

Quaderns de Filologia. Estudis Literaris. Vol. X (2005) 215-229

DINAMICIDAD DE LOS CLÁSICOS. ECOS DE
EL PARAÍSO PERDIDO DE JOHN MILTON EN *SOMBRA*
DEL PARAÍSO DE VICENTE ALEIXANDRE: TRAS LA
ESTELA DEL ÁNGEL CAÍDO¹

Sergio Arlandis
Universitat de València

Detrás de toda creación (sea rupturista, epigonista o como quiera considerarse) existe una tradición que la sustenta y la justifica: una tradición que, dentro de esa recurrencia permanente aun a través de lo que en un principio pueda resultar extremadamente “original”, tiene sus peculiares procesos de selección y sus muy determinadas maneras de poner en vigencia una o varias obras, así como autores o ciertas tendencias estéticas. Basta repasar esa tradición (como una suma de lo clásico y lo puramente marginal o periférico, según determine el siempre exigente *canon*, para la confección de la historia literaria²) para demostrarse la escasez de material sobre el que la poesía se ha venido manifestando a lo largo de los tiempos con el fin de dar cuenta y explicación a la emoción humana. Escasez en cuanto a los temas –la Vida, la Muerte, el Amor, etc.– y también en cuanto a los procedimientos para manifestar tan acotado territorio –*estructuras míticas, mitemas, símbolos arquetípicos, tópicos literarios*, etc. Visto así, todo tendría que dar una desoladora sensación de palimpsesto que, sin embargo –y por muchos autores más que vayan engrosando esa nómina de “clásicos”– no se nos representa como tal. Algo hay, pues, que por momentos borra las huellas evidentes de lo clásico y de la tradición para darle una enorme singularidad al autor y la obra que ante nosotros se nos presenta. Como afirma José Jiménez, “las imágenes cambian buscando su perduración simbólica. Y permanecen tratando de prolongar su figura en la germinación del movimiento” (1982: 189).

¹ Aunque no sea una costumbre en este tipo de trabajos, quisiera dedicar el presente artículo a la profesora Irma Emiliozzi, por su desinteresada aportación a mi itinerario crítico; agradeciéndole también con ello la importante labor que, desde su necesario ahondamiento en el material biobibliográfico de Vicente Aleixandre, ha venido realizando con extrema efectividad. Sea, el presente trabajo, una consecuencia más de sus frutos investigadores.

² Como afirma Hans Ulrich Gumbrecht, la función de las obras clásicas adquiere un valor referencial ya que están “puestas a salvo de la pluma de los críticos y del tiempo histórico. Fueron y siguen siendo, modelos de corrección y elegancia en el discurso como lo fueran durante siglos los autores del canon” (1998: 107).

Los ejemplos son cuantiosos, pero he preferido detenerme en dos autores en concreto y en dos obras muy particulares, consideradas, también, como “clásicas” de la literatura universal, aunque en épocas distintas: *The Paradise Lost* (1667) de John Milton y *Sombra del Paraíso* (1944) de Vicente Aleixandre³ (Villena, 1979: 82-98; Sobejano, 1979: 370-383; García, 2001: 437-446). Básicamente porque son muchas las voces críticas que han apuntado la decisiva influencia de autores como Novalis y su *Himnos de la noche*, o los *Himnos* de Hölderlin en la citada obra aleixandrina⁴. Opiniones que, sin duda, tienen gran fundamento pero no dan una dirección firme de su auténtica influencia más allá del tono hímico, de la fuerte impronta visionaria, del peso de la noche como ámbito del drama humano divisado, unido a “esa actitud que consiste en mirar hacia un orbe puro desde un mundo minado de cansancio y hastío” (Sobejano, 1979: 376). Fueron, en cambio, Leopoldo de Luis (1977: 28) y Lázaro Carreter (1979: 9-11) quienes apuntaron la influencia de Milton en esa construcción poética basada en la caída y en la pérdida del paraíso celeste, sobre todo en la concepción de su imagen utópica e idealizada. Pero más que influencia, lo que existe en la obra de Aleixandre son ecos, resonancias renovadas con extraordinaria singularidad.

Incluso, Leopoldo de Luis (1977) aporta un decisivo dato: Aleixandre leyó *El Paraíso perdido* en 1938, durante la Guerra Civil, en plena desorientación humana, cuando España más cerca estaba del caos y de la falta de respuestas ante tal situación⁵. Una lectura que, desde luego, no dejó indiferente a Aleixandre, pues sus testimonios más esclarecedores en torno a esas internas vinculaciones entre el poeta y el ángel caído vinieron a partir de dicha fecha, como atestigua, entre otros muchos documentos, la carta que Aleixandre le envió a José Luis Cano el 3 de septiembre de 1939, donde afirmaba que los poetas eran “Ángeles desterrados de un mundo que vagamente recobramos y presentimos, y al que anhelamos retornar con toda

³ He utilizado, para la obra de Milton, la edición de Esteban Pujals (2003), recomendada recientemente por su extraordinaria traducción. Si bien, la edición está (y así la citamos) en castellano, hay que tener en cuenta que Aleixandre leyó la obra de Milton en esta lengua y no en inglés (la original): más en concreto, el poeta español manejó la edición de Benito Ramón de Hermida publicada en 1884 (aunque la primera edición fuera de 1817 en Madrid, Imprenta Ibarra, 2 volúmenes) usada por Pujals en su edición actual. Para la obra de Vicente Aleixandre he utilizado la edición de Leopoldo de Luis (1977).

⁴ Aunque incluso José Luis Cano (1998: 17) y Francisco Javier Díez de Revenga apunten la distinción –sin negar alguna influencia– entre esa “evidente identificación de juventud-paraíso, distinta de la interpretación del paraíso hecha por Hölderlin o Milton” (1999: 107).

⁵ Precisamente Mircea Eliade, desde el campo de la interpretación antropológica, define el gesto “interior” del retorno individual al origen “como una posibilidad de renovar y de regenerar la existencia del que lo hace” (1999: 81).

la sed de nuestros corazones. Las alas se nos notan, pueden tocarse su bulto apenas disimulado bajo la ropa (...) anunciamos un mundo entrevisto en el éxtasis, no sé si profecía o si recuerdo, pero sí imagen de nuestro ineludible destino” (Cano, 1986: 19)⁶. Aleixandre, como Milton, encontró en la narración de este episodio mítico-religioso un modo de testificar y escenificar el trágico destino humano sólo que él, a diferencia del propio Milton, no verá salvación posible que exceda la naturaleza humana: es decir, detrás del drama de la caída no existe una posible redención (Bourne, 1978: 26).

Desde un punto de vista estrictamente técnico definimos *mito* como la narración de un suceso extraordinario acontecido en un tiempo y mundo anterior o distinto al presente, de ahí su alto contenido religioso y filosófico como mecanismo de explicación de los orígenes. Fue Mircea Eliade quien afirmó que este hecho narrado cabía tomarlo como un modo de conocer esotérico, no sólo porque es secreto (acaso reservado para los iniciados) sino porque dicho conocimiento va acompañado también de un intrínseco poder mágico-religioso derivado de ese excepcional proceso de revelación: así, al ser revivido el mito se accede a ese tiempo *sagrado*, el de la armonía cósmica para que, por instantes, quede superada la oscura edad del presente (Eliade, 1999: 21 y ss.). *Historia*, incursión en lo *mágico* y revelador, *narración*, etc., conceptos que, dentro de la manifestación del mito, no requieren propiamente un ejercicio de re-creación sino –siguiendo las pautas marcadas por el propio Eliade– de “reiteración”, ya que el mito no se crea, sino se reitera, se actualiza en el interior como un modo, final, de asimilar la realidad tal y como se nos presenta. Precisamente sobre la base de esa “reiteración” con la permanente actualización interior (revelación), el mito de *Luzbel* (en cuanto representación –ya lo apuntamos– ejemplar de la pérdida de la luz, del abandono de la divinidad vivificadora en un mundo de sombras), ha adquirido, a lo largo de nuestra historia literaria, un valor de peso, una radical significación de signo existencial, bien como narración –*la caída*– de una rebeldía condenada al malditismo, o bien como la expresión apurada de una pérdida de toda benévola divinidad, como castigo incontestable para con el hombre (Jiménez, 1982: 76).

⁶ Otras referencias de gran valor son: la carta fechada el 19 de septiembre de 1940 dirigida a Dámaso Alonso (Emiliozzi, 2001: 151-152); la carta fechada el 12 de enero de 1943 dirigida a José Luis Cano (1986: 48-49); la nota del propio autor a la segunda edición de *La destrucción o el amor* (1944) (Aleixandre, 2002: 359-360), también en su breve reflexión en torno al propio *Sombra del Paraíso* (Aleixandre, 2002: 401), donde afirma: “(...) el hombre, el poeta, está patéticamente transido de la conciencia de su transitoriedad, de su caducidad, frente a la fúlgida permanencia –intacta juventud– de un mundo para el que el poeta, gigantescamente, se siente nacido, mientras que dolorosamente ve su espíritu titánico encerrado en un cuerpo humano y perecedero, en una dimensión terrestre”.

Según lo define Jean Chevalier, es Luzbel un símbolo congregador de “todas las fuerzas que turban, oscurecen y debilitan la conciencia y determinan su regreso hacia lo indeterminado y lo ambivalente: centro de noche, por oposición a Dios, centro de luz; el uno arde en un mundo subterráneo, el otro brilla en el cielo” (1999: 415). Sin embargo, la actualización del “ángel caído” no siempre conlleva la representación demoníaca (negativa) de su figura⁷. No obstante, la relegación a un mundo en penumbra es lo que, al fin, marcará su imagen en general, ya que no sólo es un condenado sino también un abandonado de la mano de Dios. Pero, además, tiene como otro de sus rasgos más definidores el tener conciencia de la luz, su recuerdo –acaso, incluso, nostalgia de ella– lo que acrecienta su figura como testigo de su condena eterna, de su drama existencial. Su castigo, pues, no es la pérdida de su aura extraordinaria, sino la relación irreconciliable con lo celeste: tanto Dios como Luzbel son divinidades, pero sólo la divinidad del segundo carece de gloria y sublimación: no existe un *dualismo* determinante de ambas divinidades paralelas. Las actualizaciones de esa tensión, de ese anhelo de superar el mundo de las sombras –el engaño, la morada aciaga– y dirigirse hacia el conocimiento de la plenitud eterna, son, al menos en la poesía contemporánea, numerosos⁸.

Ya en otro lugar he desarrollado la singular evolución del mito del ángel caído en *Sombra del Paraíso* y cómo todo ese amargo proceso del descenso al desolado mundo del presente se opera desde la propia organización del libro que responde, con enorme criterio interno, a un simbólico discurrir de su estructura (Arlandis, 2004: 123-136). ¿Pero qué rasgos lo identifican?, ¿por qué la figura del “ángel caído”? Tengamos presente que Aleixandre justificó, de manera recurrente, la revelación poética como si un espíritu titánico le arrebatara el cuerpo en una posesión visionaria: una explicación esotérica de aquello que no tenía aparente justificación como es el impulso poético, añadido a un factor que, según apunta José Jiménez, incide sobre el hecho de que la imagen del ángel caído siempre “germina en momentos de gran dificultad cultural” (1982: 217). Cabe apuntar que, pese a su caída fatal, ese luciferino *alter ego* aleixandrino se representa con poderes

⁷ Sobre la imagen del diablo a través de la tradición cultural occidental, afirma Robert Muchembled que “el Maligno jamás existe sin el hombre que lo piensa, y por lo tanto, es este último quien le asigna formas cambiantes” (2004: 206). De igual modo se pronuncia José Jiménez, para quien “Satanás es una exigencia de identidad simbólica en la penumbra, lo mismo que los ángeles de la Presencia lo son de identidad en la luz” (1982: 184), así que la imagen de ese dechado del cielo depende del imaginario colectivo o personal para dar rostro a su forma.

⁸ Entre los autores más representativos, podemos citar al propio Hölderlin, Rainer M. Rilke, Kafka, Rimbaud, Rafael Alberti, Blas de Otero, Francisco Brines, José María Valverde, Vicente Gaos; y de un modo quizás menos representativo, pero también con un interesante grado de recurrencia, Luis Cernuda y José Ángel Valente, entre otros.

suprasensoriales, como un *elegido*, un mediador o asestador de verdad. La distinción, en consecuencia, marca su esencial figura, pues nació para la luz y queda atrapado en la sombra: es decir, en un mundo distinto a su condición. Es un ser ajeno, un extraño entre el orden de lo mundano, de la creación que le rodea. Echa su mirada al pasado con el fin de reconocer el presente en un gesto –que tanto bebió de la teoría platónica– de *anamnesis*, de regresión; por tanto, el poeta es aquel que verifica esa revelación, ese mensaje certero y doloroso, como atestiguó el propio Aleixandre en una carta dirigida a Dámaso Alonso el 19 de septiembre de 1940:

Así veo hoy a los poetas, que cuando hacen poesía “recuerdan”, sin saberlo, cuando en algunos poemas míos paradisiacos, que tú tienes, evoco la juventud como una inmarcesible edad de oro, lo que hago es traer a mí la visión de mi reino, del que estoy desterrado. Su fulgor, el de tal reino, su luminosidad, su deslumbradora pureza, su amorosidad radiante, me iluminaron un día, no sé si en la región del sueño, o en un trasmundo para el que nací y en el que no vivo. Y ahora es cuando voy haciendo memoria, sin hacerla, porque yo no hablo de ese mundo como ajeno a éste, sino que miro el presente en que vivimos, pero iluminado por un candor matinal unas veces, otras por una luz meridiana purísima; siempre con una transparencia y un fuego que irradian las cosas todas, siempre elementales (Emiliozzi, 2001: 151-152).

Aquel amor elemental –que se identificaba con la destrucción y la posesión absoluta en su primer ciclo *cosmovisionario* (Bousoño, 1977)– comienza a transformarse en ensoñación (alucinación) pese a la intensidad emotiva de su imagen o reflejo, como ocurre en el poema “Sierpe de amor”, donde tras la auto-representación del sujeto lírico en forma de serpiente ciñéndose a su amada⁹ (atiéndase al parentesco figurativo con el símbolo bíblico del “ángel caído”), éste asegura que muere “dulcemente sólo un sueño de carne” (1977: 95). En consecuencia, una vez despierta o, mejor aún, se acaba operando el desvelamiento del presente –“Yo no sé qué amenaza de lumbre hay en la frente” (1977: 96)– su actitud contemplativa se refuerza, consolidándose ya como predominante en el resto del poemario. Así pues, tenemos una primera representación de ese mediador (*alter ego*) tomada de la imagen tradicional de la serpiente, sólo que la sensualidad, o acaso la incitación que, en teoría, debería llevarse a cabo, acaba por ser un doloroso descubrir de lo intrascendente del ser humano. Es, en su trasfondo, la constatación de un engaño, pues pese a esos valores suprasensoriales, pese al estar todavía en contacto con el mundo elemental y pleno, existe una carga de

⁹ Imagen, no obstante, con cierta recurrencia en los poemas aleixandrinos, como ha hecho ver, en un interesantísimo artículo, José Ángel Valente (1977: 168-176).

culpabilidad en su descenso –no justificada para nada ni nadie–: se nació para vivir en la dicha pero es en la desdicha del tiempo donde el hombre vive, como afirma José Jiménez: “inaccesibles los paraísos de la infancia y del amor, los ángeles se precipitan por las nieblas” (1982: 74). El ángel, el mensajero de lo celeste y divino, ha traído palabras de oscuridad: es la luz de las tinieblas, es Luzbel. Conocimiento, pues, que apunta hacia el dolor ya que la dicha plena no se hizo para el hombre del presente. Porque el orden temporal como denominador regidor de su existencia sólo ha hecho que incrementar ese dolor, a lo que el poeta responde con renuncia, pues no quiere ser un transmisor de tan desolado panorama para el hombre e invoca su regreso al orden “natural” de su condición humana:

Alma fuera, alma fuera del cuerpo, planeando
tan delicadamente sobre la triste forma abandonada.
Alma de niebla dulce, suspendida
sobre el ayer amante, cuerpo inerte
que pálido se enfría con las nocturnas horas
y queda quieto, solo, dulcemente vacío
(“El cuerpo y el alma”).

vastas alas dolidas.
Ángeles desterrados
de su celeste origen
en la tierra dormían
su paraíso excelso
(“Los poetas”).

La muerte es plenitud en cuanto se regresa al Todo, pero doloroso devenir que apunta hacia el olvido ante el que el poeta nada puede hacer sino resistir mediante la escritura. De tal modo, si el libro comienza con el poema “El poeta” donde afirma:

Sí, poeta: el amor y el dolor son tu reino.
Carné 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

cabe esperar que el poema que lo cierra –recordemos que ya apuntamos el perfecto diseño macrotectual del libro–, titulado “No basta”, admita que, detrás de esas palabras iluminadas con dolor, haya que seguir luchando y

resistiendo, pues con la voz –mediación– del poeta no basta: hay que sumar esfuerzos y experiencias. Por tanto, se parte de una revisión de esa caída como una justificación del estado del hombre en el presente, donde la poesía sirvió para narrarla, para cerrar con un mensaje –el poema céntrico del libro se titula, precisamente, “Mensaje”– de esperanza (aún desde la desesperanza), basado en la solidaridad humana para hacer soportable este engaño, esta condena, esta soledad intransferible¹⁰. Así, el titánico “ángel caído” aparca su malditismo para convertirse, tras la figura de poeta¹¹, en un *guía* de los tiempos aciagos:

Sobre la tierra mi bulto cayó. Los cielos eran
sólo 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 sólo a la tierra, a la oscura, sola,
desesperada tierra que me acogía.

Digamos que de un modo, quizás en exceso sucinto, hemos visto ciertos rasgos que van a definir a ese “ángel caído” aleixandrino, tomado, en su compromiso con el hombre, como guía revelador, pero ¿cómo lo representa Milton, su principal antecesor en esa visión del paraíso perdido?, ¿qué valor simbólico da al mitema de la caída?, ¿qué representa su Luzbel con respecto al hombre?, ¿cómo representa el paraíso? No olvidemos que Aleixandre, en la construcción imaginaria de ese espacio edénico, toma, como ya apuntó Carlos Bousoño, algunos elementos muy propios del libro bíblico del *Génesis*¹² (1977: 455). Con mucha mayor intensidad hizo lo propio Milton, quien se apoyó en algunos elementos doctrinales para no perder la referencia

¹⁰ Afirma José Jiménez: “Entre el hombre y Dios sólo queda el sendero de una soledad absoluta” (1982: 184), que el poeta trata de llenar con su presencia y su intercesión.

¹¹ Llama la atención que en el texto miltoniano Luzbel admire e incluso anhele la figura del poeta (centrada en los nombres de Tamiris y Meónidas), que, según afirma, iguala en destino: “sin que olvide / a veces a aquellos dos que me igualan / en destino, y ojalá yo pudiera / a ellos igualarme en el renombre, / los ciegos Tamiris y Meónidas, / y los profetas de la Antigüedad” (Milton, 2003: 150). Además, admite estar transitando allá por donde la inspiración poética no cesa de manifestarse, con todo el esplendor de la creación, tan en desacorde con su interior (caso similar al de Aleixandre): “No ceso de vagar donde las Musas / rondan las fuentes claras, las umbrosas / enramadas, las soledades colinas / de amor herido por el sacro canto”.

¹² Aunque precisamente la historia de la *caída de Luzbel* no es bíblica, pero como afirma José Jiménez, “asumidas así en la tradición, aunque no en la *Biblia*, esas leyendas llegarían a convertirse en dogma de fe en el decurso de la tradición” (1982: 166).

cristiana en su épico relato¹³. Así, lo que en Aleixandre es irreversible en vida (recuperación del paraíso) en Milton resulta ser un atisbo de esperanza para el hombre, quien confía plenamente en la venida del *redentor*, pues “su llegada equivale a una reactualización de los tiempos míticos del origen y, por lo tanto, a una recreación del mundo” (Eliade, 1999: 74). Redentor y guía, respectivamente, son necesarios, sólo que uno devuelve la trascendencia y el orden, mientras que el otro sólo muestra los caminos del futuro –visionario– a través del relato mítico, sin devolver esa trascendencia perdida¹⁴.

Atendiendo al título de los dos libros, podemos advertir la presencia tan marcada del “paraíso” con el condicionante negativo, en ambos, de la pérdida y de la sombra. Es el resultado de la revelación: la pérdida, pues en los dos poemarios se parte del mundo edénico para ir, poco a poco, hacia su total abandono. Aleixandre, en “Criaturas en la aurora”, parte del mundo paradisíaco –aunque en tiempo pasado– mostrándolo con toda su luminosidad, como si aún estuviera el poeta en contacto con el mundo primigenio a través del recuerdo, ya que los “espíritus mediadores”, tienen, según el estudio de José Jiménez, esa “doble pertenencia a la tierra y al cielo, en su capacidad para recorrer el mundo de la noche y de la luz” (Jiménez, 1982: 171). Ese contraste entre luz pretérita (aunque inicialmente presentada) y sombra presente –“No, no es ahora cuando la noche va cayendo” (1977: 91)– ya marca una actitud dolorosa, de irreconciliable desencuentro en el tiempo. Milton comienza su Libro I, curiosamente con “Del primer hombre la desobediencia (...) con pérdida de Edén, hasta que un Hombre / más grande nos restaura”. Por tanto los dos parten de la mirada volcada hacia el pasado, de la pérdida (visión desde el presente) del orden celeste para el hombre. Pero, ¿quién da constancia de esa dolorosa revelación? Aquel que Milton representa, seguidamente, como:

¹³ Esteban Pujals (2003: 23-24) añade la influencia de la *Eneida* de Virgilio en cuestiones muy puntuales como la coincidencia, entre ambos casos, de estar constituidos por doce libros; de comenzar cronológicamente no por el principio, sino por un punto vital de la acción; el conocimiento, por parte del lector, del pasado y del futuro de la acción por posteriores narraciones, etc. Y también de *La Divina Comedia* de Dante. Pero sobre todo el influjo virgiliano es el más llamativo para efectuar un acercamiento a la obra de Aleixandre ya que, como afirma Juan Cano Ballesta, en *Sombra del Paraíso* la representación del marco espacial, del edén, resulta “próximo a la Edad de Oro virgiliana” (1994: 86), por tanto cabría preguntarse si esa transferencia del sustrato virgiliano sólo tuvo como referente la lectura directa por parte de Aleixandre –cosa que es lógico pensar– de la *Eneida*; o si, además, tuvo el añadido de “filtrarse” una lectura en clave virgiliana a través de Milton. Ambas hipótesis son, en todo caso, razonablemente admisibles.

¹⁴ “En ese esfuerzo del conocimiento humano por apropiarse de la luminosidad de lo intangible, cuya raíz última es la luz divina, los ángeles nos sirven de mediación, nos otorgan su iluminación” (Jiménez, 1982: 178).

Confuso aunque inmortal (...)
puesto que ahora sentía los tormentos
de la dicha perdida y del dolor
perenne; en torno suyo extiende
la funesta mirada, que atestigua
una aflicción y abatimiento grandes (...)
como a los ángeles es dado, observa
la triste situación, mermada y yerma (...)
llamas que luz no dan, sino visibles
tinieblas que sólo servían para
descubrir escenas de infortunio (2003: 73).

El ángel, aquel que está llamado a ver más allá de lo aparente, se encuentra en el infierno y se siente derrotado. Es él el gran revelador de la sombra. El drama de la existencia parte de este punto: la caída es una desoladora revelación del abandono de lo divino al abrirse la imposible brecha entre lo celeste y lo terrestre (la armonía de lo indistinto) o mejor aún, de la energía cósmica plena a la materia “que luz no da”. De este modo *El Paraíso perdido* no sólo es una narración *pregenesiaca*, con vocación didáctico-representativa, sino también un ahondamiento en la tragedia interior de Luzbel: su particular desdicha.

Su derrota tiene, además, un punto de intrínseca condena por parte de Dios mientras Luzbel siga teniendo ese aura divina pero condenada al fracaso: “nos ha dejado / el espíritu y el vigor enteros / para sufrir y aguantar más las penas, / y así colmar su ira vengativa” (Milton, 2003: 77). No en vano Alexandre comienza su particular poemario dirigiéndose muy particularmente a los poetas como mediadores: “Para ti, que conoces cómo la piedra canta” (1977: 83), aunque en dicha mediación, como el poema final indica, “No basta el misterio oscuro de una mirada” (1977: 184). El poeta es, en consecuencia, un ser extremadamente desdichado pese al don que, en un principio, se le ha concedido, pues ve con mayor intensidad ese dolor que asola la existencia, ya que conoce la mentira de la luz que ilumina al ser humano. Aun así, como ocurre tanto en Milton como en Alexandre, existe una posibilidad de reconstruir acaso un orden (aunque sean muy distintos los resultados en cada poeta) entre las sombras para “superar este infortunio enorme, / ver qué refuerzos ofrecernos puede / la esperanza, o qué resolución / podemos arrancar del desespero” (Milton, 2003: 77). Conocimiento y búsqueda para restaurar ese “orden”: dos frentes amargos por el punto de vista de su vivencia, pero que van a marcar el devenir humano en su aventura hacia el orden cósmico.

La imagen de Luzbel es, en Milton, una síntesis de belleza, esplendor y transformación mediante la ira. Mantiene, pues, los dos “mundos” en sí, la luz y la sombra, ya que es excelso en la sombra pero insuficiente entre la poderosa luz emanada por Dios. Su aspecto resulta ser “tan enorme / en tamaño como cuentan las fábulas / de monstruosos titanes, hijos de / la tierra” (Milton, 2003: 77). De tal modo, tras la caída, Luzbel puede equipararse a un “hijo de la tierra”. No olvidemos que el símbolo de la *tierra* cuenta, entre sus significados más arquetípicos, el de constituirse como “madre” sustentadora, así que no resulta extraño que el “ángel caído” aleixandrino, tras su abrupto descenso, también exclame: “¡Oh madre, madre, sólo en tus brazos siento / mi miseria! Sólo en tu seno martirizado por mi llanto / rindo mi bulto, sólo en ti me deshago” (1977: 185) (“No basta”). Sucesivamente, Milton no deja de dar muestras de ese carácter “especial” de Luzbel de quien afirma que “su figura aún no había / perdido su esplendor original” (2003: 93), pues, pese a todo, “aún así ensombrecido, / brillaba sobre todos el Arcángel”. Aleixandre, por su parte, lo representa como un cuerpo que “resonaba remotamente allí, en el horizonte” (“Arcángel de las tinieblas”), pero sobre todo, “Tu frente altiva rozaba estrellas / que afligidamente se apagaban sin vida”. Son variaciones de una misma imagen, titánica, esplendorosa (roza estrellas), pero condenada a la oscuridad. Incluso el Luzbel miltoniano va a tener un grado de compasión y solidaridad desconocidos en la propia creencia popular y religiosa que en cierta manera enlaza con la mirada “compasiva” de Aleixandre: “Su cruel mirada no lanzaba sino / señales de pasión y compunción, / viendo a sus compañeros de delito (...) condenados / para siempre a compartir su pena” (Milton, 2003: 83). Porque es, en el fondo, un ser nostálgico que, engañado por su orgullo, ha perdido su condición plena, su existencia en la Verdad, de modo que, a lo largo del libro, son recurrentes sus referencias al paraíso perdido desde el dolor: “Oh, Sol, tus rayos que me traen / recuerdos del estado desde donde / caí, yo que antaño me sentía / tan glorioso encima de tu esfera” (Milton, 2003: 180). De nuevo observamos cómo en Aleixandre no pasa desapercibida esta imagen también vinculante entre el sol y el ángel: el poema “Hijo del sol” poetiza, precisamente, este hecho, donde se afirma: “La luz, la hermosa luz del Sol, / cruel envió de un imposible, / dorado anuncio de un fuego hurtado al hombre” (1977: 132-133). Siempre la revelación –aun de los signos más benévolos y con resonancias prometeicas– devuelve una dicha perdida, pues como el Luzbel miltoniano afirma: “sólo soy / supremo en la desgracia” (Milton, 2003: 183). Por eso su mensaje es doloroso, y su redención interior es, en consecuencia, hacer llegar al hombre su precariedad temporal (su engaño). Tanto Milton como Aleixandre ven al hombre como un ser indefenso, acechado por la desgracia de su destino ignoto, por eso la presencia de Luzbel no puede sino

afirmar dicha precariedad condenada de antemano: “Disfrutad de vuestros breves placeres / pues largos sufrimientos seguirán” (2003: 200). Porque Luzbel no sólo trae en sí el engaño, sino también el desvelo: el hombre, en su afán por conocer, consume del árbol de la ciencia y, en consecuencia, el efecto es inverso, ya que cada vez se va distanciando más del conocimiento supremo y elemental. Cuando el hombre es conocedor de su cuerpo, siente vergüenza, como Luzbel sintió al descender y verse fracasado. No obstante, el destino humano va dirigido a ese dolor paradójico, pues al nacer entramos al mundo del conocimiento (relativo e insuficiente según la teoría alejandrina) lo que equivale a descubrir nuestros propios límites, nuestra distancia con el mundo Natural, con el marco edénico: la individualidad. Aun así, el Luzbel de Milton se representa como el causante –por venganza– de esa profecía que Dios había cumplido al crear al hombre (Milton, 2003: 152). El de Aleixandre, muy al contrario, ejemplifica un drama humano donde no existen culpables definidos, sino la propia esencia “impura” del hombre civilizado, lo que, sin duda, acrecienta su precariedad existencial y su escepticismo.

Por otro lado, el paraíso es, tanto para Milton como para Aleixandre, una creación perfecta donde todo está formado por una “prístina materia / dotada de varias formas, varios / grados de substancia y, en los seres / animales, de vida” (2003: 241). Como ya advertimos, la representación de este *locus amoenus* viene dada por la fuerte impronta del *Génesis*, con su espesa flora, su armonía animal, su descanso y sosiego, sus ríos plácidos, etc. Llama la atención que Luzbel, en su caída al Infierno, exclame: “¡Adiós, felices campos, donde mora / para siempre la dicha!” (2003: 79), sobre todo porque Aleixandre tendrá un poema titulado “Adiós a los campos” donde retoma ese motivo de la caída desde la nostalgia de la despedida: “No he de volver, amados cerros, elevadas montañas, / gráciles ríos fugitivos que sin adiós os vais” (1977: 171). El valor “feliz” de los campos da cierta relevancia actoral al propio marco edénico, como si éste fuera portador de la dicha, donde la individualidad no sería tal, pues la felicidad sería una condición innata y no un estado transitorio (temporal). En este ámbito de armonía el hombre no tenía distinción alguna entre los seres animales, ni éstos conocían valores como la violencia ni la muerte, pues “en torno suyo jugueteaban todos / los animales terrestres, que después / tornarían salvajes” (Milton, 2003: 193); incluso la serpiente, en un principio, no representaba unos valores negativos, pues fue creada al margen de Luzbel¹⁵. Y el poeta, en consecuencia, es

¹⁵ Otro elemento de clara disonancia con la armonía cósmica en la obra de Aleixandre es la *luna*, por desprender una luz “impura”, por falsear la profunda oscuridad de la noche, y por ser el espacio del desamor principalmente. Precisamente en la obra miltoniana se tiene una misma consideración del astro, que se define: “mientras la luna se asoma allá arriba / como una mediadora, y más cercana

testigo privilegiado (a través de la visión del ángel) de esta transformación de lo informe en forma, como revela Milton: “Yo vi cuando obediente a su palabra / la masa informe, el molde material / de este Mundo pasaba a tener cuerpo” (2003: 175); o como también manifiesta el propio Aleixandre: “Yo vi dibujarse una frente, / frente divina: hendidura de una arruga luminosa” (1977: 184) (“No basta”). Porque el testimonio, la constatación de haber visto (y de no ver en el presente) resulta clave a lo largo de *Sombra del Paraíso*, de ahí que sean constantes las referencias al respecto. Todo se reviste de un halo mítico, extraordinario, tanto en la obra de Aleixandre como en la de Milton que, sin embargo, va a tener una función más que mítica, mágica, visionaria: la revelación que mediante Luzbel se le presentará al hombre. Por eso en *El Paraíso perdido*, cuando Luzbel se presenta ante el hombre, éste se asemeja a un “astro en la mañana guía su rebaño de estrellas, su presencia / les deslumbró” (Milton, 2003: 250). Y quizás sea éste el compromiso real adquirido por Aleixandre a partir de la visión miltoniana: el poeta-guía, el velador del destino del hombre.

Como ya apuntamos, la edad auroral se identificaba en Aleixandre con su primera juventud (mucho más allá de sus vinculaciones, lógicas, con la costa malagueña y sus implicaciones de la infancia real del poeta), y ésta trascendía su propia memoria para reseñar aquel tiempo virginal. Un signo revelador de aquella edad plena es, según indican sus propios versos, la existencia de unos “dueños fáciles de la vida, / presidisteis mi juventud primera” (1977: 122) (“Primavera en la tierra”). Más tarde se continúa representando a ese auroral joven –figura del amante– indistinto entre los seres que pueblan el mundo con su alegría: “tutelares hados eternos que presidisteis la fiesta de la vida / que yo viví en los alegres días juveniles” (1977: 124). Todo ello contrasta negativamente con el nuevo mundo donde es el poeta quien está llamado a ejercer él, por el contrario, de guía (vigilante). Es él quien debe velar por la armonía del Todo y aún recordarla. Así pues, no resultará extraño divisar en la obra de Milton esa misma figuración (acaso compromiso), ya que en aquel luminoso y armónico paraíso el hombre estaba velado por otros hados tutelares a “cuyo cargo es mantener este lugar / inviolable y a éstos libres de daño” (Milton, 2003: 213). De igual modo, si Luzbel es el enemigo (inferior) de Dios, significa que anterior a él no había por qué tutelar el glorioso reino celeste. Guía, mensaje, tutela, etc., compromisos, todos ellos, que marcan el tono final de *Sombra del Paraíso*. Desengaño, abatimiento y la esperanza de la final redención (la llegada de Cristo) marcan *El Paraíso perdido*. A priori tan diametralmente opuestos como intrínsecamente unidos por su mensaje

/ a la tierra traza su curso pálido” (2003: 101). Para ampliar una visión de la luna en la poesía de Aleixandre remito a los estudios de Luis Antonio de Villena (1977: 8) y Kessel Schwartz (2001: 409-421).

subyacente. Existe, en ambos casos, una clara imprecación contra los ropajes, la hipocresía, las joyas y todos aquellos bienes materiales por resultar engañosos y desviadores de la auténtica verdad. Según afirma José Jiménez –y a sus palabras responde perfectamente el objetivo del compromiso aleixandrino– “en estos momentos de quiebras de los sentidos de la modernidad, el hundimiento del presente y de la promesa del futuro, se atisba el nacimiento de un nuevo ángel, la necesidad de un nuevo espejo en que habitarnos” (Jiménez, 1982: 217)¹⁶. En el caso de Aleixandre resulta recurrente a lo largo de su obra por lo que ya podríamos hablar de una valoración personal anterior, sin embargo, no deja de ser llamativa esa coincidencia con la obra de Milton de tendencia claramente épica en la que afirma: “dejad que los hipócritas / hablen con rigidez de la pureza, / el lugar, la inocencia, declarando / impuro lo que Dios declara puro” (2003: 209); incluso existen fragmentos que recuerdan mucho al poema aleixandrino “El Vals” de *Espadas como labios* (1932), ya que el primero afirma –y en el desarrollo del texto aleixandrino encontrará el lector justa correspondencia–: “tampoco en las cortes / de amor, dudosas danzas, frívolos / disfraces, o saraos de medianoche, / o serenatas, en las que el apasionado / amante canta a su belleza altanera / cuando mejor debiera despreciarla” (2003: 210). Visión profunda de una verdad falseada que, a través del ángel caído, tanto Aleixandre como Milton, quisieron transmitir como revelación –conocimiento *ab origine*– de la existencia humana y del porqué de su condición (¿ángeles protectores?). En ambos casos, resulta incuestionable el valor que Luzbel desprende pues es un mediador del oscuro destino del hombre, y bajo este compromiso (visto del lado que se quiera) fue tomando forma a través de dos clásicos, tan distantes como distintos, y a la vez tan próximos, pues los clásicos, así como la tradición literaria, cuanto mayor eco va adquiriendo a lo largo del tiempo más ratifican su condición de tales “clásicos” (como afirmó Pedro Salinas, las influencias no restan valor a un poeta; sino que, muy al contrario, le añaden un grado de calidad y resonancia). En todo caso, la singularidad de la obra de Milton, como la de Aleixandre, no desvirtúa sus puntos en común: un clásico sobre otro clásico no es una reiteración, sino una nueva visión de esos temas “universales”:

¹⁶ Afirma, por su parte, Robert Muchembled que, desde los inicios de la modernidad, con Descartes a la cabeza, la figura del mal en relación con el hombre iba a sufrir una transformación en favor del libre albedrío de cada uno, así “desnudo, armado sólo de su duda metódica en un universo vacío, el hombre ya no puede acusar a Dios ni al diablo de arruinarle la existencia, pues él es el único responsable de su desdichas” (2004: 203). En este sentido, tanto Milton (2003: 166-167) como Aleixandre (de forma recurrente en su obra), representan la hipocresía y el falseamiento de ciertos dogmas de conducta ética y moral como el gran culpable del ostracismo humano.

Una nube de obscuridad perpetua,
 que me separa del quehacer alegre
 de los hombres, y me presenta en vez
 del libro de la bella sapiencia, un
 universal vacío de las obras
 de la Naturaleza, borradas y
 tachadas, y el saber completamente
 cerrado frente a una de sus puertas.
 Brilla tanto más tú, celeste luz,
 en mi interior, que irradie mi alma en todas
 sus potencias, coloca ojos allí,
 funde y dispersa de ahí toda la niebla
 para que pueda yo ver y contar
 lo que se oculta a los ojos mortales (2003: 151).

BIBLIOGRAFÍA

- Aleixandre, V. (1977). *Sombra del Paraíso*. Leopoldo de Luis (ed.). Madrid: Castalia.
- Aleixandre, V. (2002). *Prosas Completas*. Madrid: Visor.
- Arlandis, S. (2004). *Vicente Aleixandre*. Madrid: Síntesis.
- Bourne, L. M. (1978). "El agnosticismo en la poesía de Vicente Aleixandre", *Ínsula* 374-375: 14-15.
- Bousoño, C. (1977). *La poesía de Vicente Aleixandre*. Madrid: Gredos.
- Cano, J. L. (1986). *Vicente Aleixandre. Epistolario*. Madrid: Alianza.
- Cano, J. L. (1998). "Introducción" a Vicente Aleixandre. *Poemas Paradisiacos*. Madrid: Cátedra.
- Cano Ballesta, J. (1994). *Las estrategias de la imaginación. Utopías literarias y erótica política bajo el franquismo*. Madrid: Siglo XXI.
- Chevalier, J. & A. Gheerbrant (1999). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Herder.
- Díez de Revenga, J. (1999). *La poesía de Vicente Aleixandre. Testimonio y conciencia*. Málaga: Centro Cultural de la Generación del 27.
- Eliade, M. (1999). *Mito y realidad*. Barcelona: Kairós.
- Emiliozzi, I. (2001). *Vicente Aleixandre. Correspondencia a la Generación del 27 (1928-1984)*. Madrid: Castalia.
- García, M. A. (2001). *Vicente Aleixandre, la poesía y la historia*. Granada: Comares.
- Gumbrecht, H. U. (1998). "Cuál Fénix de las cenizas o del canon a lo clásico". In: E. Sullá (ed.). H. Bloom et alii. *El canon literario*. Madrid: Arco Libro: 106-117.

- Jiménez, J. (1982). *El ángel caído. La imagen artística del ángel en el mundo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama.
- Lázaro Carreter, F. (1979). *Introducción a la poesía de Vicente Aleixandre*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Milton, J. (2003). *El Paraíso perdido*. Esteban Pujals (ed.). Madrid: Cátedra.
- Muchembled, R. (2004). *Historia del Diablo*. Madrid: Cátedra.
- Schwartz, K. (2001). "La luna en las primeras obras de Vicente Aleixandre". In: P. L. Ávila (ed.). *Omaggio a Vicente Aleixandre*. Torino: Edizioni dell'Orso/Universitat de les Illes Balears: 409-421.
- Sobejano, G. (1979). "Sombra del paraíso, ayer y hoy", *Cuadernos Hispanoamericanos* 352-354: 370-383.
- Valente, J. Á. (1977). "El poder de la serpiente". In: J. L. Cano (ed.). *Vicente Aleixandre*. Madrid: Taurus: 163-171.
- Villena, L. A. (1977). "La luna, astro final del primer Aleixandre (algo sobre *Mundo a solas*)", *Ínsula* 368-369: 8.
- Villena, L. A. (1979). "1944: dos caminos para la lírica española", *Cuadernos Hispanoamericanos* 352-354: 82-98.