

TIERRA MADRE Y HOMBRE DE BARRO: TOPOI EN LA POESÍA DE VICENTE ALEIXANDRE

Tradicionalmente la tópica se ha considerado almacén de ideas generales, de fórmulas útiles al orador o al poeta para componer sus obras, o red de apoyos mnemotécnicos y de recursos encaminados a dar plasticidad a abstracciones¹. No puede entenderse sin ligarla a la *mimesis*, factor que opera en el avance diacrónico de las artes. Contenidos que hacen fortuna se repiten en voces de múltiples autores, aunque remozados formalmente, hecho que les imprime originalidad². Por ello es fácil encontrar nuevas codificaciones incluso en movimientos como la vanguardia, que abominan teóricamente del pasado. El escritor vanguardista no hace sino acentuar el mecanismo consuetudinario de progreso de la literatura al esforzarse en conferir forma más novedosa a materiales maduros por el uso. Esta

1. Con el primer sentido la define E. R. Curtius en su clásico libro *Literatura latina y Edad Media europea*, Méjico, F.C.E., 1976. La consideración de tópicos como artificios para favorecer la transmisión de conceptos distribuidos plásticamente en un espacio —de ahí el nombre de *topoi* o *loci*— proviene de Aristóteles y de la retórica antigua. Para la tradición tienen finalidad didáctica y ayudan a memorizar orgánicamente las ideas. Esta última premisa constituye la base del llamado *arte de la memoria* que formaba la penúltima fase del proceso retórico (*Inventio, dispositio, elocutio, memoria y actio*). Trata este aspecto F. A. Yates en *The Art of Memory*, Chicago, University of Chicago Press, 1966. Estos conceptos son aplicados a la literatura española por A. Égido, «El arte de la memoria y *El Criticón*», *Gracián y su época*. Actas de la I Reunión de Filólogos Aragoneses, Zaragoza, I. Fernando el Católico, 1986, pp. 25-66, y por Jorge Checa, *Gracián y la imaginación arquitectónica: espacio y alegoría de la Edad Media al Barroco*, Maryland, Scripta Humanistica, 1986.

2. Recuérdese al respecto las teorías de los formalistas rusos, en especial el trabajo clásico de V. Sklovsky, «*El arte como artificio*», en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, preparada por T. Todorov, Buenos Aires, Signos, 1970.

premisa sobre todo afecta a la vanguardia hispánica. Cuando a uno de sus representantes, Vicente Aleixandre, se le concede el Premio Nobel, la Academia Sueca proclama que era debido a

su gran obra creadora, enraizada en la tradición de la lírica española y en las modernas corrientes iluminadoras de la condición del hombre en el cosmos, y de las necesidades de la hora presente³.

Para probar la eficacia de la herencia cuando se rehabilita y pliega a un sistema propio, hemos elegido de la poesía de este autor dos *loci* interrelacionados: la Madre Tierra y el Hombre de Barro. Aunque preside distintas culturas, en la occidental la *Mater generationis* se advierte ya en escritores latinos. Claudiano considera la Naturaleza como *ancianísima madre absoluta* y Ovidio la dota del poder de organizar el caos primigenio. Se vislumbra en el significado de diosas ligadas a la fertilidad: Gea, Ceres, Proserpina. En la Edad Media, el poder vivificador de la Naturaleza se amolda a presupuestos cristianos y colabora con Dios en la creación⁴.

Si la tierra es Madre, el hombre, su hijo, estará constituido por idéntico material: el barro. La Biblia lo expone con diafanidad en el Génesis:

Modeló Yavé Dios al hombre de la arcilla y le inspiró en el rostro aliento de vida, y fue así el hombre ser animado (Cap. II, v. 7).

El autor sagrado acomoda una mentalidad popular para expresar la intervención divina en la formación antropomórfica: era creencia divulgada que, puesto que las personas se descomponían en polvo, estaban por éste constituidas⁵. Una formulación productiva, que combina origen y fin del ser y se enlaza con el tópico anterior, se cifra cuando Dios expulsa a Adán del Paraíso clamando:

Con el sudor de tu rostro comerás el pan / Hasta que vuelvas a la tierra, / Pues de ella has sido tomado; / Ya que polvo eres, y al polvo volverás. (Génesis, Cap. III, v. 19).

Estos *loci* han podido llegar a Aleixandre a través de la lectura directa de fuentes atestiguadas como la Biblia⁶. Reminiscencias bíblicas presentan el uso del versículo, lugares comunes muy reiterados en los Testamentos (vida asociada a ardua ascensión a una montaña, tempestad marina equivalente a obstáculos mundanales, mito del Edén perdido...), y cita directa de personajes y situaciones. En

3. Citado por José Luis Cano, *Vicente Aleixandre*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1981, p. 14.

4. Estudiado por E. R. Curtius, *Op. cit.* Cap. *La Naturaleza*.

5. Mitologías antiquísimas como la babilónica atribuían a Marduc la formación del hombre a partir de arcilla mezclada con su propia sangre. El dios egipcio Jnum era representado como un alfarero en su torno que modelaba el cuerpo de los recién nacidos, imagen con la que también se iconiza reiteradamente a Yavé en la Biblia.

6. José Luis Cano recoge testimonio de la lectura bíblica por parte de Aleixandre en *Los cuadernos de Velintonia*, Barcelona, Seix Barral, 1986, pp. 95-96. También incluye palabras directas del poeta conectando los tópicos citados a la tradición cristiana y a las dudas religiosas: «*La verdad es que yo me siento cristiano, y me encuentro bien en esa tradición cristiana española que mamé de niño. Pero por otra parte, me siento tan pagano como cristiano, y no creo en el milagro de la resurrección de la carne. Pienso que mi cuerpo, como mi alma, serán convertidos en polvo fundido con la tierra. No espero encontrar ningún cielo, ningún paraíso a mi muerte. No hay más paraíso, ni más infierno, que los que vivimos en la tierra*», (p. 39).

Mundo a solas se habla de *monstruos de Ninive*⁷ (OC I, p. 460) para referirse a las ciudades; en *Retratos con nombre* la hermana muerta se dibuja como Moisés en la cesta sobre el Nilo (OC I, p. 1.018); en *Poemas de la consumación* este personaje, ya anciano, es el término comparativo de la vejez (OC II, p. 35)⁸. Pero los tópicos que nos interesan se hallan también arraigados en el sustrato cultural de la colectividad, en el *inconsciente colectivo* así denominado por Jung. Aleixandre puede actuar como portavoz artístico de dicho sedimento.

Los *loci* actúan a veces a la manera de símbolos, bien como eslabones de un engranaje racionalmente comprensible dada la analogía entre los términos asimilados, o bien aleados al fenómeno visionario; entonces los parecidos se establecen en el nivel emocional⁹. Pero, sea cual sea su destino, conservan la savia semántica, apoyados por la continuidad de la lírica aleixandrina, pese a sus tres fases¹⁰. Intentaremos deslindar en ellas el funcionamiento de los motivos Tierra Madre y Hombre de Barro.

El segundo *topos*, convertido en *mujer de tierra*, se detecta ya en *Cabeza en el recuerdo*, composición de *Ámbito* a la que pertenece este fragmento:

El cabello hermosísimo navega
Tu cuerpo al fondo tierra me parece:
un paisaje de sur abierto en aspa,
(OC I, p. 121)

Los miembros de una mujer yacente se mezclan al ser descritos con los de un *hortus conclusus* y de ahí emanan expresiones como *Tallos te crecen de tus ojos, terraza de tu frente*, etc. En correspondencia gradativa, el cuerpo pleno deviene *tierra o paisaje*. Aún en estado incipiente, se atisban los primeros pujos por la

7. Las citas de la obra aleixandrina corresponden a: Vicente Aleixandre, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1968, que se abreviará en OC I; y *Obras completas II*, Madrid, Aguilar, 1978, con abreviatura OC II.

8. Analiza este poema Jorge Rodríguez Padrón en «Lectura en tres tiempos», *Cuadernos Hispanoamericanos*, CXVIII, 1979, pp. 137-156.

9. La dimensión simbólica de la poesía aleixandrina ha sido realizada por la crítica. Lanza ideas teóricas sobre el tema Carlos Bousoño en *La poesía de Vicente Aleixandre*, Madrid, Gredos, 1968 y en *Superrealismo poético y simbolización*, Madrid, Gredos. Han estudiado el valor emblemático de fauna, flora y otros componentes, entre otros, Giancarlo Depretis, *La zoo de specchi (il percepire ambivalente nella poesia di V. Aleixandre)*, Università de Torino, Facoltà di Magistere, 1976; José Angel Valente, «El poder de la serpiente», en *Las palabras de la tribu*, Madrid, Siglo XXI, 1971; Hugo Emilio Pedemonte, «La metáfora mítica», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, CXVIII, 1979, pp. 435-450, y Yolanda Novo Villaverde, *Vicente Aleixandre, poeta surrealista*, Santiago, Universidad de Santiago de Compostela, 1980. Sobre todo se ha hecho hincapié en el simbolismo propio de los libros de mayor influencia surrealista. Y. Novo escribe: «En cuanto que el simbolismo es resultado de un sistema peculiar de analogías nacido del subconsciente del autor, de la imagen de su mundo interior que genera un universo emocional propio e intransferible, se detecta la presencia de unas constantes simbólicas que dan cohesión a los símbolos entre sí y otorgan un margen de coincidencia a las distintas interpretaciones críticas» (*Op. cit.*, p. 77). Carlos Bousoño, a su vez, constata: «Afirmemos (...) que el surrealismo no es, desde el punto de vista técnico, otra cosa que simbolización. Una página suprarrealista es una página llena de símbolos». En «Las técnicas irracionales de Aleixandre», *Insula*, nn. 374-375, p. 5.

10. Con plasticidad lo declara C. Bousoño: «El torbellino de Aleixandre permanece idéntico a través de todas sus obras. Lo variable en ellas son únicamente los materiales que en tal torbellino giran sucesivamente» (*La poesía de V. Aleixandre, Op. cit.*, p. 98). También lo afirma Ricardo Gullón en «Itinerario poético de Vicente Aleixandre», *Papeles de Son Armadans*, nn. 32-33, Madrid-Palma de Mallorca, 1958.

fusión hombre-cosmos, se roza la *unitas mundi* proclamada por Aleixandre. También en el aspecto que nos ocupa, *Ámbito* contiene el germen de obras posteriores¹¹.

En el libro escrito a continuación el tópico merodea la mente del poeta. Aunque compuesto en 1928-29, no se publica hasta 1935 y sufre cambios de título, pues fue denominado sucesivamente *La evasión hacia el fondo* (1929), *Hombre de Tierra* (1932-1934) y al fin *Pasión de la Tierra* (1935)¹². Estas fluctuaciones se relacionan con el contenido del poemario, del que Aleixandre constató una dualidad de conceptos. De una parte, su temor por la posible incompreensión, dada la oscuridad elocutiva proveniente de técnicas surrealistas, que quizá coadyuvase al retraso de la publicación¹³. De otra parte, la presentación del hombre fundido con la esencia material del mundo, idea que desarrollará en los dos libros siguientes. Afirmó ser objeto de:

un doble complejo sentimiento, de aversión por su dificultad, contradictoria de la convocatoria, del llamamiento hacia zonas básicas, comunes a todos; y de proximidad por el humus maternal desde el que se movía¹⁴.

Esta última noción justifica las vacilaciones en el epígrafe e incluso muestra el nexo materno-filial de tierra y hombre. Es en el segundo encabezamiento (*Hombre de Tierra*) donde mejor se recoge el tópico. El estado primitivo que anhela el individuo coincide con la vuelta al magma primario, al vientre materno de la humanidad. A esta integración coopera la técnica surrealista, en lugar de servir a la revolución social o política como en la vecina Francia¹⁵.

11. La idea general es señalada por Guillermo Carnero en «*Ámbito* (1928): razones de una continuidad», *Cuadernos Hispanoamericanos*, CXVIII, 1979, pp. 384-393, y en «*Ámbito*, germen de la obra aleixandrina», *Ínsula*, nn. 374-375, p. 9.

12. Cumplida cuenta del cambio de denominación dan Gabriele Morelli en su edición del libro (Madrid, Cátedra, 1987) y Joaquín Marco, «Evasión, fondo, hombre, tierra y pasión: Pasión de la tierra, de Vicente Aleixandre», *Ínsula*, nn. 374-375, p. 14.

13. Sobre todo a partir de los años cuarenta, la comunicación se torna clave. Así se explican aforismos como: «La poesía no es cuestión de fealdad o hermosura, sino de mudez o comunicación». (OC I, p. 1.579). Incluso Aleixandre llega a valorar su lírica anterior atendiendo a este criterio. A propósito de *Espadas como labios*, escribe: «Cuando publiqué este libro, nada me disgustó más que tener la conciencia de que era un libro difícil, por las influencias surrealistas, que podía contar sólo con muy pocos lectores. Desde un principio soñé con que mi poesía fuera a todos, y no para unos pocos elegidos. Pero la expresión está sometida a la época y en los años treinta eran éstos los caminos expresivos de mi poesía. Por eso nada me alegra más ahora que saber que ese libro tiene muchos miles de lectores. Ese es mi mejor premio, mucho más que la fama, la Academia y otras zarandajas. La silenciosa compañía de esos miles de lectores que mis libros convocan». (J. L. Cano, *Los cuadernos... Op. cit.*, p. 175).

14. Vicente Aleixandre, *Mis mejores poemas*, Madrid, Gredos, 1968, p. 31.

15. Jenaro Talens («Vicente Aleixandre y el surrealismo», *Ínsula*, n. 304, 1972, p. 3) constata esta función de la nueva estética en Aleixandre. Por otra parte, Joaquín Marco no percibe la evidencia del tópico y al explicar el título *Hombre de Tierra* escribe: «¿Responde inconscientemente a la interpretación de arte deshumanizado que Ortega y Gasset razonara brillantemente en *La deshumanización del arte* (1925)» (*art. cit.*, p. 14). No advierte que uno de los acicates para el surrealismo español es el enfrentamiento con la asepsia del resto de las vanguardias y de la poesía pura. J. L. Cano señala que «el clima de poesía pura en la generación no duró más allá del año 28 ó 29, en que tanto Vicente, como Alberti, Federico y Cernuda rompen con ese clima, escriben libros que no tenían ya nada que ver con la poesía pura y deshumanizada. «Por ejemplo —añade /Aleixandre/—, mi libro *Pasión de la tierra*, escrito entonces, era un estallido, un rompimiento contra la poesía aséptica, y lo mismo los libros de Cernuda y Alberti. Dámaso olvida que en el año 32, el grupo menor en edad —Lorca, Cernuda, Alberti, yo mismo— no quería saber nada de poesía pura. La prueba es que publicamos, con Pablo Neruda, la revista *Caballo verde para la poesía*, donde salió, en el primer número, el manifiesto de Neruda —aunque no lo firmaba— *Por una poesía sin pureza*». *Los cuadernos de Velintonia*, *op. cit.*, p. 51.

En un párrafo del poema *El solitario* Aleixandre roza el tópico:

¿Sucumbiré yo mismo? Acaso yo pondré los labios sin miedo a la espina más honda, sin miedo al fracaso del papel que es el más barato de todos, el que puede lograrse siempre, sin más que guardarse la carta para lo último. Acaso yo terminaré echándome sobre la tierra y cerrando los ojos, al lado de mi baraja extendida. ¡Oh viento, viento, perdóname estas barbas de hierba, esta húmeda pendiente que como un alud me sube hasta los ojos cerrados! ¡Oh viento, viento, oréame como al heno, písame sin que yo lo note! ¿Por qué me preguntas en el costado si la muerte es una contracción de la cintura? ¿Por qué tu brazo golpea en el suelo como un látigo redondo de carne? Ya los naipes no están. ¡Oh soledad de los músculos! ¡Oh hueso carpetovetónico que se levanta como los anillos de una serpiente monstruosa! (OC I, p. 220).

La vida, modulando un viejo *locus*, aparece como un juego solitario, pues el hombre —solo según la productiva dilogía del título— se ve sometido de continuo a los embates del azar. Fenecer equivale a mostrar las cartas en la última jugada —*baraja extendida*— y volver a la tierra. El halo surrealista se adensa cuando el sujeto lírico agónico se metamorfosea en distintos elementos terrenos. Las *barbas* se hacen de *hierba* y la muerte general, que progresivamente todo lo habita, es *alud* que *me sube hasta los ojos cerrados*. Obsérvese la caracterización funeraria contenida en el último sintagma.

El individuo formado por polvo no está explícito, pero se adivina en los apóstrofes al viento —*písame sin que yo lo note, ¡Bárreme hasta ensalzarme de ventura!*— pues el contenido léxico de estos imperativos se suele aplicar a la citada capa térrea.

Las metamorfosis anteriores se relacionan con la abolición de límites propuesta por el surrealismo que conduce a la mezcla de categorías, originando un cosmos caótico, en ebullición constante, donde Aleixandre se sumergirá para aclarar su situación en el mundo¹⁶. Él mismo lo manifiesta:

Allí está / en *Pasión de la tierra* /, como en un plasma (aparte del valor sustantivo que el libro puede poseer) toda mi poesía implícita. Ésta es un camino hacia la luz, un largo esfuerzo hacia ella. Sólo mucho después yo he descubierto la claridad y el espacio celeste. Pero desde la angustia de las sombras, desde la turbiedad de las grandes grietas terráneas estaba presentida la coherencia del total mundo poético. (OC I, p. 1.448).

La crítica ha hablado de un problema existencial en *Pasión de la tierra*, de un interés por definir y afirmar el yo¹⁷. En *El solitario* el sentido de la vida se resuelve

16. El sentido de las metamorfosis como intento de atrapar lo inasible y asumir la naturaleza del caos inicial es estudiado por Y. Novo, *op. cit.*, p. 62. Con las metamorfosis se cumplen los requisitos bretonianos de asociaciones inéditas y sorprendentes como claves del surrealismo. Breton escribe: «El poeta establecerá a su capricho parecidos entre los objetos más disímiles, sin que la sorpresa resultante permita inmediatamente otra cosa que le sobrepuje (...) la belleza será convulsiva o no será». Citado por C. Marcial de Onís en *El surrealismo y cuatro poetas de la G. del 27*, Madrid, Porrúa, 1974, p. 53. También señalaba Bretón: «Todo hecho que cambie la naturaleza, el destino de un objeto, es un hecho surrealista»: *Ibidem*, p. 52.

17. Así lo constata José Olivio Jiménez en *Vicente Aleixandre*, Barcelona, Júcar, 1982. Cap. II. Y a propósito de *La destrucción o el amor*, J. Comincioli, «Surrealismo existencial en Vicente Aleixandre», *Revista de Letras*, Universidad de Puerto Rico en Mayagüez, junio, 1974, n. 22.

con una dubitación según se desprende del matiz hipotético del adverbio *Acaso* y de presentar el existir como juego azaroso. El tono negativo proviene de concebir la muerte como agente que ataca siempre al sujeto, noción para la que emplea los tópicos bíblicos despojados de contenidos relativos a la perduración¹⁸. El viento increpado es nuevo agente mortífero capaz de dispersar el polvo que el hombre es, aunque este acabamiento proporcione dicha —*¡Bárreme hasta ensalzarme de ventura!*—. Esboza el andaluz la noción de raigambre mística y romántica de que la muerte, al hacer viable la fusión con el todo y reintegrar al individuo a su origen, causa gozo¹⁹. Este concepto será aplicado después sobre todo al clímax erótico como momento de pérdida de la propia identidad para alearse con el amado. Obsérvese que el viento se sitúa en el flanco del individuo, lugar donde atacará la muerte: *¿Por qué me preguntas en el costado si la muerte es una contracción de cintura?*

Las menciones al *fracaso del papel*, unidas a la *brevitas vitae*, parecen aludir al carácter efímero y vago de la escritura.

Aunque abundan alteraciones orgánicas de seres y elementos, en *Espadas como labios* y *La destrucción o el amor* no se abordan directamente los tópicos estudiados, que tornan en *Mundo a solas*. Como en *Ámbito*, la relación Hombre-Tierra se traslada a la mujer y se introduce en contextos amorosos. Así se percibe en estos versos de *Bulto sin amor*:

Esta piedra que estrecho como se estrecha un ave,
ave inmensa de pluma donde enterrar un rostro,
no es ave, es la roca, la dura montaña,
cuerpo humano sin vida a quien pido la muerte.
(OC I, p. 446).

La analogía medular para la forja de metáforas que unen el cuerpo femenino con *piedra, roca o montaña* es la dureza, entendida físicamente y como ausencia de sentimiento según advierte el título del poema. Esta orientación resulta novedosa. Pero la correspondencia individuo-tierra cobra otros sentidos además. Una imagen delinea a la mujer como *ave inmensa de pluma donde enterrar un rostro*. La unión amorosa supone enterramiento en ella, circunstancia lógica pues la fémina está caracterizada con componentes geológicos. La connotación funeraria de *enterrar* suscita el enlace amor-muerte del verso postrero. Pedir la muerte significa poder culminar el amor al unirse a la mujer. Pero ante su vacío emotivo —*cuerpo humano sin vida*— se justifica el oxímoron.

Similar sistema significativo resurge en este retazo de *Humano ardor*:

18. Trata el escepticismo y la duda religiosa, además de recoger *Pasión de la tierra* como libro donde más se emplea la palabra Dios, Louis M. Bourne en «El agnosticismo en la poesía de V. Alexandre», *Insula*, nn. 374-375, 1978, p. 26.

19. Anuncian ya la raíz mística y romántica de la poesía alexandrina Pedro Salinas en «Vicente Alexandre entre la destrucción y el amor», *Índice Literario*, Madrid, Diciembre, 1935, idea reiterada por la crítica pero sin profundizar. El propio Alexandre confiesa su gusto por Keats, Shelley, Goethe, Hölderlin, y los españoles Bécquer y Espronceda (parcialmente) en *Epistolario*, *op. cit.*, pp. 74-75 y 94. Respecto a los místicos, escribe a J. L. Cano en 1951: «Estoy leyendo a Fray Luis de Granada, de quien me he traído una gruesa Antología. Leo la *Introducción al símbolo de la fe*. ¡Qué maravilla de lengua! ¡Y qué sentimiento de la Naturaleza al hablar deliciosamente de la creación!»: *Ibidem*, p. 103.

Morir, morir es tener en los brazos un cuerpo
del que nunca salir se podrá como hombre.
Pero acaso quedar como gota de plomo,
resto en tierra visible de un amor soberano.
(OC I, p. 452).

El fragmento recoge una dubitación: morir, insistiendo mediante el infinitivo geminado, equivale a introducirse en el cuerpo deseado; y como razón complementaria, permanecer afectivamente (*resto de un amor soberano*). El fuego con el que tradicionalmente se asocia la pasión permite el símil *como gota de plomo*. El amante, con su dureza derretida por el *humano ardor*, queda, aunque fragmentariamente según los semas de *gota, en tierra visible*, esto es, en la mujer.

Enfocados los versos desde otra perspectiva, desprenden cadencias existenciales. Si aluden al acto real de fenecer y la tierra es el espacio mundano, anuncian que, al extinguirse, el individuo pasa a formar parte del *humus* general.

El paso siguiente en la extracción de contenido a los tópicos sobreviene cuando Aleixandre descubre que intelecto y sentimiento son los únicos vencedores de la finitud y lo expresa en *Libertad celeste*:

¡Ah la frente serena!
Quisiera yo saber
que la frente ya exenta de un cuerpo que no es aire
arriba ondea donde la luz existe,
arriba hiere cielos que generosamente
dan sus vidas azules como la lluvia fresca.
Dejadme, sí, dejadme.
El corazón ansía,
ansía bajo tierra perecer como luna,
como la seca luna que se clava en el suelo:
Un poniente durísimo que de un golpe se incrusta.
El corazón mataría a la tierra,
mataría como un amor que estrecha o asfixia un cuerpo odiado,
un cuerpo que se rinde desangrándose vivo
mientras se besan labios o burbujas de muerte.
Pero arriba la cabeza se evade.
Belleza soberana, majestad de la frente,
piel serena de oriente donde un sol se retrata,
donde un sol tibiamente se ciñe como un brazo,
una piel fina, amada, de una mujer desnuda.
¡Cielo redondo y claro donde vivir volando,
donde cantar batiendo unos ojos que brillan,
donde sentir la sangre como azul firmamento
que circula gozoso copiando mundos libres.
(OC I, pp. 461-462).

La primera agrupación de versos —y especialmente el tercero— muestra la bipolaridad intelecto/materia. El sujeto increpa a la *frente serena*, al pensamiento lúcido, con anhelo por conseguir tal estado según marca la entonación emotiva. Los verbos relativos al conocimiento —*Quisiera yo saber*— bosquejan la reflexión. Lo mental, por ser inmaterial, ocupa los espacios etéreos que la anáfora ejercida

sobre *arriba* enfatiza. Los cielos constituyen el hábitat de la luz, emblema ancestral de energía y por ello dan *sus vidas azules*. El símil con la *lluvia fresca* refuerza los semas vitales. Para lograr la perduración es, pues, obligatorio el desarrollo del pensamiento. El segundo bloque manifiesta, con la fuerza inicial de dos imperativos en epanadiplosis (*Dejadme, sí, dejadme*), los deseos de ascensión, planteada casi a la manera de viaje místico. El corazón —emblema del sentimiento— preso *bajo tierra*, esto es, subyugado por la carne, desea semejarse a los habitantes sidéreos representados por la luna. Pero para llevar a cabo el proceso, como los religiosos áureos propugnaban la anulación de la carne en la vía purgativa, hace falta morir. La luna, cuyo entorno es el cielo, mantiene obligados contactos con lo terrenal. Por eso surge la nota descriptiva de un crepúsculo, realizada con la peculiar violencia de las imágenes heredadas del surrealismo. El astro selenita hiere a la tierra ya que *se clava en el suelo*, en frase y contexto de resonancias lorquianas (*Cuando las estrellas clavan/rejones al agua gris, (...)/ voces de muerte sonaron/cerca del Guadalquivir*)²⁰. De igual forma, el sentimiento apresado contra su voluntad destruiría a la carne (*El corazón mataría a la tierra*). La paradoja amor/inquina entre cuerpo y espíritu se proyecta en los versos siguiente con nuevas imágenes cruentas de espectro surreal y la *o* identificativa del verso *mientras se besan labios o burbujas de muerte*.

Sólo el intelecto puede obviar la lucha que entablan sentir y materia y, en consecuencia, *arriba la cabeza se evade*. Un léxico positivo y ensalzador dibuja el alto entorno perseguido y el sol, astro gradativamente más relevante que la luna, se vincula a la *cabeza* para evidenciar de nuevo que sólo las ideas permanecen. Entre las estrategias sublimadoras del proceso se halla el símil que vincula repercusión del reflejo solar en el hombre —es decir, de la inteligencia y de la vida— y caricia femenina.

El poema se cierra con un apóstrofe al cielo, compuesto por una oración nominal que manifiesta la voluntad de instalarse en él. Que la palabra poética ejerza de vía para conseguirlo se desprende de la alusión al canto y la simbología del espacio etéreo como hábitat imaginario de la Poesía. Las últimas palabras anuncian la simbiosis de ego inmaterial y cosmos, sobre todo en *donde sentir la sangre como azul firmamento*. El centro vital de la persona —la sangre— copiará *mundos libres*, participando de la esencia y de la libertad inmutables de lo celeste. El título cobra sentido. Estas ideas poseen un antecedente inmediato en la obra de Juan Ramón Jiménez²¹.

Aunque los tópicos estudiados han sido fructíferos en *Mundo a solas*, aún más pródigos resultan en *Sombra del Paraíso* donde se compendian los anteriores valores y otros inéditos.

20. F. García Lorca, *Primer Romancero Gitano, Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, Ed. de M. García-Posada, Madrid, Castalia, p. 169.

21. Aunque la oposición materia/espíritu, con lo que implica de contraste entre lo efímero y lo duradero, se da en toda la obra juanramoniana, cobra relevancia en *Piedra y cielo*. Y se advierte incluso en el título. Significativas son estas composiciones: *El poema, / Arranco de raíz la mata, / llena aún del rocío de la aurora, / ¡Oh, que riego de tierra / olorosa y mojada, / qué lluvia —¡qué ceguera!— de luceros / en mi frente, en mis ojos!; Tesoros del azul, / que un día y otro, en vuelo repetido, / traigo a mi tierra! ¡Polvo de la tierra, / que, un día y otro, llevo al cielo! (...)* ¡Qué alegría este vuelo cotidiano, / este servicio libre / de la tierra a los cielos, / de los cielos, ¡oh pájaro!, a la tierra!, Juan Ramón Jiménez, *Libros de Poesía*, Madrid, Aguilar, 1957, pp. 696 y 785.

La tierra como rasgo caracterizador de la mujer y factor que contribuye al panteísmo se advierte en este retazo de *Plenitud del amor*:

Por un torso desnudo tibios hihillos ruedan.
 ¡Qué gran risa de lluvia sobre tu pecho ardiente!
 ¡Qué fresco vientre terso, donde su curva oculta
 leve musgo de sombra rumoroso de peces!
 Muslos de tierra, barcas donde bogar un día
 por el músico mar del amor enturbiado,
 donde escapan libérrimos rumbo a los cielos altos
 en que la espuma nace de dos cuerpos volantes.
 (OC I, p. 539).

La ósmosis naturaleza-hombre posee un movimiento recíproco pues la lluvia ríe personificada, a la vez que la *curva* del *vientre*, con plasticidad dibujada por el encabalgamiento, *leve musgo oculta*, y los *muslos* son *de tierra*. El amor también sitúa al ser *rumbo a los cielos altos*, hacia la eternidad.

La conexión hombre entorno es más tangible en ejemplos como los siguientes en los que la persona se percibe como montañas, rocas...

Erguido en esta cima, montañas repetidas, yo os contemplo, sangre de mi
 /vivir que amasó nuestra piedra,

No soy distinto y os amo.
 (OC I, p. 578).

Cuerpos humanos, rocas cansadas, grises bultos
 que a la orilla del mar conciencia siempre
 tenéis de que la vida no acaba, no, heredándose.
 Cuerpos que mañana repetidos, infinitos, rodáis
 como una espuma lenta, desengañada siempre.
 (OC I, p. 580).

En el primer fragmento salva al poeta de la confusión con la materia finita el poder de elevarse por amor o canto, según manifiesta en el verso *Por mí la hierba tiembla hacia la altura, más celeste que el ave*. En el segundo la eternidad proviene de la transmigración por herencia, aunque comporte monotonía.

Las piedras, para coadyuvar a la integración del ser en el todo, también se caracterizan con rasgos humanos, dando lugar a prosopopeyas paisajísticas:

La melancólica inclinación de los montes
 no significaba el arrepentimiento terreno
 ante la inevitable mutación de las horas;
 era más bien la tersura, la mórbida superficie del mundo
 que ofrecía su curva como seno hechizado.
 (OC I, p. 488).

Las grandes rocas, casi de piedra o carne,
 se amontonaban sobre dulces montañas,
 que reposan cálidas como cuerpos cansados
 de gozar una hermosa sensualidad luciente.
 (OC I, p. 520)²².

22. Las prosopopeyas no sólo afectan a la tierra, sino a otros elementos básicos como el agua (representada por el mar o el río) o el aire. Ejs. «Pero el mar, no. No es piedra, / esa esmeralda que

En *Hijos de los campos* la tierra funciona como elemento útil para el retrato. La faz del campesino, por su color, permite la asociación tropológica. Pero existe otra razón que justifica el cromatismo: la cercanía del labrador a la tierra, física por su trabajo y hereditaria pues es su madre y su destino último:

Musculares, vejetales, pesados como el roble, tenaces como arado que vuestra mano
/conduce,
arañáis la tierra, no cruel, amorosa, que allí en su delicada piel os sustenta.
Y en vuestra frente tenéis la huella intenta y cruda del beso diario
del sol, que día a día os madura, hasta hacer os oscuros y dulces
como la tierra misma, en la que, ya colmados, una noche uniforme vuestro cuerpo
/tendéis.

Ya os veo como la verdad más profunda,
modestos y únicos habitantes del mundo,
última expresión de noble corteza,
por la que todavía la tierra puede hablar con palabras.

Contra el monte que un hijo primaveral hoy lanza, cubriéndose de temporal alegría,
destaca el ocre áspero de vuestro cuerpo cierto,
oh permanentes hijos de la tierra crasa,
donde lentos os movéis, seguros como la roca misma de la gleba.
(OC I, p. 585).

A las alturas de *Sombra del Paraíso*, la preocupación aleixandrina va dejando de ser centrípeta en torno al ego y se orienta hacia la solidaridad con el prójimo, especialmente con la gente sencilla, con la *intrahistoria* unamuniana. Ésta revela *la verdad más profunda*, pues es lo prístino, lo original, lo genuino.

Los tópicos Hombre de Barro y Madre Tierra se entrelazan con el mito paradisiaco que en la Biblia los contenía. El hombre muestra su desasosiego al comprender que, si bien se halla ligado a la faz terráquea, su origen era la felicidad de un estado anterior y elevado: el Edén. Así lo manifiesta el poeta:

Cuando pienso en el libro en el que ahora a ratos vengo trabajando, si eso es trabajar, pienso en el título que llevará quizá un día. Se llamará *Sombra del Paraíso*. Y bien sé que la sangre que lo regará vendrá de esta tierra, en la que habito; aunque su cielo luminoso, su esplendorosa luz superior serán de arriba, de mi celeste reino, en donde nací y para el cual nací... y que recuerdo. Porque yo siempre recuerdo. Hasta cuando poeta vaticino, lo que hago es recordar. Y mis supuestas invocaciones proféticas son visiones del reino de donde vengo²³.

Se ha discutido mucho el referente del paraíso. Unos críticos postulan que es la infancia y juventud añoradas; otros hacen hincapié en la ruptura biográfica que suponen la enfermedad y la guerra civil y se refieren al período prebélico; hay quien acentúa el problema religioso, la falta de un Dios protector. Para nosotros,

todos amasteis en las tardes sedientas. No es piedra rutilante toda labios tendiéndose, aunque el calor tropical haga a la playa latir, sintiendo el rumoroso corazón que la invade», OC I, p. 490. «¡Oh río que como luz hoy veo, / que como brazo hoy veo de amor que a mí me llama!», OC I, p. 496. «Ligeros envíos de un mar benévolo bajo el gran brazo del aire» OC I, p. 503. También se perciben ciertas animalizaciones, atribuciones a la fauna de rasgos humanos, etc., pero en menor medida que en los libros anteriores, tocados por el surrealismo.

23. V. Aleixandre, *Epistolario*, *Op. cit.*, p. 31.

el símbolo edénico es plurivalente y compila tanto los contenidos anteriores como aquéllos de índole diversa que se relacionan con dicha pasada frente a desolación actual. No en vano pronunció el poeta en 1944:

Yo canto un paraíso sin edad ni contingencia, en un escape del dolor y la felicidad absoluta (...) que fulge poderosamente evocada en su vuelo fugaz, en el mundo total creado por el poeta, y suspensa en el tiempo²⁴.

Destacamos dos motivos, quizá no suficientemente realzados: el poético y el amoroso, que pueden combinarse con los anteriores.

En *No basta* prevalece la angustia existencial por la falta de creencias religiosas. El hombre, como Adán, es expulsado del reino jubiloso, e impelido a alejarse de la deidad. La solución es refugiarse en la madre tierra, pintada con todos los atributos de la *mater generationis*, con regazo protector (*seno hermoso*) y poder vivificador (*me sustentas*). El poeta, dolorido por la pérdida de fe, se aferra a la *profunda sabiduría* que de la materia emana. Pero *No basta*, según marca el título:

Sobre la tierra mi bulto cayó. Los cielos eran
solo conciencia mía, soledad absoluta.
Un vacío de Dios sentí sobre mi carne,
y sin mirar arriba nunca, nunca, hundí mi frente en la arena
y besé solo a la tierra, a la oscura, sola,
desesperada tierra que me acogía.

Así sollocé sobre el mundo.
¿Qué luz lívida, qué espectral vacío velador,
qué ausencia de Dios sobre mi cabeza derribada
vigilaba sin límites mi cuerpo convulso?
¡Oh madre, madre, solo en tus brazos siento
mi miseria! Solo en tu seno martirizado por mi llanto
rindo mi bulto, solo en ti me deshago.

Estos límites que me oprimen,
esta arcilla que de la mar naciera,
que aquí quedó en tus playas,
hija tuya, obra tuya, luz tuya,
extinguida te pide su confesión gloriosa,
te pide solo a ti, madre inviolada,
madre mía de tinieblas calientes,
seno solo donde el vacío reina,
mi amor, hecho ya tú, hecho tú solo.

(...)

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.
(OC I, pp. 596-598).

Cuando no se cree en un más allá, la soledad y la concepción de la muerte como tornar al suelo producen aflicción. Así aparece en *Padre mío*, donde se

24. *Ibidem*, p. 75.

modula el tópico cambiando el parentesco, pues la tierra es padre y toma de éste el poder protector, entendido como llamada negativa hacia el fin:

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
(OC I, p. 575).

En algunos pasajes del libro, no obstante, el poeta aclara que aunque el hombre es arcilla posee aliento de Dios y está formado a su imagen y semejanza, hechos que le confieren diferencia sustancial con la simple materia. Pero enseguida advierte, dado el escepticismo religioso, que es *pura arcilla apagada*, que lo anterior se reduce a simple quimera:

AL HOMBRE

¿Por qué protestas, hijo de la luz,
humano que transitorio en la tierra,
redimes por un instante tu memoria sin vida?
¿De dónde vienes, mortal, que del barro has llegado
para un momento brillar y regresar después a tu apagada patria?
Si un soplo, arcilla finita, erige tu vacilante forma y calidad de Dios tomas en
/préstamo,
no, no desafíes cara a cara a ese sol poderoso que fulge
y compasivo te presta caballera de fuego.
Por un soplo celeste redimido un instante,
alzas tu incandescencia temporal a los seres.
Hete aquí luminoso, juvenil, perennal, a los aires.
Tu planta pisa el barro de que ya eres distinto.
¡Oh, cuán engañoso, hermoso humano que con testa de oro
el sol piadoso coronado ha tu frente!
¡Cuán soberbia tu masa corporal, diferente sobre la tierra madre
que cual perla te brinda!
Mas mira, mira que hoy, ahora mismo, el sol declina tristemente en los montes.
Míralo rematar ya de pálidas luces,
de tristes besos cenizosos de ocaso
tu frente oscura. Mira tu cuerpo extinto cómo acaba en la noche.
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.
(OC I, pp. 576-577).

La segunda persona textual coincide con el destinatario implícito en el título *Al hombre*. Una vez que el sujeto lírico es consciente de su finitud, la transmite a los demás. El tono admonitorio a ello responde, como también las frecuentes interrogaciones retóricas que increpan al receptor, los imperativos (*no desafíéis, mira, mira, míralo, regresa*) reiterados por procedimientos enfáticos (germinación, derivación, anáfora), e incluso los vocativos. Éstos recogen el tópico estudiado, a veces dilatándose en expansiones. Reflejan el giro entre la consideración preliminar de la procedencia celeste del hombre (*hijo de la luz, humano que transitorio en*

la tierra) y la certeza de su definitiva materialidad y carácter perecedero (*arcilla finita, mortal, humilde, pura arcilla apagada, barro tú en el barro*).

Por el idiolecto alexandrino y por la tradición puede interpretarse la luz, el *soplo celeste, ese sol poderoso que fulge* / y *poderoso te presta su cabellera de fuego*, como el numen que toca a los poetas convirtiéndolos en seres elegidos con esencia bipolar pues, arraigados en el suelo, participan de la divinidad por el arte, el don. Esta idea se remonta a Platón y se desarrolla especialmente en el Romanticismo y en poetas como Juan Ramón Jiménez, de ascendencia tangible en Alejandro.

En forma de astros, luz, aire..., el supramundo celeste aplicado al poeta surge por doquier en la obra total de nuestro autor y en concreto en *Sombra del Paraíso*, donde leemos:

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.

(...)

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.

(...)

Sí, poeta; arroja este libro que pretende encerrar en sus páginas un destello de sol.
y mira la luz cara a cara, apoyada la cabeza en la roca,
mientras tus pies remotísimos sienten el beso postrero del poniente
y tus manos alzadas tocan dulce la luna,
y tu caballera colgante deja estrella en los astros.
(OC I, pp. 483-484).

Y en el mismo libro, en un poema titulado *Los poetas*, así los define:

Ángeles desterrados
de su celeste origen
en la tierra dormían
su paraíso excelso.
(OC I, p. 524)²⁵.

A la vista de lo anterior, el poema *Al hombre* también advierte a los escritores de la vacuidad de sentirse *luminosos*, cercanos a la eternidad de que hipotéticamente su arte los dota. En consecuencia, se enmarca la acción en el crepúsculo (*ahora mismo, el sol declina tristemente en los montes*) y, con técnica heredada quizá del impresionismo, se traslada el tránsito cronológico al hombre (*mira tu cuerpo extinto cómo acaba en la noche*) que pierde la luz y se torna *arcilla apaga-*

25. Textos también significativos son OC I, pp. 365-366, p. 553, p. 581, p. 833, etc. La concepción de poeta como ser profético es relacionada con el romanticismo y con la filosofía antigua por Antonio Carreño, «De la sombra a la transparencia: las alternancias semánticas de *Sombra del Paraíso*», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, CXVIII, 1979, pp. 524-535.

da. También la inspiración, el ímpetu creador, se somete a la ley general de la *brevitas vitae*.

En *No estrella*, colocado con anterioridad, aún parecía Aleixandre aferrarse a la llamada de la luz, de la gracia poética que se mezcla con el hombre de tierra:

Quién dijo que ese cuerpo,
tallado a besos, brilla
resplandeciente en astro
feliz, ¡Ah, estrella mía,
desciende! Aquí en la hierba
sea cuerpo al fin, sea carne
tu luz. Te tenga al cabo,
latiendo entre los juncos,
estrella derribada
que dé su sangre o brillos
para mi amor. ¡Ah, nunca
inscrita arriba! Humilde,
tangibile, aquí la tierra
te espera. Un hombre te ama.
(OC I, p. 509)

El tú invocado, además de la gracia lírica, coincide con la amada. Aleixandre confesó su crisis amorosa en los incipientes años cuarenta:

Hablamos / con Eva, su antigua amante / luego de la injusticia de la vida y del puro anhelo de felicidad del corazón humano. Y de dónde me saqué yo *Sombra del Paraíso*. No le dije que era de la reciente experiencia de la desgracia. Un amor muerto —asesinado— en medio de la guerra y la revolución. Desde la sombra, la inmensa nostalgia de la luz²⁶.

La equiparación de mujer y astro tangible en el título (*No estrella*) es una manera extendidísima de sublimar la belleza y la inaccesibilidad femeninas, forma a su vez de representar el arte entendido como don sobrenatural. Pero Aleixandre niega estos contenidos para manifestar la voluntad de acercamiento al amor o al numen. La lejanía, proyectada en el plano vertical, se iconiza por los versos breves. Encabalgamientos de acusado valor gráfico y la colocación de palabras relativas al descenso en líneas inferiores son artificios que se pliegan a la invocación persistente a la bajada.

El sintagma *estrella mía*, introducido en frase exclamativa, parece aludir al sino, a la predestinación inexorable al amor y la escritura, las dos facetas que conectan al individuo con un mundo superior²⁷.

26. V. Aleixandre, *Epistolario*, op. cit., p. 113.

27. El poeta confiesa: «Porque yo nací para amar como un Dios (porque sólo un dios puede amar así con soberanía). Y no soy más que un hombre. Las fuerzas que en mí desarrolla el amor son infinitamente superiores a mi fuerza de hombre, de carne mortal. En mí encarna entonces, se agita, me posee y me destroza un espíritu celeste que necesitaría un cuerpo de dios poderoso en el que equilibrarse, y que yo no puedo ofrecerle. Por esto temo, temo sentirme arrebatado a mi destino, ensalzado a esa gloria, éxtasis único en el que me destruyo, fuego, hoguera en la que me alzo lamiendo con mi frente los cielos, como una llama; en la que pierdo mi memoria de hombre, que ya no quiero, transitoriamente divino en mi lumbre. Pero cuando cesa, cuando regreso aquí, entre los demás, vengo muerto, ruina de ángel, porque en cambio, ay, vuelvo sin perder la otra divina memoria (...). Tal es mi destino. De él sólo sale ganando el poeta, que recoge los pálidos destellos para ofrecer a los otros», *Ibidem*, pp. 48-49. Carta fechada el 12-I-1943.

Los elementos terrenos en los que se metamorfosea el hombre bosquejan un *locus amoenus* que servirá de entorno amoroso: *Aquí en la hierba, juncos, aquí la tierra*. La concreción también se proyecta en la pretendida transformación del tú: de su luz en *cuerpo* o *carne*, de sus *brillos* en *sangre* según marca la *o* identificativa. El amor necesita consumarse; la escritura requiere genio celeste y el texto deviene clamor, según se desprende de la abundancia de exclamaciones, de subjuntivos que indican deseo, de pausas que entrecortan la dicción para sugerir ánimo alterado. Todo culmina en la unión de tierra-hombre, establecida por la sucesión de dos estructuras paralelas: *La tierra te espera, Un hombre te ama*, donde la identidad sintáctica implica igualdad semántica. El hombre-tierra funciona, pues, como representación de la materia susceptible de contacto con realidades superiores, bien a través del amor, bien por la lírica, pero una lírica no deshumanizada según manifiestan la interacción de los dos códigos y aforismos como:

La poesía no es una diosa exenta. Solo sobrevive en cuanto sirve a los hombres (OC I, p. 1.574).

Quizá donde Aleixandre extraiga mayor belleza estética y rendimiento a los tópicos sea en el poema *Desterrado de tu cuerpo*, que analizaremos con mayor exhaustividad:

Ligera, graciosamente leve, aún me sonrías. ¿Besas?
De ti despierto, amada, de tus brazos me alzo
y veo como un río que en soledad se canta.
Hermoso cuerpo extenso, ¿me he mirado sólo en tus ondas,
o ha sido sangre mía la que en tus ondas llevas?
Pero de ti me alzo. De ti surto, ¿Era un nudo
de amor? ¿Era un silencio poseso? No lo sabremos nunca.
Mutilación me llamo. No tengo nombre; solo
memoria soy quebrada de ti misma. Oh mi patria,
oh mi cuerpo de donde vivo desterrado,
oh tierra mía,
reclámame.
Súmame yo en tu seno feraz. Completo viva,
con un nombre, una sangre, que nuestra unión se llame.
(OC I, p. 562).

De nuevo se conjugan dos planos, aunque distintos: el amoroso y el existencial. Desde el primero, asistimos a la exaltación del amor tras el goce sexual. El segundo plantea interpretación a su vez binaria, pues se reflexiona acerca de la procedencia y el destino terrenos del hombre. Ahora bien, la tierra añorada, además de *mater generationis*, de regazo protector, implica un antiguo estado de felicidad, un paraíso perdido que, por la datación del libro, coincide con el período prebélico. Este Edén sobre todo es percibido por el poeta, ángel caído según una visión romántica difundida en el 27, especialmente por Alberti y Cernuda.

El título puede interpretarse en dos direcciones: *tu cuerpo* constituye una referencia a la mujer, identificada metafóricamente con la tierra y, en consecuencia, el hombre separado de ella está *desterrado*. Recoge un sentido tangencial a «Bulto sin amor» *de Mundo a solas*. Pero el vector interpretativo puede ser inverso: la tierra se personifica en mujer; el hombre de ella desprendido se siente no obstante aún tan ligado, que el vínculo se hiperboliza en amor.

Es relevante la selección de *tu cuerpo* porque el encuentro será erótico y la fusión con el mundo, material.

El poema posee una estructura cuatripartita. Los cinco versos iniciales esbozan el entorno afectivo, ya que incluyen el despertar del enamorado y la mirada hacia el físico femenino. Paralelamente, comienza la reflexión existencial. Los dos versículos siguientes suponen una meditación sobre la esencia ignota del amor consumado o, en su caso, sobre el misterioso origen del ser. Otro bloque (vv. 8-14) exalta el amor concebido como entrega y visión de la vida como destierro del paraíso. Acaba el sujeto clamando por un nuevo enlace amoroso y por volver a los orígenes terrenos o paradisiacos.

La composición se abre con rasgos descriptivos de la mujer que denotan gradativamente delgadez, agilidad y armonía. A la pareja de adjetivos *ligera-leve* le corresponde una dualidad de verbos también enlazados por *gradatio* (*sonríes-¿Besas?*) que indican la actitud afectiva de la mujer. El sema de vaguedad del primero, correlato del incluido en los adjetivos, se consigue en el segundo por la interrogación: es tan tenue el beso que casi no se percibe. La experiencia amorosa ha sido reciente, según marca el adverbio *aún*; la sonrisa y el beso son vestigios del anterior estado placentero.

En el segundo plano estas reminiscencias se tornan símbolos de la juventud. El poeta hasta hace escaso tiempo ha permanecido ligado a la tierra, contenido que se extrae también al sugerirse el epitafio latino *sit terra levis*. Aleixandre recuerda su dicha, su existencia en un mundo feliz colmado de amor y sin la sombra de la enfermedad.

El contacto sensual previo se torna más evidente con la alusión al abrazo del que sale el sujeto. *De ti despierto* bosqueja el sueño reparador tras la cópula. La omnipresencia femenina se advierte en la proliferación de referencias a ella mediante el pronombre *tí*, el posesivo *tus* y el vocativo *amada*. Su retrato se perfila al equipararla a un río mediante un tropo frecuente en la poesía de Aleixandre que realza la postura yacente y el cuerpo móvil y ondulado²⁸. Que el amante se hallaba en similar posición, apta para el erotismo, se desprende del movimiento ordenado cronológicamente que presentan los verbos *despierto*, *me alzo* y *veo*. Otra técnica de realce es presentar el cuerpo femenino como suscitador del canto, motor de inspiración, cifrando con matices sensuales el idealismo de *la voz a tí debida* garcilasiana.

En la interpretación de tono más grave, *despertar* equivale a «ser consciente», sentido que impregna asimismo el verbo *ver*. El sujeto se da cuenta de su filiación terrena y reflexiona acerca de la vida, término por tradición asimilado a río.

El apóstrofe *Hermoso cuerpo extenso* precisa los semas de belleza femenina o terrena anunciados y la horizontalidad lata del cuerpo ofrecido o de la superficie

28. El símil mujer-río, además de los valores expuestos, desarrolla en ocasiones el carácter inasible del amor que continuamente fluye y se escapa. Ejemplos del tropo: en *Pasión de la tierra* el poema «Del color de la nada» (OC I, p. 203); en *La destrucción o el amor*, «Después de la muerte» (OC I, p. 328); «A tí viva» (OC I, p. 354); en *Mundo a solas*, «Filo del amor» (OC I, p. 463); en *Sombra del Paraíso*, «Los poetas» (OC I, p. 525), «A una muchacha desnuda» (OC I, p. 562), «Cuerpo de amor» (OC I, p. 565), «Cuerpo sin amor» (OC I, p. 568), etc.

geológica. Iconizan fónica y gráficamente este contenido el alargamiento del versículo, la proliferación adjetival y la aliteración de nasales.

La interrogación retórica permite sopesar el grado de integración del amante en la amada, del hombre en la tierra. Siguiendo el germen tropológico ya plantado, las *ondas* mencionadas figuran la parte superficial de la mujer o de la vida terrena. El acercamiento externo se refuerza con el adverbio *sólo*. La aproximación a la profundidad sobreviene en la segunda fase de la disyuntiva: *O ha sido sangre mía la que en tus ondas llevas?* Aliteraciones de silbantes y nasales connotan la densidad del fluir, la fusión intensa. La sustancia vital del individuo pasa a la mujer tras culminar el amor, o al suelo tras unirse a él en la muerte última. Pero seguirá siendo vida pues el río, según imagen heraclitiana, fluye²⁹.

La rebeldía del sujeto ante la falta de resolución al dilema se manifiesta por las secuencias encabezadas por adversativa *Pero de ti me alzo. De ti surto*. La anáfora hilvana contenidos gradativos, ya que si *alzar* significa «ascender», *surtir* añade el cariz de propulsión. El amante necesita separarse de la mujer para reflexionar; el hombre, aunque proviene del polvo, es un ser más elevado. El sema de impulso de *surto* es esbozo sutil de individuo arrojado del paraíso.

Las interrogaciones se suceden, dando lugar a diatribas y, en consecuencias, a la *dubitatio* propia de la meditación. La fusión pasada se especifica por una metáfora común —*nudo de amor*— cuya novedad radica en la interpretación subsidiaria: la felicidad del hombre originario mezclado aún con la tierra. La locura emotiva, el frenesí erótico aunque íntimo, se vislumbra en el *silencio poseso*, convertido en el segundo código en referencia al mutismo característico de un ser que aún no ha deliberado. Con la fuerza de la aseveración *No lo sabremos nunca* se expone la imposibilidad de aclarar lo ignoto de la experiencia sensual o del origen humano. El plural apela al lector implícito, forma de generalizar el proceso específico aquí descrito. El misterio provoca expresiones paradójicas tales como *Mutilación me llamo. No tengo nombre*. Acude el andaluz a su experiencia surrealista, pródiga en miembros seccionados, escenas cruentas..., para marcar que el individuo no es pleno, pues parte de él ha quedado en la mujer amada, en la tierra de la que se ha desgajado o en el edén feliz de los años juveniles. La carencia es tan relevante que afecta al *nombre*. El adjetivo *solo* colocado al final del versículo, el encabalgamiento y la homofonía con el adverbio producen una silepsis que permite acentuar la irrelevancia del sujeto, a la vez que su soledad. Otra metáfora (*Memoria soy quebrada de ti misma*) precisa el porqué de la mutilación: la pertenencia a la mujer o a la tierra, sólo ya tangible en el recuerdo. Los contenidos relativos a la ruptura se proyectan gráficamente en la sintaxis mediante la distensión que aleja el sustantivo de su calificativo.

La trimembración de invocaciones, enfatizadas por la anáfora, contiene la tríada de referentes claves en el texto: la *Patria*, en la que subyace el paraíso destruido por guerra y enfermedad; el *cuerpo* femenino que no puede recibir continuamente en clímax erótico, y la madre *tierra*. Justifica el carácter unívoco de estos

29. Las ideas de Heráclito y de otros filósofos tomadas por Aleixandre son expuestas sucintamente por Alejandro Amusco en «El pensamiento de los presocráticos y Vicente Aleixandre», *Insula*, nn. 374-375, 1918, p. 16.

tres elementos la concordancia *ad sensum* con el verbo en singular *reclámame*. El poeta desea tornar a la dicha, al enlace sensual y al suelo. Esta última llamada se tiñe de carácter funerario, de anhelos de muerte. La potencia del clamor provoca la bimembración de imperativos (*reclámame. Súname*) que originan un homeoteuton. La contigüidad fónica sugiere sucesión de ideas, movimiento continuo. El sintagma en *tu seno feraz* ensambla lo humano y lo natural, anuncio de la simbiosis del individuo en el cósmos.

En estos versos finales Aleixandre encuentra la solución al conflicto: vuelta a la mujer como única vía para completar la propia entidad; tornar al polvo como método para fructificar porque la naturaleza, *mater generationis*, es fértil y renueva vidas acabadas. Esto sólo se cierne al ámbito del deseo y con posible proyección futura según indica el subjuntivo *viva*, opuesto mediante derivación al *vivo desterrado* del presente.

El poema concluye con una enumeración —técnica aleixandrina usual— que compendia los atributos necesarios para la plenitud del ser: *un nombre* que sugiere individuo diferenciado y *una sangre*, con energía vital, todo proveniente de la fusión, densa según connota la nueva aliteración de nasales³⁰.

En síntesis, en el período comprendido entre *Ámbito* y *Sombra del Paraíso* los tópicos Hombre de Barro y Tierra Madre han cobrado diferentes funciones. La plurivalencia y concentración significativa crecen a medida que avanzan los años y Aleixandre domina las estrategias estilísticas y madura los conceptos.

En los primeros escalones poéticos los vínculos hombre-tierra sólo sirven como caracterizaciones del físico masculino o femenino que se reifican, o, inversamente, de la naturaleza personificada. Ambos procesos anuncian la indisolubilidad de la persona y el mundo, la pertenencia de ambos a un mismo cosmos.

Poco después, especialmente a partir de *Mundo a solas*, la mujer como tierra conduce al tópico *morir de amor*; el enterramiento en ella, por consiguiente, representa la culminación afectiva y erótica. Otro de los usos constatados identifica la tierra con la parte material y caduca del individuo, destinada a volver al polvo. Contrasta con la faceta espiritual y eterna de la persona que, sobre todo en los poetas, proviene del genio creador, del amor como sentimiento que sublima y del poder del intelecto. Los tres componentes hallan figuración simbólica en el cielo.

En hombre como hijo de la tierra toma también derroteros religiosos y existenciales. Tras una crisis, Aleixandre, escéptico, siente la ausencia de un dios protector y desconfía de la perduración. Pues está condenado a morir, a volver al suelo, dibuja a la tierra atributos maternos y amorosos. La aflicción por las consecuencias de la guerra, por problemas personales de índole amorosa, de amistad, de salud o poéticos le instan a añorar el antiguo estado de alborozo. Sobreviene el mito del Paraíso Perdido, ligado estrechamente a los tópicos comentados³¹.

M.^a ISABEL LÓPEZ MARTÍNEZ

30. Para una visión impresionista y poco rigurosa del poema léase C. Zardoya, «La presencia femenina, en *Sombra del Paraíso*», *Revista de Indias*, Bogotá, enero-febrero, 1949.

31. Revisaremos el valor conferido a estos tópicos en los restantes libros aleixandrinos en un próximo estudio.