

1944: DOS CAMINOS PARA LA LIRICA ESPAÑOLA

El año 1944 fue maduro de inicios y logros para la poesía española. Y aun siendo como fue un año de tanta lobreguez histórica—dentro y fuera de nosotros—no me parece erróneo afirmar que en él empezó la poesía española de la hora presente. La misma en cuyas secuelas—transformadas, animadas, deformadas, ampliadas—aún vivimos.

La España del exilio—vedada entonces para los que aquí vivían—sigue creciendo la voz de sus poetas, desasidos de un presente infortunado, pero unidos a la tradición de la lengua; y así 1944 es el año en que Luis Cernuda concluye *Como quien espera el alba* (publicado, por primera vez, en 1947, en Argentina), quizá el primer gran hito de su plena madurez poética. (Libro que contará luego entre los más apreciados del poeta, por su perfecta fusión de eticismo y lenguaje, en la hora de su revalorización española, obra de la llamada segunda generación de *posguerra*.)

Rafael Alberti publica en 1944 *Pleamar*, su segundo libro del destierro; y también en Buenos Aires, se editan ese año *Las ilusiones* de Juan Gil-Albert, un poeta perdido entonces para su patria, tras el inicio, cortado por la guerra, de una original carrera literaria. En México, León Felipe publica otro más de sus muchos libros, *Parábola y poesía*, y Jorge Guillén termina la tercera edición de *Cántico*—que saldrá a la luz al año siguiente.

Mientras, dentro de España, la generación de 1936—tan limitada por duras circunstancias históricas—va alcanzando su plenitud. Luis Felipe Vivanco prepara *Continuación de la vida*, y Luis Rosales *La casa encendida*. Leopoldo Panero publica en 1944 *La estancia vacía*, y Dionisio Ridruejo *En la soledad del tiempo*. Mientras, la *primera generación de posguerra* comienza a hacerse pública. Victoriano Cremer edita en 1944 *Tacto sonoro*, y Vicente Gaos, *Arcángel de mi noche* (que había sido premio Adonais el año anterior). Leopoldo de Luis publica su primer libro—*Sonetos de Ulises y de Calipso*—, en tanto que Eugenio de Nora, Carlos Bousoño y José María Valverde publicarían

su primer libro al año siguiente. Con lo que toda la generación se ha dado ya a conocer —con la excepción de José Hierro, el más tardío de todos, y cuyo primer libro, *Tierra sin nosotros*, no vería la luz hasta 1947.

Gerardo Diego publica en 1944 *La sorpresa*, a la par que se reedita su inaugural *Romancero de la novia*.

Pero los dos libros que fueron, por expresarlo de algún modo, el clamor literario del año, y los que marcaron pauta y rumbo para la poesía española, más y menos inmediata, fueron *Sombra del paraíso*, de Vicente Aleixandre, e *Hijos de la ira*, de Dámaso Alonso, que aquel mismo año publicaba también otro libro, *Oscura noticia*, si bien de tono e intención más disperso, menos unitario que el anterior.

Sombra del paraíso, pues, e *Hijos de la ira*, libros unidos por cierto trasfondo común, si bien, diametralmente distintos, son los que van a señalar el cambio, la inquietud, el rumbo o la sugerencia de una amplia parte de la siguiente poesía española. Son, más allá de lo que cada uno significa en la obra de su respectivo autor, como el comienzo de dos diferentes caminos. Dos caminos por los que ha rondado —y dudado— casi toda la poesía contemporánea: el himno y el coloquio, la protesta y el cántico, el deseado hechizo de la comunicación directa, o el otro hechizo (que es también comunicación) de la misma y esmerada palabra. De todo ello vamos a tratar ahora.

«SOMBRA DEL PARAISO»: EL EDEN Y EL HIMNO

Cuando en 1944 se publica *Sombra del paraíso* (1), Vicente Aleixandre, que ejerce en esos años ya su magisterio sobre las nuevas promociones poéticas, es el autor de unos libros clásicos, dentro de su generación y del superrealismo: *Espadas como labios*, y *La destrucción o el amor*. Tiene, además, y dentro de la misma directriz literaria, un libro casi inédito y desconocido, *Pasión de la tierra* —que editaría Adonais completo dos años después— y otro inédito, terminado al borde mismo de la guerra civil, y que tardaría aún años en editarse, *Mundo a solas*. Hasta ese punto (y contando con el prólogo que es *Ambito*, el primer libro, publicado en 1928), la cosmovisión aleixandrina se basa en un superrealismo, perfectamente adaptado a la intención personal del poeta, la pasión —que no es sólo pasión de idea, sino pasión de lenguaje— y la desesperanza. El mundo es una asechanza de oscuras fuerzas telúricas en las que naufraga el hombre. El amor, una felicidad aniquiladora. Y el hombre, en medio de todo

(1) Vicente Aleixandre: *Sombra del paraíso*. Edición, estudio preliminar y notas por Leopoldo de Luis. Editorial Castalia, Madrid, 1976. Cito siempre por esta edición crítica.

ese hermoso marasmo de destrucción, un ser trágico, oscuro, amenazado, sin importancia. Un título de *Mundo a solas* lo expresaba muy bien: *No existe el hombre*. Todo ello vertido en un lenguaje amplio, casi preciosista en su vocación estética, pero plenamente superrealista en la densidad y la técnica de sus imágenes. Quizá la más redonda expresión de todo este mundo se halle en *La destrucción o el amor* que es el libro clásico, según dijimos, de esta primera época de Aleixandre. Y con ello entramos ya en nuestro tema, pues si acabamos de afirmar que si bien al publicarse *Sombra del paraíso*, Vicente Aleixandre es ya el autor de una obra coherente, importantísima, y movida por un básico eje cosmovisionario; ahora, con el nuevo libro, algo cambia. Y cabría aquí la pregunta de si un poeta, en el inicio de su madurez vital (Aleixandre tenía alrededor de los cuarenta y dos años mientras escribía *Sombra del paraíso*) y con una obra ya configurada, puede cambiar sustancialmente su enfoque del mundo y del poema. Y a tal pregunta yo respondería que básicamente, no. Puesto que si su obra ha surgido alrededor de una cosmovisión coherente, y a ella se ha ido configurando el andamiaje estético del poema, y ya que el poeta no es otro ser distinto (aunque concurren en él, esto sí, circunstancias y matices diferentes), llegado a esa primera plenitud, es muy difícil—además de íntimamente arriesgado y casi contradictorio—esperar de él cambios rotundos en su visión del mundo, y consecuentemente en su estética. Lo que sí podrá cambiar, y aún será necesario que cambie si el poeta tiene verdadera entidad de tal, son los límites de su mundo—agréguese los que comportaría a su estética—y los enfoques parciales, modos o matices de expresarlo. Y, por supuesto, la dimensión de profundidad que queda siempre abierta a la sensibilidad del poeta, sin variar apenas su cosmovisión. De todo lo cual deducimos que a ese poeta de obra ya hecha y visión del mundo centrada lo que le queda, pasada su primera madurez—y puede ser la fase más importante de su obra—es profundizar o ampliar su mundo, variar los puntos de mira, agregar o deslindar matices, y, en consecuencia, cuidar el reflejo que todo eso producirá en la máquina verbal o metafórica de sus textos.

Y volvamos ahora a *Sombra del paraíso*. ¿Supone el libro publicado en 1944 un cambio respecto a la cosmovisión básica, levemente bosquejada ya, del mundo aleixandrino? Esencialmente, no. Y, sin embargo, podemos asentir a la afirmación, ya tradicional, de que con ese libro se abre una nueva etapa en el quehacer de Aleixandre. ¿Qué es, pues, lo que ha variado? Y la respuesta es muy sencilla: El punto de vista. El mundo del poeta era el oscuro triunfo de las fuerzas elementales o telúricas. La sombría visión esplendorosa de un mundo

hostil al hombre. Una mirada, por tanto, pesimista ante la realidad, oscura. Y, con todo, *Sombra del paraíso*, en una primera lectura, es un libro de luz. De gozosa intensidad de lo vivo. O, por mejor decir, *Sombra del paraíso* es un himno al recuerdo de la luz. A la luz que existió en un tiempo mítico perdido. Pero el poeta canta desde la tiniebla. Su mundo —básicamente— es el mismo, pero presiente que alguna vez conoció una vida de plenitud luminosa, y trata de recuperarla desde el texto. Es decir, que, situado en igual oscuridad, lo que el poeta hace es mirar de modo distinto, no cambiar de lugar, sino de mira. El propio Aleixandre lo habría afirmado ya en una nota de 1962: «*Sombra del paraíso*» es un canto a la luz, desde la conciencia de la oscuridad (2).

Siendo así, es evidente que con ese libro la poesía aleixandrina, esencialmente fiel a sí misma, entra en un nuevo período. Porque *Sombra del paraíso* es un himnario, un conjunto de himnos a la luz, al gozo elemental, a las doradas criaturas primigenias. Pero su materia no es la realidad, sino el mito. Se sitúa en el perdido tiempo de los orígenes, en el *Gran tiempo*, y por tanto su realidad no es directa, sino transformada, exaltada, esclarecida. Todo el libro hace referencia a un *illo tempore*, a un tiempo sagrado que hubo al comienzo, pleno de perfección y de felicidad, del que ahora sólo vemos derruidos vestigios. En aquel mundo perfecto —en el que aún no se había quebrado, según la cosmogonía de algunos primitivos, el gigantesco árbol que unía el cielo con la tierra, y por el cual transitaban jubilosos los seres— en aquel mundo, decía, ha vivido, en algún pretérito tiempo que desconoce, el poeta. Y guarda, como en la teoría platónica de las ideas, el recuerdo de aquel mundo, que es el verdadero, y de aquella luz —no esta sombra—, que es la luz auténtica.

El poeta es, pues (como el chamán de las tribus primigenias), un ser sagrado. Alguien —cuya magia el texto extenderá a todos los hombres— que ha tocado, aunque no sepa aquí dónde o cuándo, la zona sagrada. Y con esto, y aunque luego volvamos al tema, anticipamos ya uno de los rasgos romántico-simbolistas del libro. La idea del poeta como ser expulsado del paraíso. O sin el lado *maledito* de otros autores, como un ángel caído. *Angeles desterrados / de su celeste origen*, los llama en este libro Aleixandre.

Sombra del paraíso es, pues, un libro asentado en el mito. En el canto a una luminosa realidad perdida, a un edén en el que ya no estamos. Y aquí tocamos el mito básico del libro: El paraíso perdido.

Claro que el tema no está tratado bajo ningún prisma religioso —aunque, *ángel* o *sierpe*, aparezca alguna leve simbología de origen

(2) Cfr. Vicente Aleixandre: *Notas sobre «Sombra del paraíso» para unos estudiantes ingleses*, 1962. En *Obras Completas*, Aguilar, Madrid, 1968.

cristiano—, sino como el mito común o básico del hombre. Su añoranza de luz en una tierra imperfecta.

Aleixandre describe en uno de los más bellos poemas del libro, y el primero cronológicamente, «Primavera en la tierra», la vida tocada por él, en aquel edén, ahora perdido. Describe, desde la tristeza presente, desde los *cielos de plomo pesaroso*, el antiguo edén, ubérrimo de sol, donde las flores se abrían como bocas embriagadas, y los bosques acunaban, mágicos, el arrullo del viento. Aquel edén de hermosísimos mares codiciables, puros, ardidos de cánticos, donde él estuvo

Como un delfín que goza las espumas tendidas.

Y entonces nos preguntamos: ¿cuál era ese edén?, ¿cuál es el paraíso perdido? Para algunos la respuesta sería inmediata. El paraíso al que se refiere Aleixandre es la infancia, aquella lejana infancia vivida por él junto al Mediterráneo malagueño, y que desde la madurez ahora como un feliz mundo perdido. Pero tal respuesta es, a mi juicio, sólo parcialmente verdadera. Porque si bien es cierto que en el libro abundan las referencias e incluso los poemas que evocan la infancia como el perdido edén (así «Ciudad del paraíso», «Mar del paraíso» o «Criaturas en la aurora»), no es menos cierto que tales referencias no agotan el libro. El edén perdido es para Aleixandre, a un nivel estrictamente personal, aquella infancia malagueña; pero el edén al que los poemas fundamentalmente se refieren es el de un mundo perfecto, inexistente, donde la naturaleza aparece prístina a la vez y sublimada. Un mundo auroral, intocado por el hombre, lleno de fuerzas vírgenes, donde era posible una felicidad total en la fusión gozosa con la naturaleza. Un mundo, diríamos, que todos hemos presentado en algún momento, pero que no poseemos: el mundo de la leyenda, el de nuestra vitalidad exaltada. Y claro es, dentro de ese perdido mundo en plenitud, los recuerdos de la infancia son sólo unos cuantos rasgos sémicos, unos leves elementos dentro de la significación total del edén perdido. O, interpretados de otra manera, serían los vestigios más cercanos a nosotros de nuestro antiguo palacio, de nuestra gran ruina.

Tomemos como ejemplo de lo que decimos uno de los poemas, mencionado ya, en que más patente está el recuerdo o la evocación de la infancia: «Ciudad del paraíso». Según el propio Aleixandre, el referente del poema es la ciudad de Málaga, en la que pasó su niñez. Y el texto nos da referencias concretas: una ciudad al pie de un monte, besada por el mar, de la que el poeta recuerda palmeras y noches cálidas con remotos rasgueos de guitarra, y paseos, entre

calles estrechas y blancas, de la mano materna. Pero basta una lectura del poema para notar que todo va más lejos. Existen las concretas evocaciones, pero la ciudad no es real. Es una ciudad fabulosa, suspendida en el aire, entre la montaña y el amoroso mar que la anhela, donde alguna vez (remota) tal vez vivieron hombres (tal vez vivieron, porque su felicidad era tamaña, que no eran conscientes de su vida)

eternamente fúlgidos como un soplo divino.

Es, pues, la ciudad mítica de una vida pretérita. Inconcreta, irreal, como suspendida en un espacio sin tiempo. Tan mitificada, tan lejana (aunque viva), que el poeta exclama: ¡Oh ciudad no en la tierra! Y termina su evocación (y el poema) con la imagen de la maravillosa ciudad amada, en la que alguna vez vivimos, como ciudad celeste, desprendida del mundo, bogando por el espacio, irreal, casi imposible...

*Por aquella mano materna fui llevado ligero
por tus calles ingravidas. Pie desnudo en el día.
Pie desnudo en la noche. Luna grande. Sol puro.
Allí el cielo eras tú, ciudad que en él morabas.
Ciudad que en él volabas con tus alas abiertas.*

Así es que *Sombra del paraíso* es la descripción lírica de un perdido edén. De una plenitud que tuvimos (o que sentimos que hemos tenido) y que recordamos, añorantes, desde la ruina de ahora. Por tanto, junto a la evocación de la infancia, como parte viva de aquel paraíso, el libro nos irá mostrando, cantando mejor, sus características, sus cualidades y sus seres.

En aquel remoto tiempo del origen vivimos la gloria de la mañana del mundo. Un mundo, pues, en el que dominan, puros, omnipotentes, hermosos, llenos de fuerza, los elementos primigenios, los seres elementales: el mar, la lluvia, los ríos, las selvas, la noche con sus astros o las flores vivísimas... Todos ellos, eso sí (como en una cosmogonía primitiva), animados, dotados de espíritu, seres vivos, capaces de sensaciones. Quizá, a este respecto, la parte más significativa del libro sea la titulada *Los inmortales*, que son una serie de siete poemas, más bien breves, dedicados a cantar los elementos básicos y aurorales de la vida: lluvia, sol, palabra, tierra, fuego, aire y agua. Elementos vistos, según acabo de decir, como entes vivos. Así el mar es un *dios sin muerte*, y la lluvia una cintura (no metafóricamente, sino consustancialmente), en la que el brazo que ciñe sería como el viento. Este animismo está siempre presente en *Sombra del paraíso*, ya que en el edén todo es plenitud de vida. Y así, en un

curioso y bellissimo poema titulado *No estrella* (3), el cuerpo amado (el de otro ser que habitó también el paraíso) se consustancializa con una estrella, es al mismo tiempo cuerpo y astro, que el poeta pide amar, fulgente, derribado sobre la hierba.

*¿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 (...).*

Toda esta exaltación de los seres primigenios conlleva una ponderación de lo natural; típica ya, aunque más acentuada aquí, de la poesía toda de Aleixandre. Se ensalza el mundo natural, su pasión, su poder, su vida. Y todo lo que él comporta: el amor, entendido como un contacto pleno con la materia viva, la belleza en un mundo que es resplandor por su vitalidad, o la desnudez como estado natural de la criatura edénica, feliz, libre de la rueda del tiempo.

Y esto enlaza con otra característica del libro: la leve presencia humana. En efecto, si excluimos algún poema de referente familiar como «Padre mío», o algún otro donde se exalta al hombre natural, al labrador que vive en perpetuo contacto con la tierra («Hijos de los campos»), la presencia humana en el paraíso es muy ligera. Son los cuerpos o amadas entregados al amor, algún ser adánico que pasea entre selvas y marañas vegetales, pero nada más. Y deducimos entonces en seguida que el más perfecto edén desconoce al hombre. Al menos al hombre que nos sentimos ser. La naturaleza ubérrima, esplendorosa de su propia vida, gozosa en la fuerza iluminada de sus colores y sus perfumes, no necesita de la presencia humana para ser perfecta. Así en el poemita «El fuego», de *Los inmortales*, tras describirlo como una pura luz, vivísima de tan natural, y en la que vuelan las aves sin abrasarse, el poeta concluye:

*¿Y el hombre? Nunca. Libre
todavía de ti,
humano, está ese fuego.
Luz es, luz inocente.
¡Humano: nunca nazcas!*

(3) Hay en este poema, y en función del vitalismo del libro, una oposición a la concepción *stilmovista* de la amada como una estrella, resplandeciente y alta.

Con todo sería erróneo concluir que *Sombra del paraíso* es un libro deshumanizado. Aleixandre sigue siendo pesimista respecto a la realidad humana (tal como ya vimos sucedía en su cosmovisión), pero es siempre el hombre —y él lo corrobora— el que refleja la conciencia de un paraíso, así como la de su pérdida. Pero el hombre paradisiaco es no un ser especial, centro o eje de nada, sino un ser más, un ser entre los seres, que vive —o ha vivido— como los demás, sumido en el esplendente fragor de la naturaleza. Un ser, por tanto, que, como el poeta del poema inicial del libro, está inserto en el universo, imbuido de sol, hijo del sol:

*mientras tus pies remotísimos sienten el beso
postrero del poniente
y tus manos alzadas tocan dulce la luna,
y tu cabellera colgante deja estela en los astros.*

Ese es el hombre edénico. Me atrevería casi a decir no el hombre, sino una criatura. Un ser virginal, inocente, perdido y comunicado con lo vegetal y lo mineral, un ser armónico con la naturaleza, sobre la que no ejerce ninguna fuerza mutadora o destructora. Es el mundo glorificado que describe otro de los mejores poemas del libro, «Criaturas en la aurora»:

*El placer no tomaba el temeroso nombre de placer,
ni el turbio espesor de los bosques hendidos,
sino la embriagadora nitidez de las cañadas abiertas
donde la luz se desliza con sencillez de pájaro.
Por eso os amo, inocentes, amorosos seres mortales
de un mundo virginal que diariamente se repetía
cuando la vida sonaba en las gargantas felices
de las aves, los ríos, los aires y los hombres.*

¿Cuál es, pues, podemos preguntarnos, el rasgo fundamentalmente distintivo del hombre edénico, del antiguo habitante del paraíso? Sin duda, la comunión plena con la naturaleza. La fusión con lo natural, que lleva a Aleixandre a un auténtico panteísmo naturalista, ya que, como veíamos antes, todos esos seres naturales son fuerzas divinizadas, dotadas de inmortalidad y de aliento.

A veces (como en el poema «El desnudo») la naturaleza se confunde con el cuerpo de la amada, de forma que cuando el poeta la toca y la besa, es también con el orbe natural con quien se está abrazando. En «Plenitud del amor», el poeta, que ha gozado de la entrega amorosa, feliz, se funde, por efecto de esa misma felicidad, con todo el paisaje que le rodea.

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

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

cantan tibios en ramos de coral con perfume.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

dríamos que añadir el elemento religioso (eso sí, más típico de aquellos años), y que es casi constante en el libro.

Una poesía como la que pretende ser —y es— *Hijos de la ira*, debe sustentarse fundamentalmente en la comunicación. El poeta expresa su clamor, su dolor, su angustia, y pretende comunicar esa sensación al lector —se trata, pues, de una comunicación directa— o fusionar su sentir con el sentir idéntico del que lee. Pero si esa comunicación de la angustia se hiciese sin ningún intermedio retórico-literario, la misma diafanidad del referente anularía el poema. Ya que el lenguaje no sometido a desviación ni transgresión de ningún tipo nos sonaría —como terminó por suceder en la peor poesía *social*— simplemente a comunicado oral o a panfleto. Por eso, para que esa comunicación directa (la sensación de la angustia, por ejemplo) se transmita poéticamente, es necesario que se haga a través de un medio o artificio literario enriquecedor. Y ese medio, en el caso de *Hijos de la ira*, es el símbolo, bien que, como el poeta no pretende ningún ocultismo, sino al contrario, llaneza comunicativa, el símbolo no presente ninguna particular dificultad.

As, en el primer poema del libro, «Insomnio», uno de los más significativos de la colección, se habla de *muertos*, uno de los cuales es el propio poeta, que chilla y aúlla y se revuelve muchas noches en su nicho.

*A veces en la noche yo me revuelvo y me incorporo en
este nicho en el que hace 45 años que me pudro.*

Pero no nos es difícil saber que los *muertos* somos en realidad los vivos que estamos en este mundo, en esta ciudad, donde todo es angustia y desolación (piénsese también que es el Madrid de 1940). Tan trágica es, pues, nuestra condición, que estando vivos somos muertos que *ladran como perros*, aterrorizados dentro de la negrura en que habitan. Siguiendo tal dialéctica, tampoco nos sería difícil entender (el poema «En el día de los difuntos») que los muertos reales, los enterrados, son los verdaderamente vivos, los que ya no tienen que soportar la terrible rueda de la existencia. Y así lo constata el poema:

*¡Canten, canten la trompa y el timbal!
Vosotros sois los despiertos, los diáfanos,
los hijos.
Nosotros somos un turbión de arena,
nosotros somos médanos en la playa,
que hacen rodar los vientos y las olas,
nosotros, sí, los que estamos cansados,
nosotros, sí, los que tenemos sueño.*

En otro poema, «La injusticia», ésta aparece simbolizada en una viva *mancha lóbrega* que se cierne sobre lo luminoso, sobre lo puro, manchándolo e inficcionándolo.

*Tu empañas con tu mano
de húmeda noche los cristales tibios
donde al azul se asoma la niñez transparente, cuando
apenas
era tierna la dicha, se estrenaba la luz,
y pones en la nítida mirada
la primer llama verde
de los turbios pantanos.*

En otro texto, «La obsesión» se apostrofa a la angustia que ronda y zumba continuamente el corazón del hombre, como *moscardón verde*, de *poderosas alas velludas*. Y este tipo de imagen simbólica, directa, llena por completo el libro, alcanzando alguna vez la categoría de alegría. Así, por ejemplo, en «Mujer con alcuza», quizá el poema más conocido del libro, la vida toda queda alegorizada en la figura patética de una mujer que ha hecho un largo viaje en tren. Un tren que se ha ido vaciando de todo, hasta quedar desgarradoramente solo, trágico, sin revisor ni mozos, sin empleados ni conductor,

*en el enorme tren vacío,
donde no va nadie,
que no conduce nadie.*

El símbolo ayuda así a comunicar literariamente el grito de angustia que es todo el libro. Porque todo lo que nos rodea es oscuro. El dolor es la realidad continua de la vida, y la naturaleza toda, doliente, intenta continuamente expresar su grito de tragedia. El poema «Monstruo» muestra al hombre rodeado de seres y formas inconcretas, grotescas, inidentificables, que acechan y vigilan con *ojos enemigos*. Y en otro poema, «Voz del árbol», el poeta narra cómo al ser rozado por la rama de un árbol siente que éste quiere decirle algo, gritarle algo de su íntimo sentir dolorido:

*Entre el hombre y la roca,
¡con qué melancolía
sabes comunicarme tu tristeza,
árbol, tú, triste y bueno, tú, el más hondo,
el más oscuro de los seres!*

Y en otro texto, «A Pizca», dedicado a un perro, el poeta inquiere qué extraño dolor u oscuridad le atenaza y le hace chillar, compa-

rándose con el can, aunque atado por una angustia sin nombre, más honda.

*Las sombras que yo veo tras nosotros,
tras ti, Pizca, tras mí,
por las que estoy llorando,
ya ves, no tienen nombre:
son la tristeza original,
son la amargura
primera (...).*

El mundo, pues, que describe *Hijos de la ira*, por el que protesta y chilla—inútilmente—y se rebela, es un mundo lóbrego, gris, en el que la angustia, la injusticia y el terror sin nombre campean como jinetes de otro Apocalipsis. Todo presidido por un hiriente color *amarillo*, que en el libro es símbolo de lo viscoso, lo turbio, el mal, lo incomprendible... Y en medio de todo, Dios. No es que *Hijos de la ira* sea un libro religioso, pero sí es un texto en el que lo religioso está presente. De Dios se duda, se le niega, se le increpa, se le grita o se le reza, pero para Dámaso Alonso—frente al panteísmo natural de *Sombra del paraíso*—este Dios personal es una constante referencia. Algo que no termina de anular nuestro sinsentido, pero que está ahí como supuesto y oscuro móvil de todo. Por eso decía yo antes que, aunque el elemento religioso de *Hijos de la ira* responda a una creencia o a una duda personal, es uno de los rasgos del libro que más concuerdan con cierta poesía—una parte del garcilasismo—que se estaba escribiendo cuando él se editó.

Y todo esto se nos da, lo insinuábamos antes, y es una de las grandes novedades del libro, en un lenguaje directo, prosaico, coloquial, que pretende que el lector está como escuchando, enfrente, directamente, al poeta. Ese lenguaje (heredero quizá del versículo de Walt Whitman) alarga los poemas como si fuesen una charla, sin miedo a reiteraciones, a locuciones coloquiales, a palabras cotidianas o poco literarias. Todo esto se ha dicho muchas veces y es, sin duda, un alto logro de Dámaso Alonso, pero hay un detalle en la lengua de este libro que siempre—creo—se ha pasado por alto. Y es que su coloquialismo (real, por supuesto) es coloquio de filólogo, coloquio literario. Es decir, demuestra que el autor no es un hombre cualquiera, sino alguien avezado a manejar el idioma. Porque sucede que en casi todos los poemas, en medio del tono directo, de la prosa versaria de dos amigos sentados frente a frente, en medio de la sensación de estar oyendo el lenguaje de la calle, surge una palabra infrecuente, un vocablo raro. Y no raro porque sea enjoyado o suntuario al modo modernista, sino porque es—dentro del sabor popu-

lar—un arcaísmo o un término que ha abandonado ya el dominio del habla y pertenece tan sólo a la escritura. Los ejemplos son numerosísimos: *médano* (en lugar de duna), *ciclán*—persona de un solo testículo—, *soturno*—taciturno, oscuro—, *vesánico*—demente, loco—, *trochavereda*—camino pequeño—, *solejan*—toman el sol—, *garlador*—parlanchín, charlatán—. Y así podríamos seguir muy ampliamente. Es decir, que el coloquialismo de *Hijos de la ira* es, sin dejar de ser coloquial, un coloquialismo de filólogo. Y no digo esto como demérito del lenguaje conversacional del libro, sino simplemente como una característica literaria que conviene tener en cuenta.

COINCIDENCIAS, DISCREPANCIAS, CAMINOS ABIERTOS

Analizados ya someramente los dos libros que dijimos básicos en su salida a la luz, podemos ahora percatarnos de una serie de cosas. Que *Sombra del paraíso* e *Hijos de la ira*, libros, sin duda, ambos, muy importantes, son a la vez paralelos y opuestos. Paralelos porque parten de un substrato común. La realidad histórico-social en la que los dos surgen y, por distintos conceptos, su visión del mundo, es casi idéntica: vivimos en una tierra caída, desolada, trágica, oscura (y la realidad de los años en que ambos poetas escribieron sus libros era también desolada, ruínosa, opresiva y oscura), pero mientras Aleixandre abstrae esa realidad, supera la circunstancia; Dámaso Alonso parte de esa misma realidad para destacarla más, para singularizarse en ella, para hacerla evidente y social. Alonso subraya la realidad, Aleixandre la trasunta y la mitifica. Y así de ese paralelismo divergente surge la otra gran diferencia de ambos libros: el lenguaje. En *Sombra del paraíso* la palabra es verbo mágico, exaltación, delectación estética, y el verso es himno y es cántico. En *Hijos de la ira*, por el contrario, la palabra es diálogo cotidiano, charla, y el verso se hace así conversacional, laxo, distendido...

Por eso ambos libros, tras el éxito inmediato a su publicación, se presentaron como dos distintos y hasta opuestos caminos. El texto de Aleixandre (más allá de su particular significación en la obra total del poeta) se presenta como una poderosísima invitación al mundo de la palabra y de la imagen, a la riqueza y sensorialidad del verbo, al mundo de los símbolos y las significaciones posilémicas, a la aventura de la poesía lírica, del reino de la mente y de la creación o delectación en el lenguaje. Mientras que el texto de Dámaso suponía (más allá también de su propia poesía) el camino de la palabra como comunicación directa, del *mensaje* como realidad del poema,

de la investigación o la denuncia de conciencia real, de la poesía como coloquio, como pan cotidiano, de la lengua como constatación o evidencia de las cosas... Dos modos, pues, de mundo y de lenguaje.

Y podríamos terminar preguntándonos, ¿por cuál de las sendas optó la poesía española? Entonces pareció que básicamente por la segunda. Pero hoy sabemos ya que por las dos. *Hijos de la ira* tuvo una inmediata repercusión en los poetas del momento, y a través quizá de los creadores de *Espadaña* (Eugenio de Nora y Victoriano Cremer) pasó a informar toda la poesía realista, cívica o de denuncia de los años cincuenta, teniendo como última—y a la postre fatal—consecuencia la poesía *social*, que pasados sus primeros albores, ya en los años sesenta, no era sino palabra chata o panfleto con vocación de risa. (De esa final degradación, naturalmente, no era culpable la buena poesía de *Hijos de la ira*.) En cuanto a *Sombra del paraíso*, aunque comentado y elogiado como libro del ya maestro Aleixandre, pudo parecer que, tras los primeros años de su publicación, no tenía ninguna consecuencia inmediata. Eran otros los rumbos de la poesía. Sólo entonces la generación cordobesa de la revista *Cántico* se sintió creativamente cerca o alcanzada por la obra aleixandrina. Sin embargo, transcurridos ya muchos años, vemos que *Sombra del paraíso*, o más exactamente el camino que ese libro volvía a abrir, está en la base de toda la poética del lenguaje o de la imaginación imagística, que empezó a aflorar en la generación del setenta. En ese retorno a la palabra y al entusiasmo por las imágenes y su mundo de espejos y de símbolos. El origen, ya digo.

Pero quizá lo que convenga terminar siempre constatando—una vez más—es la validez de cualquier camino. La omnímoda libertad de la poesía, siempre que cumpla una fundamental característica: hacernos asentir a una transgresión del lenguaje normal y salvarnos, en la palabra, una intensidad de la mente o de la vida.

LUIS ANTONIO DE VILLENA