

SOMBRA DEL PARAÍSO, DE V. ALEIXANDRE, A LA LUZ  
DE LA BIBLIA, MILTON Y BLAKE

CARMEN PÉREZ ROMERO

Publicado en 1944, tras cuatro años (1939-1943) de gestación<sup>1</sup>, *Sombra del Paraíso* –ya desde el propio título– nos induce a pensar que el bosque por el que nos adentramos estará teñido de añoranza por la pérdida del Edén, tal como comenta en diversas ocasiones J. L. Cano (1977) y reconoce la crítica en general. Así es, pronto oímos a la voz lírica que canta su nostalgia, «la tristeza que como párpado doloroso», nos dice en «EL POETA» (83-85), «cierra el poniente y oculta el sol». Ahora bien, si la sugerencia del título de este trabajo podría hacer pensar, entre otros intertextos, en la presencia de *The Paradise Lost*, cuya idea, considera L. de Luis (28), que «pudo venirle a Aleixandre del libro de Milton, que leyó en 1938», el propio Aleixandre nos irá conduciendo también por otros derroteros a los que accederemos guiados por ecos de diversas voces entre las que la de William Blake suena con un potente diapasón.

Hemos de tener presente que, si hablar de pérdida del Paraíso apunta a dos fuentes esenciales, la Biblia y Milton, el planteamiento de contrarios, «inocencia» *vs.* «experiencia» del prerromántico inglés, no son otra cosa que el goce y pérdida respectiva de una situación edénica<sup>2</sup>. Por lo demás, buena parte de la crítica aleixandrina reconoce el romanticismo latente en el poeta andaluz y, desde luego, el tono romántico es ostensible en este libro:

De estirpe romántica son las fuerzas extrahumanas que arrastran el destino amoroso y trágico de estos poemas, así como la relación que se establece entre

---

<sup>1</sup> Según declara L. de Luis (28). Todas las páginas corresponden a esta edición.

<sup>2</sup> *Songs of Innocence and of Experience* constituyen lo que la mayoría de la crítica acepta, y que puede ser resumido brevemente como dos «conflicting views of the same situation (...) presented simply as unresolved “contraries”» (Glen, 57).

lo soñado y lo real, y las imágenes concéntricas y tendentes a lo interior telúrico y a la fusión de alma y paisaje (Leopoldo de Luis, 22).

Partiendo, pues, de estos presupuestos, iniciaremos el análisis asomándonos a la fronda de esa selva emblemática alexandrina —en la que algunas metáforas son hallazgos difícilmente superables. Tras la lectura detallada de *Sombra del Paraíso*<sup>3</sup>, percibimos que ese *locus amoenus* perdido y añorado se sitúa en cuatro planos figurativos<sup>4</sup>: a) su Málaga idealizada; b) la inocencia individual y colectiva; c) la juventud y el amor y d) el propio Edén a partir de varios intertextos. Como quiera que estos planos se superponen con frecuencia, como era de esperar, aunque sólo el último apartado responde a los planteamientos de estas páginas, será preciso hacer un repaso somero por todos estos aspectos y resaltar los textos que sugieran ecos de los poetas ingleses.

A)

Aunque nacido en Sevilla, la ciudad de Málaga se verá en una distancia idealizadora. El recuerdo de los paisajes malacitanos de su infancia está anclado en el corazón del escritor. Por eso, no es extraño que el poema CIUDAD DEL PARAÍSO (175-6) lleve esta dedicatoria: «A mi ciudad de Málaga»<sup>5</sup>. La nostalgia que rezuma el texto se ve punteada por el recurso anafórico en torno a «Allí» y la idealización culmina en estos versos finales: «Allí el cielo eras tú, ciudad que en él morabas. / Ciudad que en él volabas con las alas abiertas».

En consecuencia, aquél era el paraíso, hoy perdido, que reaparece en el poema EL RÍO (96-8), refiriéndose al Guadalorce, a través de cuya lectura asistimos a la remembranza de la voz lírica —desde el páramo madrileño («Desde esta lisa tierra esteparia»)– y a la descripción de lo que sus ojos de niño veían y cómo, ahora, intrerioriza el paisaje hasta convertirlo en esencia poética, favorecido este proceso por la distancia espacial y temporal:

... Allí libre la palma,  
el albérrchigo, allí la vid madura,

<sup>3</sup> Del que el propio Aleixandre (1968, 1.478) dice que «intenta ser un cántico a la aurora del mundo, desde el hombre presente»; «un canto a la luz, desde la conciencia de la oscuridad»; o bien «la visión de la aurora, como un ansia de verdad y plenitud, desde el estremecimiento doloroso del hombre de hoy».

<sup>4</sup> No es éste el único libro con este trasfondo temático. En opinión de M.<sup>ª</sup> Isabel López Martínez (1991, 293) también: en *Mundo a solas* [1934-6, pub. 1950], el poeta «empieza a añorar el Paraíso Perdido de la felicidad juvenil, roto por la guerra y por problemas de índole preferentemente amorosa y de salud».

<sup>5</sup> Es preciso destacar que en la edición del 67 (Biblioteca Clásica y Contemporánea, Bs. Aires, Losada) dicho lema aparece encabezando el primer poema. L. de Luis (83) considera que «se trata de un error; esa dedicatoria pertenece al poema "Ciudad del paraíso" y, por otra parte, no figuró en la primera edición ni en las siguientes hasta la de 1960».

allí el limonero que sorbe al sol su jugo agraz en la mañana virgen;  
allí el árbol celoso que al humano rehúsa su flor, carne sólo...

Es interesante recalcar que de nuevo la anáfora en torno a «allí» y la recurrencia de paralelismos, logran expresar la armonía inmutable que el poeta recuerda de su paisaje. Pero hay algo más. El anhelo por recrear, de nuevo junto a él, su Paraíso, le induce a acercar la presencia del río y del «magnolio dulce, que te delatas siempre por el sentido que de ti se enajena», detalle que se infiere del pronombre personal, «tú», que emplea para dirigirse a ambos y que los convierte en presencia localizable en el mismo lugar en que se encuentra el yo poético.

Los versos que siguen a éste, vuelven sobre la idea que lo precede: «Allí el río corría, no azul, no verde o rosa, no amarillo, río ebrio<sup>6</sup>, río que matinal atravesaste mi ciudad inocente»<sup>7</sup>, donde ya se pone de relieve el solapamiento citado entre la ciudad y la inocencia. El río, transformado mediante una prosopopeya y debido a la denotación de permanencia mutante (siempre uno y siempre distinto), al abrazar a la ciudad la convierte en intemporal: «ciñéndola como una guirnalda temprana, para acabar desciñéndola, dejándola desnuda... ahora fulge, inmarchita en el eterno día». Leopoldo de Luis comenta sobre este particular lo siguiente: «Las ropas como símbolo de artificiosidad, las ciudades como representaciones de falsedad y el desnudo como exaltación de lo elemental y puro, son *leit-motif* de la poesía aleixandrina en lo que se ha llamado su primera época» (111, nota).

Ahora bien, la desnudez es también uno de los rasgos distintivos del estado de inocencia según la estética de Blake, por lo que eso representa de esencia de la divinidad<sup>8</sup>. Según declara en la sección III de *Proverbs of Hell*, «The nakedness of woman is the work of God» (*B.CP*, 109). Ha de tenerse en cuenta que la nostalgia ostensible en este poema es pareja a la que oímos de boca de Old John en «The Echoing Green» cuando exclama: «Such, such were the joys, / When we all, girls and boys, / In our youth time were seen / On the Echoing Green» (*B.CP*, 59). Se trata del mismo estado anímico que expresa Aleixandre en «Criaturas de la aurora» (89-92), en que describe la exultación en la que habían vivido esos seres –próximos al poeta como se infiere del «Vosotros» con que se abre el poema– que conocieron «la generosa luz de la

<sup>6</sup> Logrado mediante un desplazamiento calificativo muy próximo a la hipálage, dado que la ebriedad no es el río quien la sufre, sino quien la provoca en el «poeta», «ebrio» por su encanto.

<sup>7</sup> Mediante un recurso sinestésico, el poeta desplaza su estado de inocencia a la ciudad idealizada. También encontramos una sinestesia en el adjetivo «matinal» que dota al río de la pureza primigenia del día.

<sup>8</sup> En este aspecto, Blake sigue la filosofía de Swedenborg, que preconiza la desnudez del arte. De hecho, es uno de los primeros en usar la metáfora de ropaje = adorno de la poesía, que luego usarían hábilmente el propio Blake, Tagore, Yeats o Juan Ramón Jiménez.

inocencia». Como en «The Echoing Green», todo es gozo desde el comienzo; pero también como en éste, se oye en Aleixandre la voz de la experiencia: «Lejos están las inmachitas horas matinales, / imagen feliz de la aurora impaciente...». Y eso ocurre «cuando la noche va cayendo», «On the darkening green».

Nos hallamos ante una concepción de la noche afín a la de William Blake. Aunque seguidor de la doctrina de Swedenborg, éste no se ajusta totalmente a ella. En la teoría del filósofo, noche y fe son conceptos análogos: «Faith is called "night", because it receives its light from charity, as the moon does from the sun; and therefore faith is also compared with the moon, and is called "the moon"». Palabras de Swedenborg, en *Arcana Coelestia*, recogidas por Glen (141). Ferber (27) corrobora la idea de Glen: «Blake's connection with the Swedenborg Society was brief and he stayed aloof...» Para Blake, la noche no tiene esas connotaciones positivas; por el contrario, representa la oscuridad, la represión, el reino de Urizen.

El poeta inglés presenta una noche más acorde con las cualidades inherentes a la misma y con las que han constituido lugar común en la literatura. En la noche, el niño de Blake no percibe más que soledad, abandono, tristeza. He aquí un fragmento de un poema de *Songs from an Island in the Moon*, que así lo prueba: The night it was dark, and no father was there, / And the child was wet with dew; / The mire was deep, and the child did weep, / And away the vapour flew. (*B.CP*, 51)<sup>9</sup>. Otro caso semejante se encuentra en «Night», en el que «wolves and tigers howl for prey» (*B.CP*, 67), aunque más significativo es el número XXIII de *Poems from a Notebook*, que dice así: «Are not the joys of morning sweeter / Than the joys of night? / And the vigorous joys of youth / Ashamed of light? // Let age and sickness silent rob / The vineyards in the night, / But those who burn with vigorous youth / Pluck fruit before the light». (*B.CP*, 156). En él, equipara la mañana con la juventud y la alegría y la vejez con la noche y la enfermedad siguiendo la más vieja tradición literaria<sup>10</sup>, y es interesante ver cómo el tópico le vale para exponer lo que es una constante en la obra de Blake: la libertad del hombre ha de incluir la manifestación del sentimiento amoroso, sin avergonzarse y a plena luz del día.

El mismo rechazo hacia la noche percibimos en estos versos aleixandrinos pertenecientes a «Poderío de la noche»: «Labios volantes, aves que suplican

<sup>9</sup> El fonema semivocálico /w/ se suele usar, en la poesía inglesa, como recurso aliterativo para intensificar el dolor, el llanto. Blake hace gala aquí de conocer lo que sugiere al lector, de tal manera que anticipa el «weep» que aparece en el verso siguiente, a su vez, potenciado por medio del auxiliar «did».

<sup>10</sup> Pese a que se encuentra implícito el *topos* del *carpe diem* horaciano, o quizás mejor el *colige virgo rosas* de Ausonio, Blake no tiene interés en recalcar esa idea, sino otra mucho más coherente con su poética: la juventud ha de coger el fruto a la luz del día, sólo el viejo se oculta para robar

al día / su perduración frente a la vasta noche amenazante» (103). En esos «labios volantes» resuenan los ecos de los niños que, en «Nurse's Song», de *Innocence*, reclaman que el día se prolongue para seguir con sus juegos: «No, no, let us play, for it is yet day / ... in the sky the little birds fly, / And the hills are covered with sheep.» (*B.CP*, 60)<sup>11</sup>.

Pero volvamos a recoger, siempre dentro de EL RÍO, la descripción paisajística que pincela Aleixandre: «Tú, río hermoso que luego, más liviano que nunca, entre bosques felices / corrías hacia valles no pisados por la planta del hombre». El estado virginal de esos valles nos remite sin duda a los valles del Edén bíblico, nuevo ejemplo de superposición, porque se trata, como explica L. de Luis (41), de un «paisaje inventado o, mejor..., recreado por el poeta con el material subconsciente de sus vivencias y recuerdos».

En «PRIMAVERA EN LA TIERRA» (121-4), el poeta nos habla de nuevo de un espacio edénico, de la ciudad utópica<sup>12</sup>:

Todo el mundo creado  
resonaba con la amarilla gloria  
de la luz cambiante.  
Pájaros de colores, con azules y rojas y verdes y amatistas<sup>13</sup>,  
coloreadas alas con plumas como el beso,  
saturaban la bóveda palpitante de dicha,  
batiente como seno, como plumaje o seno,  
como la piel turgente que los besos tiñeran.

Los árboles saturados colgaban  
densamente cargados de una sabia encendida.  
Flores pujantes, hálito repentino de una tierra gozosa,  
abrían su misterio, su boca suspirante.  
Labios rojos<sup>14</sup> que el sol dulcemente quemaba.

En un momento dado, se ve a sí mismo inmerso en esa virginidad que le circunda: «Un muchacho desnudo, cubierto de vegetal alegría / huía por las

<sup>11</sup> Recordemos que el niño en la poética de Blake forma una trilogía simbólica con el pájaro y el cordero.

<sup>12</sup> Es importante tener en cuenta que, en épocas previas a ésta, dichas ciudades eran Nueva York y Moscú. Sin embargo, poetas devastadores de lugares comunes como Juan Ramón Jiménez o Lorca con sus respectivas descripciones de Nueva York destruyen esa imagen idealizada. Aleixandre –poeta del exilio interior–, al igual que Alberti –vate del exilio exterior–, sitúa el espacio edénico en Andalucía y uno y otro rechazan la ciudad de Madrid.

<sup>13</sup> El polisíndeton sugiere el intercambio de estos colores logrando efectos cromáticos irisados, idea que recalca el participio «coloreadas», que acompaña a «alas».

<sup>14</sup> En el ámbito figurativo aleixandrino labios y pétalos constituyen una unidad; con frecuencia ésta se amplía formando una terna con el órgano sexual femenino. En ocasiones la pluma se incorpora a la red metafórica.

arenas vívidas del amor / hacia el gran mar extenso, / hacia las vasta inmesidad derramada...». Y el poema termina preñado de añoranza: «Hoy que la nieve también existe bajo vuestra presencia / miro los cielos de plomo pesaroso<sup>15</sup> / y diviso los hierros de las torres que elevaron los hombres / como espectros de todos los deseos efímeros». No podemos por menos de percibir la repulsa que esta ciudad de hierro y asfalto despierta en el poeta cuando la contempla a través del prisma del recuerdo de la ciudad primitiva y adornada por los atributos de la naturaleza en la misma línea que lo hacen Juan Ramón Jiménez y Lorca<sup>16</sup>.

Blake no es menos contundente que Jiménez o Lorca, y que el propio Alexandre, a la hora de poner de relieve su rechazo a la ciudad. «London», de *Songs of Experience* (*B.CP*, 213-4), es tan representativo que merece la pena transcribirlo íntegro:

«London»

- I wander through each chartered street  
Near where the chartered Thames does flow,  
And mark in every face I meet  
Marks of weakness, marks of woe.
- 5 In every cry of every Man,  
In every infant's cry of fear,  
In every voice, in every<sup>17</sup> ban,  
The mind-forged manacles I hear—  
How the chimney-sweeper's cry
- 10 Every blackening church appalls,  
And the hapless soldier's sigh  
Runs in blood down Palace walls;  
But most through midnight streets I hear  
How the youthful harlot's curse
- 15 Blasts the new-born infant's tear,  
And blights with plagues the marriage hearse.

(*B.CP*, 154 y 213)

<sup>15</sup> El adjetivo adquiere un carácter multifuncional al poder ser aplicado por igual como adverbio de «miro», y como tal adjetivo de «plomo». En este segundo caso, aún se desdobra de nuevo al representar por igual la cualidad física de pesadez del plomo y la anímica que, mediante hipálage una vez más apunta al sentimiento.

<sup>16</sup> La visión que los dos poetas citados nos proporcionan de Nueva York no puede ser más negativa. Cf. Dionisio Cañas, *El poeta y la ciudad*, Madrid: Cátedra, 1994.

<sup>17</sup> La reiteración de «every» y los paralelismos de los correspondientes sintagmas no dejan lugar a duda de la intención por parte del poeta: recalcar que la tiranía y la crueldad impera sobre todos y cada uno de los seres de Londres provocando el «orden» equilibrado que sólo se da en la naturaleza muerta.

Dicha tiranía, que se infiere del «mind-forged manacles», ha envilecido el trabajo al condenar a él a la infancia («chimney-sweeper's cry»), la piedad («blakening church»), el valor («the hapless soldier's sigh») y hasta el amor, capaz de envenenar hasta la lágrima del recién nacido con el llanto de la prostitución y de condenar el matrimonio a la muerte, hábilmente sugerido esto último por el sintagma «the marriage hearse».

## B)

En este apartado recogeremos un estado de inocencia personal, de nuevo muy en la línea de Blake al mismo tiempo que las quejas de la pérdida de la inocencia colectiva. En «PRIMAVERA EN LA TIERRA» (121-4), la inocencia del yo poético se percibe arropada por los seres que habitan las altas esferas: «VOSOTROS fuisteis, / espíritus de un alto cielo, poderes benévolos que presidisteis mi vida,... / Desde un alto cielo de gloria, espíritus celestes,... iluminasteis mi frente con los rayos vitales de un sol...»<sup>18</sup>.

Aleixandre alcanza un valor «extraordinariamente dinamizado por el manejo de los verbos» (L. de Luis, 32); con frecuencia, se vale de la alternancia de los aspectos verbales para diferenciar lo que perdió: «presidisteis» (usado tres veces), «iluminasteis», enfatizado por la recurrencia de un solo verso casi al final: «gocé», «sufrí», «encendí...». El imperfecto, al estar diseminado a lo largo de los versos en los que predomina lo inacabado, produce la impresión de que el yo poético lo usa a modo de memento de lo que era y ya no es.

«MAR DEL PARAÍSO» (136-9) nos proporciona una serie de claves para descubrir cómo la experiencia, entendida a la manera de Blake, no hace sino intensificar la sensación de pérdida lamentable del estado de inocencia. Ahora, el poeta se presenta frente al mar («HEME aquí frente a ti, mar, todavía...») y lo hace «Con el polvo de la tierra en mis hombros, / impregnado todavía del efímero *deseo apagado del hombre*» (énfasis añadido; en adelante, é.a.); un deseo que la experiencia ha apagado en Aleixandre y atado en Blake. Aquí se refleja un estado muy semejante al que descubrimos en «The Garden of Love» (B.CP, 212) también de *Experience*, como no podía ser menos. El jardín donde el niño inocente jugaba se ha convertido en «A chapel / And the gates of the chapel were shut, / And *Thou shalt not writ over the door*» a la vista de lo cual el yo poético regresa para ir a su jardín del amor, «That so many sweet flowers bore»; pero también éste se ha degradado y sólo ve que «it was filled

<sup>18</sup> Esta actitud de beatitud es muy semejante en «A Cradle Song», de *Innocence* (B.CP, 56) con un matiz diferenciador: en el poema de Blake es la voz lírica la que reclama que sobre su «lovely infant's head» velen «Sweet sleep», «angel mild» y «sweet smiles on the night». En el caso de Aleixandre, la voz poética rememora la protección de que fue objeto en su niñez por parte de los «espíritus de un alto cielo» o los «poderes benévolos», seres que pertenecen al mismo ámbito onírico que los de Blake.

with graves» / And tomb-stones... / And priests in black gowns» que atenazan con zarzas «my joys and desires».

Recordemos que, para Blake, los otros rasgos distintivos de *Innocence* giran en torno a la libertad, la alegría, el amor, la falta, en suma, de trabas y normas impuestas por la sociedad<sup>19</sup>. Según Glen (32), el poeta plasma en ese libro «a vision of that familiar world structured not in terms of dominance and control, but an acknowledgement and creative realization of the very different needs and desires of which it was composed.» Por el contrario, el estado que describe en *Songs of Experience*, y en otras de sus obras, está precisamente sometido a las leyes más tiránicas. En *The Marriage of Heaven and Hell*, así lo expresa de forma tajante: «[T]he priest lays his curse on the fairest joys... Damn braces. Bless relaxes» (*B.CP*, 110).

Volviendo al texto aleixandrino, ha de notarse la acumulación de semas que apuntan a la muerte en la selección del léxico de este fragmento: «polvo», «tierra», «efímero», «deseo apagado», etc. Por otra parte, de nuevo resuena la estética blakeana para quien el peor de los males de la experiencia es la represión de todo deseo, el «*Thou shalt not*» que, según recogemos también en *Europe*, preside las moradas de aquellos que viven bajo la férula de Urizen, «Over the doors *Thou shalt not*, and over the chimneys *Fear is written*» (*B.CP*, 237). Es ésta una idea que se halla dispersa en la mayoría de los libros del prerromántico inglés y de la que una prueba más se halla en el segundo poema de *Experience*, «*Earth's Answer*» para quien «free love [is] with bondage bound» (*B.CP*, 210).

Aleixandre, rememora el mar, que era «la sandalia fresquísima para mi pie desnudo. / Un albo crecimiento de espumas por mi pierna... en aquella remota infancia de delicias». Al igual que el mar, el sol se le ofrecía como «una promesa / de dicha, una felicidad humana, una cándida correlación de luz...». Y «la sombra de la nube en la playa / no era el torvo presentimiento de mi vida en su polvo / no era el contorno bien preciso donde la sangre un día / acabaría coagulada, sin destello, sin numen<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> La consideración del hombre como ser social en la estética de Blake ha sido estudiada por Michael Ferber (1985). El capítulo 5 está dedicado a su concepto de libertad. En un momento dado (127), escribe: «It should be clear by now that Blake uses "liberty" in a very broad sense, one that includes both the "negative" or liberal use (freedom from) and the "positive" use (freedom to)».

<sup>20</sup> Mediante una lítotes, uno de los rasgos distintivos en Aleixandre, anticipa en qué se convertirían más tarde lo que en aquel momento eran sus ángeles tutelares. Sobre este particular, véase José M.<sup>a</sup> Valverde, «De la disyunción a la negación en la poesía de Vicente Aleixandre (Y de la sintaxis a la visión del mundo)». *Escorial*, n.º 52, Madrid, 1945. Recogido en José Luis Cano (1977a).

En ese ambiente paradisiaco, los labios del «artista adolescente» [es notoria la admiración que Aleixandre siente por Joyce] «decían los primeros nombres amorosos: cielo, arena, mar...» (137). Pero, pronto, esa armonía se verá troncada y se llegará, no sólo a la dolorosa experiencia individual, sino también a la colectiva a causa de una guerra civil<sup>21</sup>: «El lejano crujir de los aceros, el eco al fondo de los bosques partidos por los hombres...». Esta circunstancia histórica se produce al mismo tiempo que el poeta parece sentir aún una intensa emoción amorosa: «Y mis oídos confundían el contacto heridor del labio crudo [filo] / del hacha en las encinas / con un beso implacable, cierto de amor, en ramas».

Como Blake, el Nobel español es tajante a la hora de expresar su defensa del amor y su rechazo a la violencia y a la tiranía: «No apreté nunca esa forma huidiza de un pez en su hermosura, / la esplendente libertad de los seres, / ni amenacé una vida, porque amé mucho: amaba / sin conocer el amor: sólo vivía...». Con una actitud idéntica de negativa rotunda a apresar la libertad, oímos a Blake preguntarse en «The Schoolboy»: «How can the bird that is born for joy, / Sit in a cage and sing? / How can a child, when fears annoy, / But drop his tender wing, / And forget his youthful spring?» (*B.CP*, 63). Y en *The Marriage of Heaven and Hell*, declara tajantemente lo que para él significa la libertad: «When thou seest an eagle, thou seest a portion of genius: lift up thy head!» (*B.CP*, 110). Blake manifiesta desde bien temprano su rechazo hacia la tiranía. En «VIII Song», perteneciente a *Poetical Sketches* (1783) describe cómo el dios del amor «loves to sit and hear me sing, / Then, laughing sports and plays with me / Then, stretches out my golden wing, / And mocks my loss of liberty.» (*B.CP*, 9).

La inocencia de la voz aleixandrina se impone al horror de su entorno: «Por mis labios de niño cantó la tierra; el mar / cantaba dulcemente azotado por mis manos inocentes. / La luz, tenuemente mordida por mis dientes blanquísimos, / cantó; cantó la sangre de la aurora en mi lengua». Una vez más, nos topamos con la alternancia de dos aspectos verbales, que en principio se oponen por el modo de ejecución de la acción, los pasados perfecto e imperfecto, como ocurre aquí. No es el momento de precisar hasta qué punto es representativo en la totalidad de la obra, pero, al menos en este libro, sí es recurrente y parece como si el poeta quisiera romper el matiz de «acabado» del pasado perfecto a fin de dejar abierta una puerta de continuidad a la esperanza, marcada por el imperfecto. Los ejemplos de «amé / amaba» y «cantó / cantaba» pueden corroborarlo. El recurso contrario (pasar de lo

<sup>21</sup> «Es muy probable», escribe L. de Luis (33), «que el poeta, inconscientemente, alíe y confunda... el anhelo de un mundo elemental y primario, y el oscuro tumulto amargo de la circunstancia».

inacabado a lo acabado), pero siempre utilizando la misma técnica, se encuentra en el poema «CASI ME AMABAS» (125-79); el título se repite tres veces geminadas, «Casi..., casi me amabas», pero luego encontramos «Casi, casi me amaste», ya sin la aposiopesis, y concluye la gradatio con «Sí, sí, me amaste». Aquí, al poeta le interesa más acceder al estado perfecto del verbo.

Pero pronto retoma el tono lúgubre con que comenzaba *MAR DEL PARAÍSO* (136-9), pues la estrofa final, cuyo primer verso empieza así: «Por eso hoy (é.a.), mar», continúa en los siguientes repitiendo los cinco primeros versos con lo que, sin duda, cierra toda posibilidad de escapar de ese círculo maldito.

Si antes he dicho que Aleixandre recrea su propia realidad, no por ello se mantiene al margen de cuanto sucede en su entorno. Por eso, e impulsado por una especie de frenesí profético, proclama, en «LOS DORMIDOS» (143-4), que «Un cielo herido a luces, a hachazos, llueve oro»<sup>22</sup>. Es preciso poner «en pie de pluma» (permítaseme esta ruptura fraseológica) a los únicos que pueden conseguir alcanzar una victoria gloriosa en momentos en que aún laten cruentas las heridas de los hermanos combatientes. Pero esa victoria sólo será posible si los adalides son aquellos cuyos «nombres» «dulcemente modula» una «Voz entre los pájaros». Ahora bien, estando «DORMIDOS», el yo lírico se ve en la necesidad de llamarlos: «¡Despertad!», «¡Mirad! ¿No véis un muslo deslumbrador que avanza? / ¿Un bulto victorioso, un ropaje estrellado / que retrasadamente revuela, cruje, azota / los siderales vientos azules, empapados?» Nos encontramos, pues, ante la idea romántica del poeta-profeta, el «chosen spirit», de Wordsworth [otro de los vates admirados por Aleixandre], aunque también Blake parece resonar en esa llamada; como el bardo español, el inglés proclama que se escuche la voz del poeta: «Hear the voice of the Bard / Who present, past, and future, sees; / Whose ears have heard / The Holy Word / That walk'd among the ancient trees» (*B.CP*, 209).

Pero, como en «*MAR DEL PARAÍSO*», para Aleixandre no hay solución posible porque ellos están «muertamente callados, como lunas / de piedra, en tierra» y permanecen «sordos», «sin tumba». Así, al final, «Una noche de velos, de plumas, de miradas, / vuela por los espacios llevándoos, insepultos».

No extraña, pues, que le oigamos aconsejar al hombre («¡Humano: nunca nazcas!»), porque es el hombre quien ha deturpado «El fuego» y el poeta quiere, un fuego aún sin Prometeo<sup>23</sup>, «libre / todavía de ti / humano», un fuego que sólo es luz, «luz inocente».

<sup>22</sup> «La dura postguerra, la mudez literaria, la censura...», escribe López Martínez (1992 97), «impulsan al escritor de Velintonia a dirigirse a "LOS DORMIDOS", trasunto de los poetas silenciosos por temor». Y añade: «a veces incluso, parece entreverse que los receptores apelados son los autores ya definitivamente callados por haber sido presas de la muerte».

<sup>23</sup> Este mito aparece con más frecuencia en otros libros de Aleixandre, tales como *La destrucción o el amor* y *Espadas como labios*. Cf. López Martínez (1992).

## C)

Una nueva doble pérdida viene a sumarse a las ya citadas: la juventud y el amor. Recordemos que desde muy joven su salud es muy precaria –aunque tanto Brines como Bousoño consideran que era quizás «un enfermo imaginario». Si bien no aparecen muchas alusiones a este detalle, como era de esperar, no es menos cierto que esta circunstancia hubo de favorecer la sensación de pérdida que globalmente se percibe en este libro. Y siguiendo su técnica habitual, Aleixandre nos pinta el gozo del amor incluso cuando ya había creído pasado su momento. Así se infiere de la lectura de «PLENITUD DE AMOR» (139-42):

¿QUÉ FRESCO y nuevo encanto,  
qué dulce perfil rubio emerge  
de la tarde sin nieblas?

Cuando creí que la esperanza, la ilusión, la vida,  
derivaba hacia oriente  
en triste y vana busca de placer.

...

Apareciste tú ligera como un árbol,  
como la brisa cálida que un oleaje envía del mediodía, envuelta  
en las sales febriles, como en las frescas aguas del azul.

Ni que decir tiene que el poeta nos pinta el surgir de Venus de las aguas del mar, un icono ampliamente utilizado en la cultura occidental a partir del motivo clásico; y lo hace en un tono que recuerda al «olmo viejo» machadiano. Los versos que siguen van desgranando todo un cúmulo de cualidades de la amada adornados con los recursos retóricos más sugerentes, que cito de pasada: a) «horizonte tangible» (sinestesia); b) «hojas altaneras» de un árbol (prosopopeya); c) «un oleaje lúcido» (*íd.*); d) «las plumas [espumas] de una mar» (metáfora animalizadora coreada por la paronomasia fónica); e) «mar inspirada» (hipálage). Todos esos recursos cumplen la función doble de: 1) expresar el deslumbramiento casi hipnótico del yo lírico ante el espectáculo de su paisaje; 2) poner de relieve el anhelo de fusión de ese yo con ese paisaje.

El amor tiene, en ocasiones, tonos de lascivia amarga. En «CABELLERA NEGRA» (87) se pregunta: «POR QUÉ te miro, con tus ojos oscuros, / terciopelo viviente en que mi vida lastimo?». Y la cabellera de la joven responde a los rasgos que la cultura occidental ha acumulado en torno a la morenez: «Cabello negro, luto donde entierro mi boca, / oleaje doloroso donde mueren mis besos...». Lo moreno –o mejor dicho, la mujer morena– ha dado lugar a un motivo de *longue durée* en todos los géneros literarios (Pérez Romero, 1994, 1994a) cuyos rasgos característicos giran en torno a una belleza morena, lasciva, turbadora y traicionera. El mismo tratamiento de esta actante se percibe en «CUERPO SIN

AMOR», por eso el poeta ruega: «No améis esa presencia que entre los verdes quietos oscuramente pasa» (162-3).

D)

Si el lamento por la pérdida del Paraíso, en los planos figurativos que hemos visto hasta el momento, ha tenido como trasfondo la historia que el *Génesis* nos describe, ahora parece llegado el momento en que percibamos algunos de los ecos bíblicos entendidos incluso desde un punto de vista formal no sin antes recordar que se percibe una red de intertextos muy sólida: la Biblia es, sin duda, el punto de partida; pero Milton, en *The Paradise Lost*, asienta su base temática y argumental sobre el libro sagrado y Blake, por su parte, acude a beber constantemente en las fuentes bíblicas y en Milton. El título de uno de sus libros es precisamente *Milton* y, en *The Marriage of Heaven and Hell*, lo cita reiteradamente. Todo este interesante entramado requeriría unas dimensiones que, por el momento, no es posible desarrollar, por lo que me limitaré a apuntar algunos detalles significativos.

El poema «PADRE MÍO» (91-93) es, ya desde el propio título, una distorsión de la plegaria por excelencia de acuerdo con el texto sagrado, El Padrenuestro. Al mismo tiempo, en él se encuentran diversas alusiones al *Génesis*. Un análisis detallado nos permite ir descubriendo prácticamente todas las frases bíblicas a las que el poeta ha disfrazado, aunque sólo ofreceré unas muestras, que aparecerán de forma alternativa precedidas de las iniciales B (Biblia) y A (Aleixandre):

B «Padre nuestro que estás en los cielos».

A «LEJOS estás, padre mío».

B «venga a nosotros tu reino».

A «en tu reino de las sombras».

B «Dijo Dios: “Haya luz”; y hubo luz» (*Génesis*, I, 3).

A «Lejos de la benévola luz de tus ojos continuos»: «tus benévolos ojos... fueron como brazos que... cernían la luz, la luz tranquila, no heridora a mis ojos de niño». ¿Cómo no percibir en esa luz tamizada de Aleixandre un más que sugestivo eco de Blake? En su poema de *Songs of Innocence*, «The Little Black Boy», oímos a la madre del pequeño explicarle que su color es tal porque es una nube [«And these black bodies and this sun-burnt face / Is but a cloud, and like a shady grove»] que le protege de la luz de Dios. Sólo cuando la luz ya no pueda herirlos, tras la muerte, «The cloud will vanish» (*B.CP*, 222). La huella de Blake parece continuar en esa imagen de un padre «que pudiera inclinarse, / que pudiera vencerse sobre mi propia frente descuidada / y besarme tan luminosamente...». La misma que percibimos en Blake –con sus innumerables resonancias bíblicas– en estas palabras: «For when our souls have learned the heat to bear / ... we shall hear his voice, / Saying: “Come out from

the grove, my love and care, / And round my golden tent like lambs rejoice”». Al final, los niños podrán también gozar «upon our Father’s knee».

B «El pan nuestro de cada día».

A «... porque tú fuiste padre / diario, y cada día yo nací de tu pecho... Porque yo nací entero cada día, entero y tierno siempre...». La reiteración de «cada día», cuatro veces en esta estrofa, se ve reforzada en su significación bíblica por el adjetivo «tierno», el más propicio epíteto del pan recién horneado, del pan solicitado al Padre para cada día.

B «Y vio Dios ser bueno» (*Génesis*, I, 6; y I, 11 con ligeras variantes), repetido al final de cada día del proceso creador.

A «Y miré al mundo / y lo vi bueno». La distorsión de la frase bíblica viene exigida por el tono demiúrgico que adopta aquí Aleixandre, un tono que nos recuerda la actitud de Juan Ramón Jiménez, cuya obra maestra, *Espacio*, empieza con estas palabras: «Los dioses no tuvieron más sustancia de la que tengo yo».

Dejemos, por el momento, la huella del libro sagrado y pasemos a cotejar otro poema de Aleixandre, «DIOSA» (109-10), con el más representativo de *Songs of Experience*, de Blake, «The Tiger» (*B.CP*, 214-5)<sup>24</sup>. Para Swinburne (119) –junto con Yeats, uno de los descubridores de Blake– se trata de «a poem beyond praise for its fervent beauty and vigour of music (...) written with some pains; the cancels and various readings bear the marks of frequent rehandling». Lister (57), por su parte, lo califica de críptico y lo asocia con los versos de «the fall of the angels as described by Milton (...) in *Paradise Lost*», si bien no especifica en qué se asemejan ambas obras pese a que existen incluso semejanzas formales, tal como veremos más adelante. Holloway (47), a su vez, entiende que Blake se plantea la duda de si el mismo hacedor pudo ser artífice de la bondad y la maldad, y concluye que «contrary to his predecessors, he (Blake) saw –or perhaps one should say supposed– that the God-of-Love-God-of-Terror formula was not a sacred mystery of religion, but a stupefying fraud».

La diosa aleixandrina aparece en primer plano «DORMIDA sobre el tigre»; y parece deducirse del artículo utilizado, «el»; y el poeta da por sentado que el lector sabe a qué tigre se refiere. Este poema que ha originado las más variopintas interpretaciones, entre ellas que se trata de una alfombra<sup>25</sup>, es para el comparatista de un valor incalculable. Recordemos que el yo lírico de Blake no puede ocultar su arrobamiento ante ese «burning bright», por esa «feaful symmetry» que se le aparece «In the forests of the night». La impresión es tal que no sabe si esa criatura alucinante ha sido creada en los cielos o en los infiernos. De hecho, buena parte del léxico utilizado, «hammer», «chain»,

<sup>24</sup> Wellek y Warren (246) consideran que ese tigre no es un animal que pertenezca a la realidad, «sino una figura quimérica, símbolo tanto como cosa».

<sup>25</sup> El tigre como alfombra podría quizás entenderse en «DESTINO TRÁGICO» (92-4) en el que leemos: «Tendisteis vuestra mano y aplicasteis su calor / a la tibia tersura de una piel **aplacada** (é. a.). ¡Oh suave tigre a vuestros pies dormido!... Y el cuerpo **derramado** (é.a.)...».

«furnace», «anvil», etc., apunta a la fragua de Vulcano, perteneciente a un universo mítico distinto al del credo cristiano. Por ello se pregunta de qué ámbito mitológico procede el tigre [«In what distant deeps or skies / Burnt the fire of thine eyes?»]; de ahí la sucesión de interrogantes que plantea en las que el rasgo más característico es la presencia de anacolutos y de frases en las que incluso se percibe la ruptura de la norma sintáctica.

Ante esa forma de expresión, el lector percibe posibles ecos procedentes de otras plumas. A un conocedor de la literatura española le recuerda el tartamudeo sanjuanista, «un no sé qué que queda balbuciendo». Pero dudo que Blake conociera al místico español. En cambio, conoce bien a Milton y en algunas de las frases de «The tiger» oímos ecos del lenguaje inconexo que Satán emite en *The Paradise Lost* cuando, tras nueve días de caída desde el cielo (I, 44-47 y 50-53), recobra la palabra sumido aún en un caos mental: «If thou beest he –But O how fall'n how changed... into what pit thou seest / From what highth fall'n, so much the stronger proved / He with his thunder...» (I, 84-93). El propio Milton es explícito a la hora de definir el modo de expresarse de su personaje: «So spake th' apostate Angel, though in pain, / Vaunting aloud, but racked with deep despair» (I, 125-6).

He aquí las interrogaciones más representativas en el caso de Blake: «What dread hand?», «And what dread feet?», «What the hammer?», «What the chain?», «What the anvil?», todas ellas marcadas por un evidente *non sequitur*. Su desconcierto es tal que se pregunta si el hipotético Hacedor «Did he smile his work to see?», en una clara conexión con la Biblia.

Los paralelismos formales que se perciben entre Milton y Blake surgen entre éste y Aleixandre, ya que el poeta español manifiesta casi el mismo descontrol mental. «¿Quién puede osar, quién sólo / sus labios hoy pondría / sobre la luz dichosa / que, humana apenas, sueña?», exhibe una ostensible semejanza con «On what wings dare he aspire?». Y el deslumbramiento aleixandrino sigue: «¡Cuán sola! / ¡Cuán intacta! ¿Tangible?». Incluso el título, «Diosa», no parece casual dado que nos remite a una deidad que puede encuadrarse en cualquier ámbito mítico-religioso. Además, la perturbación anímica aparente en Blake se percibe también en Aleixandre mediante otros recursos, como es el asíndeton de los siguientes versos: «Casi divina, leve / el seno se alza, cesa, se yergue, abate; gime como el amor». La vacilación expresiva, o la necesidad de tomar aliento a cada paso, evidencian la dificultad que encuentra la voz poética para expresar su emoción.

A partir de esta lectura, se puede entender la frase «Y un tigre / soberbio la sostiene» [siendo difícil aceptar la interpretación de «alfombra» con ese adjetivo «soberbio», en cuanto a «altivo, elegante, elevado» (*DRAE*)]. Esta idea se confirma unos versos más abajo mediante el sintagma «Sobre la piel hoy

ígneas», que inexorablemente nos lleva al «burning bright» con que Blake define a su tigre. Diosa y tigre, pues, constituyen la manifestación perfecta de una criatura que participa de la esencia de los mortales y de la inmortalidad.

Aunque el presente trabajo se centra en *Sombra del Paraíso*, en esta ocasión acudiremos a un poema de otro libro aleixandrino. En LOS DIENTES –que López Martínez (1993, 30) intuye como una alusión «a la manzana mordida, con reminiscencias del mito de Eva», lo que corrobora el denso entramado de elementos intertextuales–, perteneciente a *En un vasto dominio*, el poeta vuelve a emplear esa especie de interrogación: «¿Brilló en el tigre ardiente?» (é.a.), frase en la que concurre la interrogación retórica como las ya citadas junto con todo el léxico –al menos en lo que hace al valor semántico, aunque no se corresponda exactamente con el funcional– idéntico al de Blake: «Brilló» = «bright»; «ardiente = burning» y el «tigre» exactamente en medio como corresponde a su calidad de protagonista.

En ARCÁNGEL DE LAS TINIEBLAS (101-2), la amada se nos presenta con la belleza de quien, según la Biblia, fue el más hermoso de los ángeles, pero ahora se ha convertido, mediante una fusión poética entre el ángel caído [«nacido del abismo», «Desnudo ángel de luz muerta», «arcángel de la tiniebla»], y el que expulsa a Adán y Eva del Paraíso [«me convocaste al mundo, / al infierno celeste»].

\* \* \*

Con esta brevísima introducción al estudio de intertextos en la poesía de Vicente Aleixandre, sólo pretendo hacer hincapié en un hecho que me parece trascendente: la cultura y el arte deberían olvidar las fronteras lingüísticas y administrativas para poder aceptar y entender el verdadero alcance de la palabra LITERATURA, así con mayúscula y sin más apelativo que la restrinja que el de su propia esencia.

#### *Obras consultadas*

- Aleixandre, Vicente, *Sombra del Paraíso*, Buenos Aires: Losada, 1967.  
 – *Obras Completas*, Madrid: Aguilar, 1968.  
 Bousoño, Carlos, *Teoría de la expresión poética*, 2 vols., Madrid: Gredos, 1976.  
 Douglas Bush, ed., *Milton. Poetical Works*, London: O.U.P., 1977.  
 Cano, José Luis, *La poesía de la generación de 1927*, Madrid: Guadarrama, 1977. Ed. *Vicente Aleixandre*, Madrid: Taurus, 1977a. Ed. *Epistolario*, Madrid: Alianza Tres, 1986.  
 Cañas, Dionisio, *El poeta y la ciudad*, Madrid: Cátedra, 1994.  
 Ferber, Michael, *The Social Vision of William Blake*, N. J.: Princeton U. P., 1985.  
 Glen, Heather, *Vision & Disenchantment: Blake's «Songs» & Wordsworth's «Lyrical Ballads»*, London: Cambridge U. P., 1983.

- Holloway, J., *Blake. The Lyric Poetry*, London: Edward Arnold, 1968.
- Lister, R., *An Introduction to the Man and to his Work*, London, Bell and Sons, 1968.
- López Martínez, M.<sup>a</sup> Isabel, «Tierra madre y hombre barro: *topoi* en la poesía de Vicente Aleixandre», *Anuario de Estudios Filológicos*, XIII, Cáceres: Univ. de Extremadura, 1990, 167-184. «Sinestésias and la poesía de Vicente Aleixandre», *Anuario de Estudios Filológicos*, XIV, Cáceres: Univ. de Extremadura, 1991, 283-299. «Vicente Aleixandre y el mito de Prometeo», *Archivo Hispalense*, Sevilla, 1992, 95-112. *Aleixandre: ecos y afinidades*, Cáceres, Univ. de Extremadura, 1993.
- Luis, Leopoldo de, ed., «Introducción», V. Aleixandre, *Sombra del Paraíso*, Madrid: Castalia, 1976, 7-61.
- Pérez Romero, Carmen, «Poligénesis temática de la "Dark Woman": notas para un estudio», *Estudios Ingleses de la Universidad Complutense*, 2, Madrid: Edit. Complutense, 1994, 247-262. «El motivo de la mujer morena como antiheroína petrarquista: retrato y etopeya», *Actas del SIX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Zaragoza, 1994a, 301-311.
- Stevenson, W. H., ed., *Blake. The Complete Poems*, London: Longman, 1977 (abrev. *B.CP*).
- Swinburne, A. C., *William Blake. A Critical Essay*, London: Heinemann, 1925.
- Wellek y Warren, *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1974.