicha escritura se revierte progresivamente en un parabólico sueño de la imaginación; en un ciego afán de reprimir una presencia o de transformarla en sutiles percepciones, ideales y arcádicas: en cósmica transparencia (4). Y como el náufrago peregrino de las *Soledades* gongorinas («entre espinas crepúsculos pisando») o las ninfas de la III égloga de Garcilaso, que van tejiendo un estambre de míticas representaciones, y superponen un mundo idílico y trágico (ejemplar de todos modos) sobre otro más vulgar, el Aleixandre de *Sombra del paraíso* es a modo del nuevo viajero gongorino: el tejedor garcilasista de un estambre (la mítica Penélope) que,

(1) Citamos, de no indicar lo contrario, siguiendo la edición de *Poesías Completas* de Vicente Aleixandre, con prólogo de Carlos Bousoño, Madrid, Ed. Aguilar, 1960. Abreviamos con *PC.*

(2) Pese a la abundante crítica sobre este libro, asombra la escasez de trabajos que se le han dedicado a Aleixandre. Si ojeamos uno de los barómetros de gustos literarios y críticos, la bibliografía anual de la *PMLA,* notamos que entre 1970 y 1975 sólo se dedican 17 ensayos a Aleixandre. Y si tenemos en cuenta el número extraordinario que en 1974 le dedica la ya extinta *Revista de Letras* de la Universidad de Puerto Rico, en Mayagüez, el total asciende a 37 ensayos. En el mismo período, es decir, entre 1970 y 1975, se le dedicaron a Lorca 179 ensayos, 202 a Unamuno y 114 a Valle-Inclán.

(3) Citamos siguiendo la edición de Leopoldo de Luis, Madrid, Ed. Castalia, 1976. Abreviamos esta edición con la sigla *SP.*

(4) Guillermo Sucre: *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana* (Caracas, Ed. Monte Avila, 1975), p. 14.

desde una realidad en sombra (su propia realidad biográfica), crea la metáfora de una ausencia: la correlativa «sombra» de un «paraíso» ejemplar y mítico (5). En esta coyuntura de tramazón verbal (el acto mítico del urdir y del imaginar) y de subjetividad (el impulso que causa y mueve a esta escritura) se determina también la intencionalidad poética de este libro. Y habría que acudir a la vez a la psicocrítica (Aleixandre se leyó de joven a Freud) (6) para elucidar su génesis y descomponer sus procesos textuales. Pues conforma su *poiesis* una experiencia biográfica sublimada (recuerdo más evocación) en la lejanía de la infancia.

Pero es la escritura, como en Góngora, como en los puntos simétricos del dibujo garcilasista, la que en nuevas rupturas gramaticales y lingüísticas (el hipérbaton, la aliteración, la superposión verbal, la anáfora; o los rasgos fonológicos, los ritmos trocaicos y anapésticos; o el verso blanco alejandrino, paralelístico y enunciativo) va trazando las paradójicas dualidades de este sorprendente mundo metafórico. En este sentido, *Sombra del paraíso* (paradójica analogía de otro ausente), publicado en 1944, es un libro afortunado. Con razón ha sido considerado por la crítica como una de las cimas de la poesía española contemporánea (7).

Ya su misma enunciación, un vocablo en singular seguido de un genitivo de procedencia, establece dos topografías: una, *in praesentia,* explícita (la «sombra» del «paraíso»); otra, *in absentia,* elíptica, irónica. A «sombra» se opone «luz» (cosmología ideal, transparencia); al lugar ameno y arcádico, paradisíaco, el desagradable mundo de los hombres, hacia el que evoluciona e incide insistentemente este texto. Obvio esto en la última sección del libro. Se anticipa aquí el tema del vivir humano: muerte del padre, soledad, fugacidad de la vida, tragedia del destino humano, continuo fluir del tiempo. El discurso poético, en una rotación de ciento ochenta grados, se torna en oración y lamento: *Lejos estás, padre mío, allá en tu reino de las sombras. / Mira a tu hijo, oscuro en esta tiniebla huérfana, / lejos de la benévola luz de tus ojos continuos* («Padre mío», pp. 167-170). O los versos que evocan la metáfora manriqueana del vivir como continuo río: *que nace de la nieve instantánea y va a morir al mar, / al mar*

---

(5) John Freccero: «Medusa: The Letter and the Spirit», *Yearbook of Italian Studies,* I (1973), 1-18.

(6) Véanse al respecto a Jacques Lacan: «The Empty World and the Full World, *The Language of the Self,* transl. by Anthony Wilden, New York, 1975, pp. 9-27. Sobre las varias modalidades críticas que siguen a Freud, véase la monografía de Anne Clancier: *Psychanalyse et critique littéraire* (Tolouse, 1973), recientemente traducido al español (Madrid, Ed. Cátedra, 1976).

(7) Dámaso Alonso: *Poetas españoles contemporáneos* (Madrid, Gredos, 1969), p. 289; *Obras Completas,* IV (Madrid, Gredos, 1975), p. 788.

perpetuo, padre de la vida, muerte sola, / que esta espumeante voz sin figura cierta espera («Hijos de los campos», pp. 177-178). Importa destacar en la cita anterior, si bien de paso, la imagen de «sombra» referida al reino que habita el padre, en contraste con la de la «luz» que emana de sus ojos. Por el contrario, el hijo que evoca esta presencia es habitante «oscuro de esta tiniebla». Observemos la redundancia, hasta cierto punto hiperbólica, de lo «oscuro» en la «tiniebla», y el desplazamiento imaginístico de «sombra» asociada al paraíso que habita el padre, ya muerto; de «tinieblas», al que habita el hijo.

Por otra parte, *Sombra del paraíso* documenta a la vez, sobre todo en sus primeras secciones (I, III, IV, V) un mundo figurado, cimentado en continuas series de imágenes que connotan transparencia. Y entre estos dos espacios lingüísticos, en conjunción dialéctica, en simétrica reciprocidad emotiva (luz, transparencia, claridad; sombra, opacidad, tinieblas) y psíquica (exaltación, estados depresivos), se delimitan también sus ejes semánticos. Por un lado, el texto enunciado, el escrito; por otro, el elíptico, y que es sugerido en variedad de imágenes opacas. Que surge, como hemos visto, en la parte final, en los poemas «Padre mío», «Al hombre», «Hijos de los campos», «Destino de la carne», etc. Están en juego dos polos emotivos en tensión: de la evasión a la presencia, y viceversa; o de la transparencia a su correlativa sombra (8). La conciencia de una presencia que, reducida a la circunstancia particular, formula impulsivamente la hipérbole de una realidad abstraída y genérica: metafórica. En su concepción actúan las voces del pasado (infancia), la presente realidad (continuas enfermedades, una guerra civil, otra mundial), las lecturas de los poetas románticos (ingleses y alemanes), la propia tradición

(8) Samuel T. Coleridge: *Biographia Literaria,* XVII, ed. de John Shawcross, Oxford, 1907, afirmaba siguiendo a Aristóteles que la poesía debiera ser ideal, evitando y excluyendo lo accidental (p. 318). Al principio de su famosa *Biographia,* y arguyendo con William Wordsworth, define los elementos de lo que él consideraba ser la poesía de la naturaleza: Presentar al lector, indica Coleridge, con variados colores imaginativos (de hecho usa la imagen de la «transparencia» y de la «sombra») lo verdadero de la naturaleza. Pero otorga a la imaginación el poder de subordinar el arte a la naturaleza; la forma a la materia. Véanse René Welleck: *A History of Modern Criticism: 1750-1950, The Romantic Age* (New Haven, Yale University Press, 1955), pp. 151-187; del mismo, «Coleridge's Philosophy and Criticism», en *The English Romantic Poets: A Review of Research,* ed. de S. Thomas M. Raysor (New York, 1950), pp. 95-117; Meyer Abrams: *The mirror and the lamp: romantic theory and the critical tradition* (New York, Oxford University Press, 1953), pp. 14-124; Gian N. G. Orsini: *Coleridge and German Idealism; A Study in the History of Philosophy with Unpublished Materials from Coleridge's Manuscripts* (Carbondale, Southern Illinois University Press, 1969), pp. 3-56; Graham Hough: *An Essay on Criticism* (London, Gerald Duckworth, 1966), pp. 157-162; Murray Krieger: *A Window to Criticism* (Princeton, Princeton University Press, 1964), pp. 3-16. Coincide en parte la poética de Coleridge con la formulada por Aleixandre (si bien salvando tiempos y espacios) en la antología de Gerardo Diego *(Poesía española contemporánea,* Madrid, 1934; cito por la edición de 1962, p. 470), donde define la poesía como «clarividente fusión del hombre con lo creado»; como ansiada «aspiración a la unidad».

poética, y la conciencia de habitar un mundo marginado al que se contrapone, paradójicamente, la metáfora de otro ausente. Dichas fuerzas, emotivas, conscientes o subconscientes, impulsan, en un afán de significar y superponer una presencia ideal sobre otra fáctica, el trazado de esta escritura. El epígono semántico, recurrente y metonímico, es el vocablo «sombra»; es decir, negatividad, ausencia de luz, reclusión.

Pero no sólo dos percepciones opuestas y en zigzag. También dos topografías, dos espacios y dos voces que los enuncian. Al aquí presente (lugar donde se escribe) se contrasta el allá ideal (lugar textual); al señero mundo arcádico, su inversión utópica en fuga de un presente represivo. La mirada pesimista ansía la ilusoria búsqueda del otro yo perdido en el abismo del tiempo y de lo circunstancial. En este sentido, *Sombra del paraíso* sería, es (adelantamos nuestra primera definición), un canto metafórico a la primera aurora del cosmos, pero formulado por una voz emotivamente comprometida con el sujeto que la anuncia. O, mejor, y en palabras del mismo Aleixandre, «un canto a la luz desde la conciencia de la oscuridad» (9); a la evasión, pero desde el exilio interior (10).

Y al igual que el destierro viajero de las *Soledades* gongorinas recorre un camino físico (visual) y lo rehace en el texto (un triunfo de la percepción y de la imaginación: metafísica espacial) (11), *Sombra del paraíso* edifica, si bien desde la subjetividad, una geografía arcádica, poblada de míticas figuras, simbólicas y emblemáticas. Fijémonos tan sólo en varios de sus enunciados: «Al cielo», «Bajo la luz primera», «Ciudad del paraíso», «Criaturas en la aurora». O el ciclo dedicado a los cuatro elementos («El aire», «El fuego», «El mar», «La isla»); o los ciclos que presencian la rotación cósmica: el nacimiento («Nacimiento del amor»), su plenitud («Plenitud del amor»), su última fase («Ultimo amor»), su final evanescencia («Muerte en el paraíso»). Las series de imágenes telúricas y vegetales, orgánicas, concretan más tales referencias. Pero es la palabra como fórmula iconográfica de creación-recreación *(¡Palabra sola y pura / por siempre —Amor— en el espacio bello!, p. 152)* la que, en vectores paralelos y superpuestos (se impone la horizontalidad y el plano visual), va trazando sinuosamente el nuevo paraíso, visto en su percepción

---

(9) En *Notas sobre «Sombra del paraíso» para estudiantes ingleses (Obras Completas,* Madrid, Ed. Aguilar, 1966, p. 1478), Aleixandre define el libro en cuestión como «un canto al mundo desde el hombre presente»; «como un ansia de verdad y plenitud desde el estremecimiento doloroso del hombre de hoy» (citado por Leopoldo de Luis en «Introducción» a la edición de *Sombras del paraíso,* p. 27).

(10) Leopoldo de Luis: «Introducción» a *Sombra del paraíso,* p. 39; véase también p. 51.

(11) José Lezama Lima: *Esferaimagen. Sierpe de Don Luis de Góngora. Las imágenes posibles* (Barcelona, Seix Barral, 1970), p. 27.

física: ríos, árboles, sombras, pájaros, luces o nuevas ciudades («Ciudad del paraíso»), que despiertan en un inusitado algazaro cósmico. Pero no olvidemos su escritura. Y aquí la palabra se transmuta en el renacentista concepto de *naturans: Oye este libro que a tus manos envío / con ademán de selva,* se declara en el poema que abre la primera página, titulado «El poeta» (pp. 83-85). A él se le dedica todo el texto:

> *Para ti, que conoces cómo la piedra canta,*
> *y cuya delicada pupila sabe ya del peso de una*
> *montaña sobre un ojo dulce,*
> *y cómo el resonante clamor de los bosques se*
> *aduerme suave un día en nuestras venas;*
> *Para ti, poeta, que sentiste en tu aliento*
> *la embestida brutal de las aves celestes,*
> *y en cuyas palabras tan pronto vuelan las poderosas*
> *alas de las águilas*
> *como se ve brillar el lomo de los calientes peces*
> *sin sonido: ...*

La concepción del laborar poético adquiere un valor orgánico, sensorial, intuitivo. Infiere una trascendente unidad con el cosmos y una alternante integración antropomórfica, muy de acuerdo con el añejo axioma: «Semper oportet redire principium.» En su «aliento» siente el poeta el clamor de los bosques y en su palabras el poderoso vuelo de las «águilas». Percibe el secreto de lo inanimado («conoces cómo la piedra canta»); es vehículo y duplicación emotiva. La juventud de su corazón no es playa, no es rayo; es luz: «Luz que en el mundo no es ceniza última», o «luz que nunca se abate como polvo en los labios». Ser poeta implica, pues, una ansiedad de percibir, aprehender y de significar (la voluntad de significar o *Bedeutung* de que nos habla Nietzsche) en un contorno cósmico. Poética ésta ya defendida por Percy B. Shelley en *Defense of Poetry* (1840) (12) y presente en otros románticos europeos (Friedrich Schlegel y Schelling, entre otros) (13), quienes redescubrieron y cuidadosamente exploraron la gran autoridad del mito cósmico (14).

---

(12) Define Shelley al poeta como un «nightingale, who sits in darnkness and sings to cheer its own solitude with sweet sounds», concluyendo: «Poets are the unacknowledge legislators of the world». Véase *Shelley's Literary and Philosophical Criticism,* ed. de John Schawcross, Oxford University Press, 1909 (pat. I); Harold Bloom: *Shelley's Mythmaking* (New Haven, Yale University Press, 1959). Véase, como introducción general, a Bennet Weaver, «Shelley» en *The English Romantic Poets, op. cit.,* pp. 156-190.

(13) Leopoldo de Luis apunta en su detallada introducción a *Sombras del paraíso* a las posibles influencias de los poetas ingleses en la poesía de Aleixandre, aunque sin especificar dónde, ni cómo.

(14) Si el mito es, de acuerdo con Northrop Frye, la visualización imaginativa de la posibilidad (ideal) de un mundo real, sin clases, urbano, oculto detrás de aquel en el que vivimos,

Pero si bien podemos rastrear la presencia de una concepción romántica en esta mitificación de la voz poética, concurren también en dicha formulación la armonía cósmica de los pitagóricos (la palabra —*logos*— es orden y armonía), y la música de los planetas distantes de la oda «A Salinas», de fray Luis de León. Pues si bien la vida es límite *(EL,* pp. 104-105) (15), se trasciende ésta oyendo una «mejor música»: «la de los planetas distantes» (16). La armonía de las cosas («cada cosa debe estar en su sitio») de Jorge Guillén, aprehendida inteligentemente en sus formas físicas, en su reposo de masa, es salto cósmico en Aleixandre: *Allá por las serenas / luces de más allá, más todavía, / por donde los navíos como rostros / dulcemente contraídos no llevan su pasaje / ... (EL,* pp. 109-111). Y es su palabra, perceptiva, sensual, el puente que integra el mundo físico percibido en sus formas como conciencia y emoción. En el proceso, la palabra adquiere un poder genésico y demiúrgico, asociado con el don germinativo que le otorgaba Heráclito. Tal fuerza, enunciativa, ritual, se sitúa en el primer «Fiat» bíblico, donde el mero enunciar implicó creación y orden, principio y existencia. Desde Hesíodo y San Agustín hasta el mismo *Popol-Vuh* (la biblia sacra de los mayas), la palabra anunció el nacer de la primera luz o del primer mito. En la Edad Media, el libro llegó a proliferar como metáfora de la mente, del corazón y hasta de la misma vida: la experiencia humana: En las antiguas teogonías adquirió un carácter sacro y reverencial. Era practicada por los sacerdotes y fijaba en lápidas los himnos dedicados a la divinidad. El libro se asociaba a lo santo y su escritura era oficio de unos cuantos elegidos. Los escribas se constituyeron en los nuevos sacerdotes de la palabra. Así, el antiguo Egipto patrocinó un dios para los escribas, y los griegos depositaron la mecánica de la escritura bajo el dios Hermes. Para los babilonios, las estrellas eran

---

obviamente el trazado de *Sombra del paraíso* es mítico. Véase Northrop Frye: *Anatomy of Criticism* (Princeton, Princeton University Press, 1957), pp. 115, 349; *The Educated Imagination* (Bloomington, 1964). En *Fables of Identity: Studies in Poetic Imagination* (New York, 1963) postula Frye que el mito central del arte debiera ser la visión del fin del esfuerzo físico, del inocente mundo de los deseos satisfechos (p. 18), y en *Anatomy of Criticism* define la naturaleza mítica como una creación mental del hombre infinito que coloca sus ciudades más allá del «camino de Santiago» (p. 119). Véase también William K. Wimsatt: *Day of the Leopards. Essays in Defense of Poems* (New Haven, Yale University Press, 1976), pp. 75-76.

(15) Véase el poema «Con todo respeto» de *Espadas como labios.* Citamos este libro, al igual que *La destrucción o el amor,* siguiendo la edición de José Luis Cano, Madrid, Castalia, 1972. Abreviamos con las siglas *EL* y *DA,* respectivamente.

(16) Dicha concepción, al igual que el concepto de armonía cósmica entre entes (o elementos) contrarios (el *anima tota in toto* de Giordano Bruno) caracteriza al pitagorismo helénico, colindante en muchos aspectos con el orfismo. Véase Félix M. Cleve: *The Giants of Pre-Sophistic Greek Philosophy,* I (The Hague, 1965); Michael Paul Henri: *La cosmologie de Giordano Bruno* (París, 1962), pp. 113-132; Pedro Salinas: *Reality and the Poet in Spanish Poetry* (Baltimore, The John Hopkins Press, 1966), pp. 95-128.

la escritura de los cielos (17). Porque es la escritura la que sobre un espacio blanco y atemporal (la página o la lápida) traza y ordena otros espacios miméticos y referenciales. Sin embargo, para Aleixandre, la escritura es percepción; más bien imaginar, existir, a la vez en un paraíso e ir habitándolo históricamente: desde su nacimiento a su muerte. Por cuya razón la palabra se transforma en comunión y vivencia, en goce sensual, en roce físico. Pues como sonido que transporta dualidades semánticas, falla al tratar de reproducir la naturaleza presentada como conciencia o plenitud (18). En este sentido, alude el poema «Mensaje», donde se clama por la integración del cuerpo en el cosmos:

> *¡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* (p. 147).

Es, pues, la palabra en *Sombra del paraíso* límite y, asociativamente, prisión, sombra, máscara. Por eso es preferible mirar «a la luz cara a cara»; sentir «el beso postrero del poniente», postulando Aleixandre así una fenomenología trascendente de la percepción (19). Mas recordemos cómo en un tiempo la palabra encarnó al objeto nombrado. Los símbolos y las metáforas no fueron simples invenciones de los poetas. Representaron la analogía divina con la naturaleza. Los símbolos verbales revelaban una íntima comunión con la realidad nombrada. La dislocación entre signo y asignación la asume Aleixandre, pues, al desconfiar del valor mimético de la palabra, convoca en el verso un sistema coherente de percepciones. Transforma así al signo en un vivo anhelo de reprimir la sombra que lo envuelve (materialidad fónica) y de reflejar un «paraíso» a través de una sombra percibida, en su ceguera, como transparencia; como vibración y *ánima*. En dicha dualidad está también latente la amplitud lingüística y metafórica de *Sombra del paraíso*, y muy de acuerdo con

---

(17) Franz Dornseiff: *Das Alphabet in Mystik und Magie*, I (1925), y Ernst Robert Curtius: «The Book of Symbol», en *European Literature and the Latin Middle Ages* (New York, 1963), pp. 304 y ss.

(18) Joseph Hillis Miller: *The Disappearance of God* (Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1963), p. 3.

(19) Véase E. Husserl: *Phenomenology of Perception*, transl. Colin Smith (New York, 1962), y *Phenomenology and Sciences of Man*, transl. por John Wild en *The Primacy of Perception* (Evanston, Northwestern University Press, 1964).

el axioma pessoano «O poeta e um fingidor». Sin embargo, su trazado (más bien, su mecánica) y su fijación, irónicamente percibida desde una sombra personal y en lucha con ésta, revelan el valor supremo de la voz que enuncia. Justifica el famoso dicho de Tasso: «Sólo Dios y los poetas merecen el nombre de creadores» («Non merita nome di creatore, sé non Iddio ed il Poeta»). En tensión, pues, la parábola de la materia frente al espíritu que la vivifica. Y de ahí el valor ético de que nos habla Bousoño al referirse a esta fase de la poesía de Aleixandre. A la misma tensión de tales opuestos, ya se refería el mismo Aleixandre en el «Prólogo» a su libro posterior, *Pasión de la tierra,* publicado dos años después de *Sombra del paraíso:* «Allí está, pues, como en un plasma (aparte del valor sustantivo que el libro pueda tener) toda mi poesía implícita. Esta es un camino hacia la luz, un largo esfuerzo hacia ella» (20). Aleixandre define, pues, su poética como un «largo esfuerzo hacia la luz», pero a través, como él mismo explica, de «una palabra pasional y telúrica» (21). O en fijada expresión de T. S. Eliot, como «ciego escape» (físico y psicológico) de la propia personalidad (22), en este caso, físicamente enclaustrada. En esta ascensión hacia la transparencia concurren a la vez, no sólo, y como ya ha señalado Vivanco (23), la tradición de un sistema poético (la vuelta a Góngora, influencias surrealistas, etc.); también la experiencia personal y la escritura de un texto que reprime la realidad histórica, esquivándola elípticamente al superponer sobre ésta otra subreal, onírica. En *Espadas como labios,* por ejemplo, la figuración de la muerte y del amor se asumían en un círculo de total integración cósmica. El libre juego de asociaciones (negaciones, afirmaciones, anáforas, aliteraciones) iban marcando, metafóricamente, los variados gestos del amante en su ansiada entrega ritual. Gestos que ya eran lenguaje y afirmación. Las polaridades se escinden y se integran en *La destrucción o el amor.* Aquí el signo es goce; es carne y piedra. En ella se funde la voz que canta, el que canta y su implícita alusión: la unidad en el amor. Pero *Sombra del paraíso* instaura la lejanía como múltiple sombra a través de la palabra que enuncia y del objeto al que corresponde la misma enunciación.

El proceso es, pues, purificativo, ascético. Desde una palabra sensual se llega a una palabra comprometida y solidaria con el vivir

---

(20) Luis Felipe Vivanco: «El espesor del mundo en la poesía de V. A.», *Introducción a la poesía española contemporánea* (Madrid, 1957), p. 342.

(21) *Ibíd.,* p. 348.

(22) T. S. Eliot: «Tradition and the Individual Talent», *Selected Essays* (New York, 1960).

(23) Vivanco: *Introducción a la poesía española contemporánea,* p. 381.

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 estructurale* (París, 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; *ibíd.:* «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. Pauel: «Notes pour une description Structurale de la metaphore 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 gimiente, / 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 cómo 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

Deparment of Spanish
University of Illinois
URBANA (Illinois) 61801

(30) Gustav Sievenmann: *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).