ELSIE ALVARADO DE RICORD

LA OBRA POÉTICA DE DÁMASO ALONSO

PRÓLOGO DE RICARDO J. ALFARO

EDITORIAL GREDOS, S. A.
MADRID

ELSIE ALVARADO DE RICORD

LA OBRA POÉTICA DE DÁMASO ALONSO

La exégesis de la obra poética de Dámaso Alonso es empresa intelectual que exige excepcionales cualidades de observación, de interpretación y de narración. Penetrar en el alma y el corazón de un poeta y después explicar, analizar y exaltar las bellezas y verdades encerradas en sus versos; descifrar sus metáforas y poner de relieve la magnificencia de sus imágenes; desentrañar el significado y el tino con que se han empleado nombres, epítetos y giros que se salen de los moldes corrientes, y en una palabra, poner al alcance de la generalidad la comprensión y la apreciación plenas que son solamente patrimonio de una *élite*, es

LA OBRA POÉTICA DE DÁMASO ALONSO

ELSIE ALVARADO DE RICORD

LA OBRA POÉTICA DE DÁMASO ALONSO

PRÓLOGO DE RICARDO J. ALFARO

EDITORIAL GREDOS, S. A.
MADRID

© ELSIE ALVARADO DE RICORD, 1968.
EDITORIAL GREDOS, S. A.
Sánchez Pacheco, 83, Madrid. España.

Depósito Legal: M. 22274 - 1967.
Gráficas Cóndor, S. A., Sánchez Pacheco, 83. Madrid, 1968. — 3028.

A Humberto E. Ricord

y a nuestra hija,

Élide Ricord Alvarado.

PRÓLOGO

En el otoño de 1962 llegó a Madrid una joven panameña con el propósito de hacer estudios en ese afamado centro del saber y de la cultura. Por su fina complexión, por su aspecto extremadamente juvenil, cualquiera la habría tomado por una colegiala que acababa de terminar sus estudios secundarios. Pero aquellas apariencias atractivas eran engañosas. La recién llegada era una madre de familia y profesora universitaria que en un noble afán de superación y de amor a la ciencia se había resuelto a hacer el sacrificio de dejar por un tiempo las dulzuras de su hogar para ir a ensanchar sus conocimientos en cursos de post-grado en la renombrada Universidad Central de Madrid.

Los antecedentes de la joven profesora eran por demás notables. Desde 1958 enseñaba Gramática y Literatura españolas en la Universidad de Panamá y tenía título de Licenciada en Filosofía y Letras; en sus estudios profesionales había obtenido la calificación de sobresaliente en todas las asignaturas; había escalado el primer puesto en la Facultad de Humanidades y en toda la Universidad; había conquistado la calidad de Miembro de la confraternidad de honor Sigma Lambda; había escrito y publicado agudos trabajos de crítica literaria y enjundiosos ensayos; había colaborado con brillo en revistas y periódicos; había ganado premios en el prestigioso concurso literario "Ricardo Miró", y por encima de todo, se había revelado como poetisa de gran altura cuyo primer volumen de versos, *Holocausto de rosa,* editado en 1952, la había consagrado dentro y fuera del país como valor excelso de la lírica

panameña. El nombre de aquella descollante figura de la cátedra fecunda, de la prosa elegante, de la crítica de buena ley y de la poesía cargada de inspiración, era el mismo de la autora de este libro: Elsie Alvarado de Ricord.

Al impulso de su insaciable sed de sabiduría, Elsie Alvarado siguió en Madrid cursos avanzados de Gramática General, Introducción a la Fonética, Crítica Literaria, Teoría del Poema y Valores hispánicos de Rubén Darío. Allí amplió sus conocimientos de la literatura española que tanto amor le inspiraba, pero concentró sus estudios en la lírica del siglo XX, la representada por las generaciones que comenzaron a brillar en España al finalizar el XIX y que produjeron en las bellas letras una transformación tan profunda como la que marcó en la vida nacional e internacional la catástrofe del 98. Estudió con avidez la obra poética de Unamuno, de Machado, de Juan Ramón Jiménez; se familiarizó con la técnica y la inspiración de García Lorca y de Alberti, de Aleixandre y de Salinas, de Jorge Guillén y de Gerardo Diego; pero cautivaron su sentimiento y avasallaron su espíritu las estrofas inquietantes y fascinadoras de Dámaso Alonso. En la obra de este egregio poeta, crítico y filólogo encontró Elsie Alvarado la rica mina de emoción y de pensamiento, de pasión y de sentido humano, de sustancia filosófica y de valor estético que ella ha descrito de manera magistral en este magnífico libro.

Elsie Alvarado prosiguió sus estudios matritenses con la aspiración de graduarse de Doctora en Filología Románica. Cuando llegó para ella la hora de escribir su tesis doctoral escogió como tema "La Obra Poética de Dámaso Alonso", decisión atrevida sin duda, pero que ella acometió con fervor, desarrolló con talento insuperable y coronó con éxito esplendoroso. El Jurado Calificador debió sentir asombro al leer la producción de la joven profesora panameña, concebida y escrita con una madurez de criterio, un tino interpretativo y una diafanidad de estilo que solamente se esperan de personas que han dedicado los años de una larga vida a las nobles faenas del pensar, el aprender y el enseñar. La tesis doctoral de la señora de Ricord mereció la calificación de sobre-

saliente *cum laude* y ganó el Primer Premio entre las tesis doctorales hispanoamericanas producidas en España durante los años 1962-63. Esta laureada tesis constituye el contenido de este volumen.

Sólido fundamento tuvieron esas calificaciones y esos premios. La exégesis de la obra poética de Dámaso Alonso es empresa intelectual que exige excepcionales cualidades de observación, de interpretación y de narración. Penetrar en el alma y el corazón de un poeta y después explicar, analizar y exaltar las bellezas y verdades encerradas en sus versos; descifrar sus metáforas y poner de relieve la magnificencia de sus imágenes; desentrañar el significado y el tino con que se han empleado nombres, epítetos y giros que se salen de los moldes corrientes, y en una palabra, poner al alcance de la generalidad la comprensión y la apreciación plenas que son solamente patrimonio de una *élite,* es labor que revela una sensibilidad artística y una afinidad espiritual de primera magnitud. No es aventurado pensar que por ser Elsie Alvarado una poetisa que a su estro lírico aúna las severas disciplinas de la ciencia del lenguaje, ha podido ella realizar con tanto lucimiento la tarea de interpretar la obra poética del esclarecido bardo y lingüista español.

Si a las estrofas de Dámaso Alonso les tributamos el homenaje que se debe a todo lo que constituye belleza y fuerza, originalidad y técnica, arte y emoción, en la exégesis de su obra poética es preciso reconocer el mérito excepcional de suplir con las penetrantes observaciones de la intérprete las fallas que pueda haber en el común de los lectores. Hay positivo deleite y provecho en la manera como Elsie Alvarado presenta el panorama de una obra poética que como dice ella misma, "es representativa de una etapa histórica porque en ella se expresa la conmoción de nuestro mundo desangrado por la actividad bélica, y asimismo expresa la angustia del hombre concreto, su terror y su urgencia de paz y de serenidad espiritual".

Vasto y hondo es el tema de este libro, pero la autora ha dominado la dificultad formidable de sus dimensiones. Si los que

leen a Dámaso Alonso lo admiran y encomian, los que lean a Elsie Alvarado de Ricord sentirán acrecentarse su admiración y sus elogios.

Sea bienvenido a la bibliografía nacional este libro vigoroso y denso, al cual le vaticino fuerte y simpática repercusión entre los amantes de las bellas letras en todo el mundo hispánico.

RICARDO J. ALFARO

RAZÓN DEL MÉTODO

Al iniciar este trabajo se nos plantearon varias posibilidades en cuanto al método que convendría seguir. La primera de ellas consistía en estudiar la obra lírica de don Dámaso Alonso con un criterio temático, considerándola en diferentes aspectos: Dios, mundo, amor, muerte, belleza. Otro camino hubiera sido el de dar preferencia a ciertos aspectos formales o eruditos: la métrica, las imágenes, las influencias literarias recibidas o ejercidas sobre la generación posterior. Hemos preferido situar nuestro estudio en una línea interpretativa, sin abandonar totalmente ambas incitaciones. El propio ponente, Dr. Santiago Montero Díaz, aceptó y en gran parte sugirió este camino. De esta suerte, sin prescindir por completo de señalar la posición del poeta en su momento histórico-literario, o del estudio de sus metáforas, o del examen de su temática fundamental, hemos antepuesto a todo ello la *unidad interpretativa,* el afán de asir en su profunda e íntima coherencia la significación de la poesía —y la poética— de nuestro autor.

De este modo eludimos el sistematismo formal basado en un desmenuzamiento abstracto —por temas— de la obra poética de Dámaso Alonso. Eludimos la mera erudición, sin renunciar, claro está, a los datos fundamentales. Los capítulos de nuestro trabajo quedan designados según los títulos de los diversos libros publicados hasta hoy por el autor estudiado.

Apoyan este criterio dos poderosas razones. Una de ellas es la autonomía, la interna unidad de cada uno de esos libros, el hecho de que cada uno de ellos posea un sentido, un contorno y un con-

tenido propios. La segunda razón se encierra en el hecho de que esta producción poética se haya desplegado en el tiempo según un ritmo de grandes silencios, espaciada y despaciosamente, y cada libro significa algo así como el fruto —muy maduro— de un largo y callado esfuerzo poético.

El método aplicado, pues, se apoya en las características con que la obra de Dámaso Alonso se nos presenta objetivamente, y —desde el punto de vista de su personalidad— en la forma peculiarísima con que su poesía ha sido elaborada.

CAPÍTULO I

DÁMASO ALONSO EN SU GENERACIÓN

Dentro de la lírica española del siglo XX, de extraordinaria riqueza, que cuenta con figuras como Unamuno, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, la generación del 27 ha aportado algunos nombres que —ya por la calidad intrínseca de su obra, ya por su valor representativo— son también definitivos en la historia de la literatura: Dámaso Alonso, Rafael Alberti, García Lorca, Pedro Salinas, Vicente Aleixandre, Jorge Guillén, Gerardo Diego.

Esta denominación generacional, debida al hecho de que su primera figuración pública como grupo se efectuó en 1927 con motivo del tercer centenario de la muerte de Góngora, parece más científica que las de "generación del 25", o "generación de la dictadura" que también se le suelen aplicar.

Dueños de una cultura universitaria bien asimilada, casi todos estos poetas han servido con eficacia cátedras de literatura en diversas universidades españolas y extranjeras. La vena creadora de ellos no se limita a la poesía, sino que se extiende hacia otros géneros; pero siendo esencialmente poetas, han proyectado hacia sus otros escritos ese carácter lírico que Salinas consideró "el signo de la literatura española del siglo XX", y que invade hasta las regiones "generalmente frías del ensayo" [1].

[1] Salinas, Pedro: "El signo de la literatura española del siglo XX", en *Literatura española siglo XX*, Clásicos y Modernos, México, 1948.

En efecto, el teatro de Lorca y de Alberti, la crítica de Dámaso Alonso, de Gerardo Diego y del mismo Salinas, pese a la diferencia de género, están impregnados íntimamente de fervor lírico.

No obstante darse en este grupo de escritores casi todos los elementos que se consideran constitutivos de una generación literaria (natalidad cercana, cultura, lenguaje generacional, trato humano, experiencia generacional, etc.), cada uno de ellos tiene una personalidad lírica completamente suya. A diferencia de las nuevas corrientes de la poesía social en que los autores tienden a identificarse —con las naturales salvedades— unidos por un propósito común, los de la generación del 27 se diferencian acentuadamente.

Bien es cierto que sus primeros pasos poéticos como grupo se dieron dentro de los terrenos de la poesía pura, de tan felices logros en la obra de Jorge Guillén, y en la cual corresponde a Gerardo Diego un papel histórico principalísimo. Sin embargo, en el desarrollo de sus obras, cada uno se orientó hacia rumbos muy diversos, en ocasiones contrarios.

Lorca tuvo en lo popular su mejor asiento durante varios años, pues su gracia y originalidad, sin parangón en muchos siglos, favorecieron tal carácter; aunque es en el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías,* ya con tendencias cultas, donde alcanza su máxima expresión. Aleixandre se encontró en el ansia de plenitud cósmica; la belleza de sus versos tiene un aliento de juventud perenne. Guillén mantiene, en lo interno y en lo externo, una posición muy coherente, y su poesía, esencial y limpia, de perfil quizá en exceso riguroso, incorpora al género el vocabulario filosófico. Salinas depuró cada vez más su poesía, un tanto a lo Guillén, pero sin perder su natural fluidez: su posición idealista da a sus versos una finura singular. Alberti, que demostró desde muy joven un talento creador extraordinario, representa la mayor evolución. Al decir de Federico de Onís, "ha sido el más acabado gongorino, avanzado ultraísta, cantor de los temas de la vida moderna, humorista cinematográfico, poeta puro y sobrerrealista de lo subconsciente, poeta proletario y comunista... Y estas cualidades, que podrían interpre-

tarse en sentido peyorativo, nacen en él seguramente de una capacidad poética auténtica, genial y peligrosa, que en lo mismo que tiene de juego, movilidad y desarraigo, lleva el sello más característico de nuestro tiempo" [2].

Dámaso Alonso, cuyo primer libro apareció en 1921, o sea mucho antes de que estos poetas se constituyeran como grupo, pasó bruscamente de una poesía en tono menor, a lo Machado y Juan Ramón, aunque ya con características típicamente suyas, hasta un plano casi antitético, en el que hasta hoy se ha mantenido, en mayor o menor grado. Su única incursión en la poesía pura se concreta en seis breves poemas, recogidos bajo el nombre de Tormenta, en OSCURA NOTICIA. No se asimiló su personalidad a esta forma que, según él mismo afirma, le resultó congeladora. De allí el gran lapso que hay entre su primer libro y el segundo: 1921-1944. En OSCURA NOTICIA e HIJOS DE LA IRA, publicados en el 44, Dámaso Alonso orienta la poesía hacia una visión más integral. Con referencia a OSCURA NOTICIA, Ángel Valbuena Prat dice en su estudio sobre "El humanismo y la nueva literatura: Dámaso Alonso", que "bajo el sereno mirar de un humanista de hoy, late un mundo de insatisfacciones y torturas". Dice también, respecto al *humanismo,* que "en este sentido de disciplina de cultura unido a méritos de poeta y prosista original, la figura más significativa del actual instante es la de Dámaso Alonso" [3].

Su poesía, llamada por él mismo *desarraigada* en cuanto no se asienta sobre una visión del mundo en reposo, es, sin embargo, o quizá por ello mismo, la de mayor fuerza poética dentro de los de su generación, la de mayores entronques sociales —con excepción de la última etapa de Alberti— y la que con más plenitud ha descubierto al hombre en sus zonas luminosas y en las oscuras.

La fuerza incomparable de esta poesía viene determinada interiormente por la drástica fluctuación desde la más humilde ter-

[2] Federico de Onís: *Antología de la poesía española e hispanoamericana,* publicaciones de la R. F. E., Madrid, 1934 (pág. 1.119).

[3] Valbuena Prat, Ángel: *Historia de la literatura española,* III, Ed. Gustavo Gili, S. A., Barcelona, 1953 (pág. 654, 4.ª ed.).

nura hasta la más iracunda rebeldía social y cósmica. Y este signo dialéctico se expresa en una voz que por consiguiente va también de lo delicado a lo bronco.

Los recursos estilísticos responden, como en toda la obra, a su verdad esencial; funcionan dentro de ese sistema, y por él cobran sentido. De ahí que dentro de un estudio interpretativo, el criterio más fiel sea quizás el que se hace dentro de esta realidad vital, no por abstracciones artificiales que tanto malogran el propósito de aprehender la poesía en función del acto estético. O sea que en este caso conviene enfocar la voz, la palabra, en plenitud, más que en sus figuras literarias. Según dice Luis Felipe Vivanco, "por su palabra los conoceréis (a los poetas) y no por sus imágenes" [4]. En fin, que debe tenderse a mirar el poema en su unidad, siempre más importante, en los grandes poemas, que los elementos aislados.

Y puesto que entre las causas del lenguaje, materia, forma, finalidad, y factores históricos, etc., el agente o causa eficiente es fundamental, conviene la referencia al poeta, a su personalidad, que es uno de los filtros por donde se cierne la sensibilidad de una época. Don Rafael de Balbín destaca esa importancia en estos términos: "La unidad del poema tiene su razón inmediata en la personalidad del poeta, y su causa más profunda y decisiva en la finalidad poética buscada por el autor. Esa unidad fundamental del poema, es primordialmente unidad espiritual; pero su huella pasa como profunda impronta unitaria a señalar el material fónico, con que se configura el signo manifestativo de la vivencia creadora. Hay sin embargo bastantes grados diferenciales en la manifestación de la unidad poemática, porque el caudal de necesarias referencias objetivas con que se construye la obra literaria, es muy variable según los géneros o finalidades poéticas" [5].

La poesía de Dámaso Alonso es representativa de una etapa histórica porque en ella se expresa la conmoción de nuestro mundo

---

[4] Luis Felipe Vivanco: *Introducción a la poesía española contemporánea*, Ed. Guadarrama, S. L., Madrid, 1927, pág. 264.

[5] Rafael de Balbín: *Sistema de rítmica castellana*, Gredos, Madrid, 1962, pág. 283.

desangrado por la actividad bélica; y asimismo expresa la angustia del hombre concreto, su terror y su urgencia de paz y de serenidad espiritual.

Dámaso Alonso, poeta, crítico, filólogo (desde 1933 es catedrático de Filología Románica en la Universidad Central de Madrid), se desenvuelve magistralmente en los tres terrenos, que en ocasiones no se delimitan del todo. O sea que el lírico suele invadir al crítico, y el filólogo asoma en el poeta (en su esfuerzo definitorio, en su abundancia expresiva, etc.); y esa pasión con que el filólogo busca en la ciencia la captura exhaustiva de la palabra, ¿no es acaso el amor a la esencia que caracteriza al lírico? De la conjunción del investigador científico y del creador artístico nace la grandeza de su obra. En el verso, por su intenso contenido poético; en la filología, por su asombrosa erudición, manifiesta en su abundantísima bibliografía; en la crítica, por su auténtica comunión con la obra de arte, sorprendida en su signo vital.

Es preciso anotar que el formalismo de que con tanta frecuencia se resiente la obra de los poetas cultos, en especial de los críticos, es lo más alejado de la obra de Dámaso Alonso. Y esa actitud valiente con que relega el artificio que disfraza o adultera la fuerza creadora, se evidencia también en el hecho de que su poesía no se quiebra en juegos estilísticos, sino que trae desde su última esencia, como toda gran poesía, la contextura del tema, que es, según Jacques Maritain, señal "de la extensión intelectual del poeta, de sus conocimientos más o menos universales, de su facultad racional y energía de percepción, de su comprensión, del dominio de su inteligencia, de la amplitud y unidad de sus horizontes mentales". (El poder unificador del tema) "le viene del poder creador de la intuición poética" [6].

Sin que medie un afán de establecer prioridades, es fácil advertir que si su labor en la ciencia del lenguaje se basa en el más escrupuloso rigor metódico, en la poética se desbordan incontenibles

[6] Jacques Maritain: *La poesía y el arte*. Emecé Editores, S. A. Buenos Aires, 1955. (Cap. Las tres manifestaciones de la intuición creadora), págs. 414-5.

los caudales de la vida anímica; y su centro es el hombre, que, debatiéndose entre las fuerzas contrarias que rigen el mundo, ruge por su miseria y clama por su fe, hasta alcanzar finalmente la confianza sustentada en los valores positivos del ser humano, representados en ese canto a la esperanza que es el poema *Las Alas*.

CAPÍTULO II

POEMAS PUROS

Para asomarse al hondo y rico mundo de la poesía de Dámaso Alonso, el primer libro, *Poemas puros, poemillas de la ciudad*, que recoge parte de la producción adolescente, ofrece un soneto inicial cuyo título es todo un símbolo, sin duda presentido por la extraordinaria intuición del poeta: *La ventana, abierta.* En efecto, desde allí se observan virtualmente las esencias que luego habrán de alcanzar vigoroso desarrollo y diversas ramificaciones en las obras posteriores: la actitud interrogativa ante los giros de la sensibilidad que se abre a las solicitaciones del ambiente; el encuentro directo de valores opuestos, en pugna vital; una tendencia a la sinceridad, observable en la fisonomía sorprendida, típicamente adolescente, de las vivencias poetizadas y en especial en el carácter definido de la voz, que se da a toda luz, sin entornarse.

Es una poesía apenas joven, pero ya dueña de los instrumentos con que abrir su futuro: sensibilidad profunda y talento expresivo. La delicadeza y la inmadurez de los cantos no tocan la visión del mundo; si bien no tiene ésta el sólido andamiaje que ha de cobrar después, sí descubre esa misma madera, todavía tierna, que al fortalecerse con las cortezas de los años sucesivos alcanzará la corpulencia y la estatura de la gran poesía de *Hijos de la Ira, Oscura Noticia* y *Hombre y Dios.*

La temática es varia y parece ir tanteando con todos los sentidos la conformación de un camino recién descubierto. El alma colabora, y de allí el toque espiritual de los poemas; de allí también esos signos de inquietud, si bien de faz risueña, con que comienza esa interrogación que en las etapas sucesivas alcanzará caracteres realmente dramáticos.

Se trata, eso sí, de poemas juveniles, sencillos, puros (en el sentido de tersos, como aclarará el autor en *Las Alas*, para dilucidar, dentro de la ambigüedad del vocablo, la acepción a que el título de este libro apunta).

Cuando la curiosidad del poeta tiende los brazos a la belleza del mundo, recuerda que es la arcilla el material de que concibe al hombre; pero así como la primavera glorifica todo origen de barro, también la juventud insufla nuevos zumos al hombre, que espiritualizan en floraciones insospechadas:

> ¿Qué nueva luz, qué clara maravilla
> se aposentó en mi alma? En el oscuro
> calabozo carnal se hundió la arcilla.
> Hay en el cielo azul un vuelo puro
> de palomas en celo.
>
> *(La ventana, abierta)*

En el tratamiento de los temas hay sutiles muestras de originalidad, dispersas en la obra, pero apenas en germen; y alguna ligera inquietud que no llega a la zozobra:

> Hoy, día puro, me asomé a la muerte.
> La vida dormitaba
> y el cielo estaba absorto, ensimismado
> en tus pupilas, alma.
>
> *(Eternidad)*

> Y caen de las estrellas
> los sueños altos.
> Si vienen a la tierra
> se volverán llorando.
>
> *(Noche)*

Las pobres almas tienen hambre y sed.
Pero no pueden
comprenderos,
comprenderse.

(Fiesta popular)

Dejándome el anillo de promesas:
una
castidad que está triste en estas manos
sucias.

(Ejemplos)

El tono fundamental del libro es, sin embargo, una amable ternura, por momentos alterada por los visajes, casi imprecisos, del descontento, pero éste sólo en la dosis natural a todo joven sensible; no alcanza ni con mucho el carácter definido que las experiencias dolorosas le imprimirán después, cuando ofuscan y provocan las briosas rebeliones de la voluntad.

Como ejemplo de la destreza con que el poeta ejerció desde entonces el dominio del verso, los sonetos que inauguran el libro dan cuenta de una digna y armoniosa mesura formal.

Una alegría clara, incontaminada, de quien disfruta el nacimiento del día creyéndolo a la medida del espíritu; creyendo, asimismo, que un corazón joven es recipiente para asentar el flujo de la naturaleza desde todos los órdenes:

No era de ritmo, no era de armonía
ni de color. El corazón la sabe,
pero decir cómo era no podría
porque no es forma, ni en la forma cabe.

(Cómo era)

El camino por donde discurre esta alborozada alegría está bordeado de claridades conceptuales, de músicas jubilosas, que los vocablos portan:

Y el cielo azul comienza a clarear
divinamente, para el corazón.

(País)

Y dando vida a los poemas, la savia, la confianza en un futuro feliz, hijo de los sueños, derivados de los momentos más puros del espíritu, esferas azules a donde no han subido el hervor de la lucha ni el calor enervante de las verdades terrenas. Ni siquiera una real pasión que hable en presente. Los versos a la novia son un canto a la espera, no a la musa "de carne y hueso"; o bien a la mujer ideal, no vista: presentida. El tiempo y el espacio, como marcos remotos, envuelven en una vaga niebla

> la ciudad, de tan lejos presentida,
> donde estará mi blanca prometida
> esperándome siempre a la ventana.
>
> *(País)*

Así coloreada de sueño, la poesía de este momento impresiona como un destello de sinceridad personal, menos patente ya cuando en vez de expresar períodos de ilusión que le son propios, alude al cansancio de los recuerdos, con un dejo machadiano —pero sin su gravedad— que se acentúa con el vocabulario empleado y con las imágenes de relativa sencillez:

> Volverás a deshora
> por un camino viejo,
> a la ciudad antigua donde duermen
> tus recuerdos.
>
> *(Volverás a deshora)*

O sea que esa estructura melancólica, transida de tenues evocaciones, que por motivos especiales alcanzó tal grandeza poética en Antonio Machado, no parece conformarse al tono temperamental de la poesía de Dámaso Alonso. Con todo, también en estos casos hay logros como el siguiente:

> Y he de entrar en la noche,
> como una sombra vieja,
> con la humedad que del jardín regado
> hasta tu cuarto ascienda.
>
> *(Llegaré en el crepúsculo)*

Este tono menor constituye una de las diferencias más notables con su producción posterior, y dada la impetuosidad que va a imperar después en esta poesía, expresión de un carácter radical, cabría pensar que más que por la perplejidad de quien se inicia, está dominada por las concepciones estéticas de ese período, por la vigencia, si bien no exclusiva, del gusto por los matices —herencia francesa— en que cualquier grito o manifestación auténticamente volitiva podría parecer una estridencia.

Esas fuerzas exteriores han coaccionado tan ostensiblemente la actividad poética de Dámaso Alonso, que luego la tendencia artepurista de su generación, la del 27, hubo de silenciarlo durante varios años, según él mismo confiesa en el ensayo *Una generación poética* (1920-1936).

Lo que sí se da, como elemento puramente personal en estos versos, y se mantiene a lo largo de toda la producción, es la insistencia en el uso de los diminutivos como los instrumentos más adecuados para vaciar la ternura. Y este rasgo estilístico que no es sino un signo de acercamiento con el medio, de simpatía hacia las cosas humildes y pequeñas ("Y le cerró los ojos / la mayorcita / de sus hermanas") está presente hasta en sus momentos poéticos más llenos de turbulencias, aquéllos dictados por la angustia y el sobrecogimiento que las acciones bélicas producen. Es la misma ternura que, asilada en las reconditeces del corazón, sobrevivirá al terror, y que el poeta dejará ver a ratos como el contrapunto, o el polo hacia el cual pendula su ánimo, para no aniquilarse.

Así puede afirmarse que gran parte de los elementos permanentes en su poesía están dados en esta primera obra; es decir, los que tienen sus raíces en la intimidad personal. Pero su inquietud de entonces, sus actitudes frente al mundo, quizá esencial-

moria, o que se construye con datos aislados, inclusive de lecturas, o que se admira en un cuadro.

También el paisaje urbano se recorta en breves pinceladas, un tanto escuetas, con algo de pintoresquismo:

> Una isla de luz en la noche:
> una esperanza. Lento
> caminar.
>
> Se abre y se cierra lejos, y me llama:
> zarza florida, verso nuevo,
> ola de mar.
>
> *(Una isla de luz)*

La variedad de motivos, si bien indicio de riqueza temática e imaginativa, lo es también de un prematuro hastío. Porque a veces se trata de motivos intrascendentes, a los que hay que asirse para mantener viva la sensibilidad frente a la monotonía de las horas:

> Yo estoy cansado. Miro
> esta ciudad
> —una ciudad cualquiera—
> donde ha veinte años vivo.
>
> Todo está igual.
> Un niño
> inútilmente cuenta las estrellas
> en el balcón vecino.
>
> *(Los contadores de estrellas)*

Así esta *Fiesta popular* que en vez de entonar el ánimo acentúa el cansancio, como si en ella se pusiera más de manifiesto la soledad de los hombres que vanamente intentan identificarse:

> —Es inútil que gires, mamotreto,
> con tu órgano litúrgico:
> no pueden
> comprenderte.

El asunto, tal como está visto, podría dar pie a un poema social de gran aliento, pero se siega por constreñirse a la observación de las almas, como si fueran ellas las que en su afán de acercamiento movieran los resortes de las congregaciones populares, y la atención no se fija en el verdadero móvil, de corte mucho más material que espiritual:

Las pobres almas tienen hambre y sed.
Pero no pueden
comprenderos,
comprenderse.

Todas las almas vienen
con la rosa del sol, y con el lirio
de la sombra se vuelven.

De este consciente "error" de enfoque, el semblante desdibujado del poema, más todavía por las delicadas comparaciones establecidas ("la rosa del sol", "el lirio de la sombra"). Análoga frialdad se advierte en *El Derribo,* donde se da un giro realista, pero muy exterior, al derribo de un edificio, aunque aquí la pupila recibe también algo de las impresiones interiores del poeta:

Ya se le ven las tripas a la alcoba
.....
Tan púdica, cerrada, silenciosa,
ahora muestra a la calle sus vergüenzas,
su sexo viejo:
Lamentables cosas
por las que el alma
—fango y lluvia tenue—
a un día más azul y claro torna.

Son poemas breves, en versos cortos, casi todos con rima (asonante y consonante), ágiles por la construcción, salpicados, a veces, de figuras audaces que hablan de talento creador, pero se resienten de falta de un estímulo efectivo, capaz de inspirar un poema de gran alcance:

La terraza.
En tus ojos
la ciudad se ha dormido.
Acariciamos, tácitos,
palabras que enlazadas diferimos.
(La una)

¿Cuándo
romperemos, extáticos, la luna,
amigo mío, hermano?
(Racimos de burgueses)

El entusiasmo inicial del libro comienza a declinar apenas explotados los motivos principales, y se va diluyendo lentamente en tonalidades crepusculares, o en aspiraciones de aliento otoñal. Del sentido de los siguientes títulos puede inferirse la soñolienta vaguedad del contenido: Versos de otoño; Tarde; Crepúsculo; Música callejera; Vienes; La Espera; El paseo; Ejemplos; Madrigal de las once; Fantasía, recógeme; Recuerdos de viaje; Motivo viejo y sentimental; Gota pequeña, mi dolor; Tarde; Voz nueva y aflautada.

El alma, que irrumpió maravillada en el primer poema, se va desvaneciendo también:

Está el alma tranquila
y la tarde desnuda tiene una luz rosada.
El padre Sol vigila
—inútilmente, pues no ocurre nada—

Mi alma está de alivio
luto, y tiene una gracia interesante
mientras el aire tibio
la empuja, sin timón, hacia adelante.
(Tarde)

Pero aún dentro de esta especie de dispersión temática, de la voz a la deriva, hay algunos rasgos que descubren una marcada vocación por los temas profundos. Sólo que ésta comienza apenas

a incubarse, muy reprimida por los modos literarios imperantes. O sea que la vena poética de Dámaso Alonso, por naturaleza dilatada, había de ceñirse al gusto por lo sutil, por lo discreto, modos para los cuales eran más aptos los poemas breves y los metros cortos. La economía de palabras era la fórmula al uso.

La falta de intensidad dramática en estos versos no es, pues, característica particular de ellos, sino justamente el denominador común a toda la lírica de entonces; y a la vez uno de los más notorios puntos de divergencia con las otras obras poéticas del autor. Quizá resulte excesivo aclarar que no se insinúa aquí que la poesía española de entonces adolezca de superficialidad, sino que aun dentro de su seria inclinación, su tónica es, en cierto sentido, la sobriedad en el sentimiento y en el ademán.

Para este decir a media voz, la sugerencia ofrece innumerables vetas; y en ocasiones juega al misterio; así en este poema sin título, donde el artículo neutro mantiene el motivo central en la penumbra:

> En tu gran bolso perfumado
> —¡oh, la mujer de ojeras incoloras!—
> te *lo* llevaste.
> Devuélveme lo poco que tenía.
> *(En tu gran bolso)*

La atención al detalle esencial abstraído del cuadro —también tributo a la época— queda ejemplificada en la última estrofa del *Madrigal de las once:*

> Por detrás de la verja del jardín,
> resbala,
> quieta,
> tu sombrilla blanca.

Frente a estos ingenuos escarceos, despuntan, aunque disgregadas, algunas notas graves, de esas que más tarde irán expandiéndose hasta llenar por completo el recinto de la poesía. Y por otra parte, ese amor —manifiesto en su arte y en su ciencia— por los

dones entrañables de la palabra; y el deseo de domeñar su gran magia expresiva:

Viene
tu corazón pequeño y encendido.
Ay, mi mano no sabe acariciarlo
sino
con las palabras tristes
y secas que ha aprendido.

(Amadas que no tuve)

Desde el balcón se oían los secretos
del jardín misterioso como un alma.

(La espera)

(En los versos precedentes parece haberse asimilado algo de la delicadeza juanramoniana.)

¡Ay, pescador de lunas que yo fui!
...y traje este cansancio
y este aire rancio
y...

(Recuerdos de viaje)

Puede decirse que la concepción de estos poemas —por su fondo, por su forma— se adapta a las corrientes literarias de esos años, y que en especial las restricciones técnicas (o si se prefiere, las conquistas) constituyeron una leve vestidura de la que la poesía, en su crecimiento, se desprendió por un fenómeno natural.

Más decisivo aún fue el cambio que se operó interiormente, pues este primer libro, con toda su pureza y todo su fervor poético, carece de un verdadero principio unitario, de esa estructura maciza, de gran poesía, que sus obras siguientes desarrollaron. Lo cual no puede atribuirse solamente a la inseguridad juvenil, sino a la falta de ese roce con el mundo que es imprescindible a toda obra de envergadura; a la falta de contacto con los problemas concretos —máxime cuando se trata de una personalidad activa, dinámica—; o a la reclusión de la vida a ideales en exceso aislados,

individuales, que no se amoldan a su carácter, volcado con verdadera explosividad sobre el escenario de los intereses sustantivos, trascendentes, y poco dado a la delectación en las confidencias íntimas, de tipo sentimental, en particular amoroso, que habitan este libro de juventud. Es obvio que en ello lleva también mucho la mentalidad reinante y la paz —siquiera sea exterior— del medio en que se vive.

Porque de entonces a esta parte, la poesía —de Dámaso Alonso y de las nuevas generaciones— ha asumido una nueva posición, completamente distinta, resultado inmediato de los trastornos sociales padecidos durante la guerra. Ya no hay cabida para las languideces espirituales, y la visión del paisaje no propicia el hastío. Mientras entonces la vida podía ser *contemplada* artísticamente como una tediosa rutina, ahora se respira a pulmón pleno y se la siente sobrecargada de una apremiante movilidad.

No se trata, como un hecho simple, de que el arte se haya tornado beligerante por el surgimiento de una conciencia social en sus cultivadores, sino que ésta se ha dado precisamente porque la realidad lo ha determinado así, ya que la guerra puso al desnudo una serie de desajustes en todos los órdenes, para combatir los cuales habían de colaborar distintas fuerzas, en especial las de los intelectuales como orientadores, ya que ellos —en general vecinos colindantes de los grupos desamparados, cuando no emanados directamente de los mismos— no podían permanecer ciegos ante tal desventura.

LA RELIGIOSIDAD

En íntima relación con este asunto está el hecho visible de la ausencia del tema de Dios en la poesía juvenil de Dámaso Alonso ("Sube, quieta, a los labios la oración / que ha tanto tiempo que no sé rezar", *País*) y su figuración dominante en las etapas posteriores, cuando la angustia le muestra las limitaciones de la razón para explicar y resolver los complejos problemas individuales y colectivos, y sólo encuentra, como salida única, la actitud religiosa que busca consuelo. Mas no se presenta con ojos de mansedumbre

y las manos unidas en gesto de plegaria, sino agitando los brazos, levantando los puños, llena de contorsiones, casi como una enfermedad emocional. Y es que esta poesía social española, en que Dámaso Alonso participa como uno de los maestros indiscutibles, tiene, en una de sus vertientes (desde luego que no en toda ella), la peculiaridad de seguir, como la medieval y la mística del siglo XVI, con los ojos puestos en Dios; pero ahora no se alimenta de la esperanza segura de aquellas edades y la orientación definida que de allí emanaba, capaz de la renuncia a los bienes terrenos en vista a la bienaventuranza futura, sino que quiere para el presente, con la angustiada disconformidad de sus experiencias, tan tremendas que, al no vislumbrar medios humanos que solucionen inmediatamente y por vía de paz la crisis, vuelve a clamar a Dios, quizás atribuyéndole una responsabilidad indirecta en el desconcierto social.

No es entonces necesario especular demasiado con las posibles causas de esa evolución en la actitud religiosa en la poesía de Dámaso Alonso, que va desde una aparente indiferencia hasta un sentimiento medular angustiado. Esta última condición no es exclusiva de su lírica. Al respecto, llama mucho la atención la perdurable influencia que en la poesía española tuvo Unamuno con su sentido religioso agónico o de pugna interior.

No es frecuente tal actitud en la nueva lírica hispanoamericana, que es acaso menos trágica pero también estremecida, y que en general no eleva su protesta a los cielos, sino que la enfoca hacia la tierra, no por falta de audacia, sino tal vez porque no ha perdido la confianza en los poderes organizados del hombre, supuesto sobre el que descansan su virtual optimismo, su declarada y precisa intención orientadora, y sus efectivas —aunque limitadas— resonancias políticas.

Aquí cabe reconocer el enorme peso que en la madre patria tiene la tradición religiosa, de raíces seculares, infiltradas en la historia de este pueblo con heroismo y sangre en sus períodos más álgidos, ya superados, y acogida en el sistema educativo como uno de sus pilares fundamentales.

Ahora bien, es preciso reconocer que frente a la poesía religiosa surge, rompiendo diques, tomando posesión de la tierra y conquistando para el hombre los espacios celestes, esa escuadra que encabezan —también como grandes maestros— José Hierro y Blas de Otero (en su última etapa).

En síntesis, *Poemas puros, poemillas de la ciudad,* discreta selección de los versos juveniles de Dámaso Alonso, es poesía de frescura matinal, hija de una vocación artística que asoma en su pureza, ya revestida de timidez, probando fortuna con el estilo del momento, ya con la donosura de las formas clásicas.

Gracias a la contextura acerada que cobró después, puede el lector acercarse retrospectivamente a ella y auscultar el vivero de sentimientos, de actitudes en potencia, y contrastar la placidez expresiva, espejo de la interior, de estos versos cuya continuidad vital se dio por una antítesis imprevista.

Así la incipiente alegría, que si no completó su génesis al menos delineó los contornos del sueño en los primeros poemas; la visión del paisaje, diáfana, tranquila, y luego casi inadvertida como una grata costumbre; la ternura abrigando con diminutivos a los seres pequeños; adecuándose a la temática, la elegante mesura de los sonetos alterna con un ritmo a veces cortado en continuos encabalgamientos; la búsqueda de la verdad de las cosas, matriz de la interrogación literaria; una casi adivinación de presagios oscuros, difusa pero inequívoca; el encuentro del espíritu como una esencia superior al reino de la materia; alguna muestra de inofensivo humor, generalmente revertido sobre sí mismo; el sentimiento de la soledad, no angustiado, sino nostálgico, románticamente compartido por el paisaje; la aspiración humilde —que sólo una minoría realiza— de un rincón propio, para resguardar de la intemperie la intimidad, o sea del ingrato peregrinaje a que viven obligados tantos hombres:

> Yo soy un pobre loco y sólo quiero
> un jardín con su tapia de ladrillos
> y un rayito de sol.
>
> *(Fantasía, recógeme...)*

Es, pues, la fase de los sueños individuales, de la poesía tan ebria de alma que no da hospedaje a la materia, esa desconocida que más tarde le proporcionará el óptimo material para la actividad creadora.

Pero en el caso específico de este libro, aisladamente, dentro de la órbita que como obra primera le corresponde, más valioso quizá que esas semillas emocionales cuyo desarrollo tanto dependió de las condiciones atmosféricas, es el preciado fruto que en sí constituyen los sonetos, en particular el segundo —*Cómo era*— tan logrado en su total armonía. Pues lo frecuente es que al enfrentarnos a un soneto se nos adelante su pura simetría (metro, rima, ritmo, fluidez) y luego advirtamos el contenido, dispuesto con mayor o menor destreza dentro del precioso molde. Pero los reales sonetos (así, éste) son como los templos: relegaríamos a un segundo plano, inconscientemente, su arte, apenas penetramos su alma, si en ellos fuera posible, conceptual o emocionalmente, hacer tal escisión. Es lo que sucede con los de Garcilaso, Quevedo, Góngora. A tal grado los recursos estilísticos vienen determinados por la intuición creadora, fundidos en el complejo artístico, que a través de ellos pueden auscultarse las motivaciones interiores del poema.

UN COMENTARIO ESPECIAL

Cómo era es el título del soneto que comentaremos, alusivo a una mujer presente en el tiempo real, pero no limitada, sino extendida emocionalmente hacia el pasado como hacia su principio, y también hacia el futuro, por el ansia de proyección que todo bien inspira.

La puerta, franca. Vino queda y suave.
Ni materia ni espíritu. Traía
una ligera inclinación de nave
y una luz matinal de claro día.

No era de ritmo, no era de armonía
ni de color. El corazón la sabe,
pero decir cómo era no podría
porque no es forma, ni en la forma cabe.

¡Lengua, barro mortal, cincel inepto,
deja la flor intacta del concepto
en esta clara noche de mi boda,

y canta mansamente, humildemente,
la sensación, la forma, el accidente,
mientras Ella me llena el alma toda!

Un epígrafe de Juan Ramón Jiménez, es razón del título: "¿Cómo era, Dios mío, cómo era?". Abre el soneto una percepción visual: "La puerta, franca", signo de expectativa, por el valor simbólico que tradicionalmente acompaña a la palabra *puerta;* sentido que en este caso se intensifica con el punto ortográfico que al aislar gramaticalmente la frase le concede de hecho un valor propio independiente.

"La puerta, franca", prenuncia la lentitud de la entrada, como un marco estático, por lo cual se omite el movimiento verbal, mediante la *elipsis.*

Los cuartetos desenvuelven el afán, no de describir a esta mujer, sino de expresar *poéticamente* su condición indefinible; por ello al introducirla se prescinde del pronombre correspondiente, *ella,* que tampoco se menciona en el título.

Vino queda y suave.

Es decir, el poeta la presenta en una forma tácita, si cabe la paradoja. Circundada de un misterio que de ella misma emana. Todas las negaciones que se desgranan, una tras otra, en los cuartetos, hablan de los intentos fallidos por asirla conceptualmente. Y esta fuga interior en que fluctúa de un extremo hasta el otro ("Ni materia ni espíritu") es como la trémula gracia *implícita,* que complementa la tersura formal del poema: de ahí su plenitud.

Es preciso entonces aludir a la *colocación de los elementos* en este soneto, aunque es obvio que su equilibrio estético no se debe a una calculada disposición técnica, sino al genio de la armonía que lo informa.

Así, en el pirmer verso, figuran dos oraciones: la primera, dos miembros: nombre y calificativo, y el verbo en elipsis, señalada por una pausa; la segunda, dos miembros: dos calificativos, y precediéndolos, el verbo, que viene a quedar así entre ambas oraciones, estableciendo el balance, o como el centro del sistema gramatical y versal.

Frente al estatismo de "la puerta, franca", cuya función es la espera, al entrar la mujer se da la movilidad de los adjetivos, "queda y suave", que mediante el verbo predican de ella una especie de ritmo voluptuoso que los sentidos del poeta captan.

Pero de inmediato, en el segundo verso, una doble negación anula la anterior posibilidad de un indicio material y por anticipado la de un indicio espiritual que parece desprenderse de los dos versos siguientes, coordinados y aparejados por las ideas y por la sintaxis:

una ligera inclinación de nave
y una luz matinal de claro día.

verso 3: adjetivo, sustantivo, nombre en genitivo;
verso 4: sustantivo, adjetivo, nombre en genitivo, precedido de adjetivo.

El paso del pretérito indefinido al imperfecto (vino-traía) hace aún más difusa, más diluída su temporalidad; es la entrega, pues, al tiempo que trata de prolongar la vivencia hacia lo ilimitado, valiéndose para ello de su carácter imperfectivo, que al no poder avanzar hacia lo porvenir, se distiende en los dominios del pasado, por lo cual nos remite poéticamente a la nostalgia. Pero a la vez, como contrapartida, hay en el verso cuarto una explosión de destellos que provienen simultáneamente de cuatro vocablos, como de los cuatro puntos cardinales:

y una *luz matinal* de *claro día.*

En este juego del capturar y el esquivarse, dado en oposiciones, afirmaciones y negaciones, discurre el segundo cuarteto:

No era de ritmo, no era de armonía
ni de color. El corazón la sabe,
pero decir cómo era no podría
porque no es forma, ni en la forma cabe.

Y allí donde la inteligencia falla, tratando de ordenar racionalmente a base de experiencias sensoriales, la sensibilidad triunfa a su manera, intuyendo directamente, y aún usurpando un término sobre el que la semántica ha dado derechos de propiedad al intelecto: "el corazón la *sabe*". Una victoria inefable, que confiesa sus límites con la conjunción adversativa *pero*, aunque tras ella se adivina algo del regocijo de quien atesora una gloria secreta.

Nótese el paralelismo interno —léxico y sintáctico— del quinto verso:

No era de ritmo, no era de armonía

adverbio de negación, verbo, preposición, sustantivo;
adverbio de negación, verbo, preposición, sustantivo.

Rompiendo el cauce, se vierte hacia el elemento tercero en el verbo siguiente, donde un nuevo impulso lírico introduce una pausa inesperada, cortante, para dejar espacio al corazón, en una oración que se inicia en este verso y se despliega hasta el final de la estrofa, desenvolviéndose en proposiciones coordinadas:

ni de color. El corazón la sabe,
pero decir cómo era no podría
porque no es forma, ni en la forma cabe.

El séptimo verso sigue una línea precisa, tersa, y en el octavo se reestablece el equilibrio del quinto, en un nuevo paralelismo interno. Ahora los elementos son: conjunción, adverbio, verbo, nombre; conjunción, preposición, nombre, verbo.

La oposición entre el sentir y el conocer que presentan los cuartetos, se resuelve en el triunfo del sentir.

De ahí derivan casi como algo natural, los tercetos. En ellos el ánimo promulga su adhesión a este triunfo y dicta en imperativos

sus amorosos anhelos. Se dirige a un vocativo que se refiere a la palabra, o a la voz, o a la razón discursiva, pero especialmente simbolizado en el vocablo de significación más concreta (lengua), y por tanto más cargado de matizaciones populares, en este caso despectivas, más reforzadas aún por las calificaciones peyorativas que el poeta añade, endilgadas contra su propio interés definitorio, y que contrastan con la intención enaltecedora de los términos alusivos a la mujer indefinible:

> Lengua, *barro mortal, cincel inepto,*
> *deja la flor intacta del concepto*
> en esta clara noche de mi boda.

Luego el concepto conservará su perfección, su pureza, mientras el habla no lo desfigure. La *noche* alude quizás a la penumbra en que se mantiene la vivencia, *clara* por la alegría que la preside.

Enlazando las ideas de los tercetos, la conjunción copulativa *y*, que inicia el segundo, enfrenta al primer imperativo, "deja" (que implica una prohibición) con éste, "canta",

> y canta mansamente, humildemente,
> la sensación, la forma, el accidente,
> mientras Ella me llena el alma toda.

que es una afirmación musical, dilatada en su lentitud en todo el verso, mediante los adverbios en mente, que se presentan sin la usual apócope del que va en primer término, plácidamente extendidos en un perfecto ritmo yámbico que intensifica su musicalidad porque se da un venturoso caso de fonética expresiva en que todas las sílabas favorecidas con el acento están a la vez trabadas por la nasal /n/ y por la lateral /l/, que aportan sonoridad y la prolongan:

> y /cán/ta /mán/sa/mén/te, hu/míl/de/mén/te
> _ ´ _ ´ _ ´ _ ´ _ ´ _ (acento fundamental en sexta).

El verso siguiente, que es el que lleva el complemento directo de *cantar*, mantiene también la trabazón en nasal /n/ /m/ de las

acentuadas (4.ª, 6.ª y 10.ª); tiene el acento esencial en la sexta y uno auxiliar en la cuarta, más el inevitable de la décima, siendo un endecasílabo. En tres nombres se distribuye la línea de aspiración del poeta, que, como ya se reveló expresamente en el terceto anterior, no se encamina hacia la exactitud conceptual, sino hacia el oscuro flujo sensorial y emotivo ("la sensación, la sombra, el accidente") que ya no se detiene hasta el último verso, donde por primera vez aparece *ella:*

mientras Ella me llena el alma toda,

La mayúscula del pronombre es el pedestal admirativo que el poeta le erige para situarla por encima del nivel común. Este verso recoge la emoción de todo el soneto, y se extasía en su unicidad, sin una repetición, ni semántica ni sintáctica, sin pausas interiores, sin hipérbatos que disloquen o interrumpan la armoniosa identidad entre vivencia y expresión, posesionado de su estirpe clásica, síntesis del fluyente ritmo espiritual, magistralmente plasmado en la serena estructura del poema.

CAPÍTULO III

OSCURA NOTICIA

Si la vida misma es el abrevadero donde los grandes poetas surten la temática de sus obras, y las presiones históricas orientan su sensibilidad, cada obra representará la posición de un autor dentro del panorama social en que está inserto.

Un poeta de tan robusto temperamento como Dámaso Alonso, que tiene además una formación académica excelente que no se queda en la corteza como algo postizo sino que constituye parte consustancial de su personalidad, reflejará en su obra, inevitablemente, esta fusión de sensibilidad y cultura, que como en Quevedo y en Unamuno, en vez de enfriar o adulterar la inspiración, la vigorizan en grado extraordinario.

Quizá el rasgo primero de esta poesía es la fuerza vital con que ella brota, ya en la lucha dialéctica con que duda y persigue una fe, ya en las afirmaciones categóricas con que concluye, precisas, lapidarias, incluso cuando persiste en una posición interrogativa o dubitativa que considera insolubles.

Por el carácter antológico de *Oscura Noticia,* libro que recoge poemas inéditos de distintas fechas, se advierte en él una variedad temática mayor todavía que en la primera obra, *Poemas Puros, Poemillas de la Ciudad,* pero la unidad emocional está aquí bien demarcada, y sobre todo la concepción de la realidad como una

pugna continua entre elementos vitales y mortales que mantienen al hombre en tensión permanente, en actitud perpleja, oscura.

Como factores positivos están la vida, el amor, la belleza, la sangre, el instinto vital de la naturaleza, casi todos en su desnudez elemental; contra ellos, la muerte, el tiempo, y sus derivados: la noche, el viento, que percuten directamente en la conciencia dramática del hombre y su sentimiento de soledad.

Dios, concebido en su infinitud, no participa como una fuerza más, sino que las contiene a todas, las integra. Y en consecuencia, cuando el poeta lo reclama como aliado o como padre y no obtiene respuesta, lo busca fuera de los límites del bien y del mal, concepciones sujetas a la relatividad propia del criterio humano, que aunque pudiera estar fuera de las contingencias de la historia o por encima de ellas, sería, en toda forma, humano, y como tal, imperfecto.

Por ello el poeta busca a Dios por diversos caminos. Y lo que espera de Él no es la bienaventuranza, sino la solución a los conflictos; porque en Él confluyen vida y muerte, dolor y gozo, materia y espíritu, creación y destrucción. Estos son los elementos que bullen en *Oscura Noticia.*

(Sueño de las dos ciervas. — Solo. — Más aún. — A los que van a nacer. — Destrucción inminente. — Dura luz de muerte. — La muerte. — A una habitación. — Muerte aplazada. — A un poeta muerto.)

En el *Sueño de las dos ciervas* se da la alegoría del hombre que sueña su angustiosa vida, cobijado por "el árbol del espacio". Desde allí ve la huida de las dos ciervas, luz y sombra, día y noche, símbolos de la temporalidad, que van, veloces, hacia lo eterno, Dios, centro de todo.

Las ciervas al pasar cortan el viento, cuyo ligero roce constituye el vivir del hombre: inestable, fugaz, insustancial. Pero como en tales condiciones no tiene la certeza de su propio espejismo, se presenta en forma interrogativa:

¿Vivir no es más que el roce de su viento?

En la poesía de Dámaso Alonso el viento tiene un simbolismo rico y fundamental, que se entrelaza con las ideas del tiempo, la muerte, el cambio, el devenir. El espacio es un árbol que florece y alumbra la "noche: los siglos".

Desde el momento en que el hombre problematiza el sentido de la vida y comprende su soledad, "se le eriza el alma". Esta figura mediante la cual se le atribuyen cualidades físicas al alma tiende a vincular indisolublemente los estados psíquicos con las reacciones corporales, pues ambos constituyen nuestro ser.

En la estrofa siguiente, por un caso de anáfora, cada verso comienza con la forma verbal *huye,* en un presente actual lleno aquí de angustia, porque es el tiempo de lo que está en transcurso y no se puede delimitar. Si el tiempo huye de nosotros, en él huye, implícitamente, el espacio, que es el campo de la acción; y huye Dios, que es origen y síntesis:

> Huye el gran árbol que florece estrellas,
> huyen las ciervas de los pies veloces,
> huye la fuente.

Al alterarse el orden gramatical con la anteposición del verbo al sujeto en los tres versos, se destaca más la sensación de aislamiento y abandono del hombre: todo cambia, nada permanece. Ha comprendido que el cambio es vida y a la vez muerte, y que todo lo que hoy se le da le será raptado por la vía del cambio, del pasar: por eso ansía la permanencia, la fijeza, como si en ella pudiera tomar posesión absoluta de la vida con todos sus ingredientes, y prenderse a algo definitivo.

Igual que el tiempo y el espacio, Dios aparece visto subjetivamente por el hombre, como un correr sin fin, como una fuente; con el engañoso mecanismo visual de quien mira "girar" el sol. Con base en esta creencia, el patetismo alcanza su clímax en el verso siguiente:

> ¿Por qué nos huyes, Dios, por qué nos huyes?

Y ello se debe en parte al fondo de humildad que supone la pregunta, mucho más cuando se formula desde un plano claramente afectivo; también al hecho de que el poeta, después de haber aludido a Él con perífrasis ("la hontana de aguas frescas", "el hito", "la fuente") se ve obligado al nombre, porque ahora se trata de una interrogación directa, que no da lugar al rodeo. Al duplicar la pregunta se aumenta el efecto emocional.

La negativa que le da la conciencia se desgaja en un lamento final:

> ¡Ay, nunca formas llegarán a esencia,
> nunca ciervas a fuente fugitiva!
> ¡Ay, nunca, nunca!

en que la interjección *ay* se rinde ante el sentido de imposibilidad inexorable que conlleva el adverbio *nunca.*

Y se siente tan solo, que busca un asidero. ¿Hacia qué norte?

> Desde la entraña se elevó mi grito
> y no me respondías. Soledad
> absoluta. Solo. Solo.
>
> *(Solo)*

Sin duda busca a Dios, y no habiéndolo hallado por las sendas trilladas milenariamente, lo busca por el desgarramiento:

> Oh, sí, yo tengo miedo
> a la absoluta soledad.
> Miedo a tu soledad. Sienta tu garra,
> tu beso de furor.

No se lo inflige a sí mismo, como en una penitencia o en un sacrificio a cambio de algún bien, sino que lo espera como un bien en sí, como un signo de la divina existencia, que ha de librarlo de la soledad, de hecho el más aflictivo de los sentimientos: "Soy hombre, y estoy solo".

No le da nombre a Dios para no limitarlo. Quiere su compañía, su ignoto ser, aunque su infinitud se resista a la forma, al conoci-

miento y a la nominación. Sentirlo como un incendio destructor, como es de suponerse que resultaría el roce de lo eterno con un frágil punto de la energía cósmica: "Aniquila, disuelve, incendia, oh furia" *(Más aún)*.

No espera una visión, y en consecuencia al explorar se apoya como un invidente, en el tacto y el oído, pero tampoco le valen:

> ¿Inundación, volcán, viento te llamas?
> ¿Te llamas lenta suavidad de agosto...?

Quiere un contacto con lo absoluto, que aniquile cuanto hay en él de perentorio; la materia inconstante, y el alma misma si es que su objetividad ha de constituir un lastre para esta inmersión plena en la inteligencia universal:

> Oh sí, hiéreme aún más, deshazme, sea
> una ausencia, un vacío:
> sólo recuerdo,
> sólo recuerdo tuyo.
> Y duerma en tu recuerdo el sueño largo,
> oh, tú, sin nombre.
>
> *(Más aún)*

El poeta escoge la permanencia en el recuerdo, porque acaso también entre nosotros sería el recuerdo el más estable de los dones, si la memoria fuera fiel y pudiera conservarlo en su forma acabada y perfecta, libre del riesgo y la variabilidad con que el presente y el futuro lo traicionan.

Para el hombre que reflexiona, la propia inestabilidad es, desde el punto de vista personal, la más lamentable de las condiciones, puesto que entraña lo perecedero. El cambio, que es ley general de la naturaleza, necesaria, y por consiguiente positiva, supone un continuo sacrificio individual y es mucho más apremiante que aquellos dioses o aquellos monstruos legendarios a cuya idolatría se inmolaron tantas víctimas como un medio de garantizar el bienestar colectivo.

El equilibrio de este mundo supone entonces el dolor y la angustia. Y los que vienen a él irán a dar "a la mar que es el morir". El poeta se enternece por los que van a nacer. "¡Cuán cerca todavía de las manos de Dios!" Su imaginación no carece, sin embargo, de gravedad terrena; reconoce la venerable calidad de la primera cuna —las entrañas maternas— escala intermedia entre Dios y la tierra:

> Oh, vosotros le veis, seres profundos,
> y saltáis en el vientre de la madre.
>
> *(A los que van a nacer)*

Fraguados en la sonrisa de Dios, ¿cómo lanzarlos al torbellino? El poeta contrasta aquel ambiente de pureza infantil con el conturbado quehacer de éste, y quiere refrenar el impulso de la continuidad:

> Seréis torrente en furia
> que va a rodar al páramo. Seréis
> indagación y grito sin respuesta.
> Ay, guardad esa luz estremecida.
> Ay, refrenad el agua,
> volved al centro exacto.
> Ay de vosotros.
>
> *(A los que van a nacer)*

Y exprimiendo con la voz de su más acendrada ternura la afectividad del lector, transporta desde aquellos paraísos a este medio caldeado a las criaturas tal como las conoce la experiencia, apenas formadas, con los sentidos todavía durmiendo, frágiles e indefensas ante la áspera acometida con que el mundo las recibe:

> ...Ay de esos cieguecitos
> de leche no cuajada,
> de tierna pulpa vegetal, dormida.
> Ay, copos de manteca,
> que hacia el mercado vais —de sus ordeños
> modelados por Dios, aún en su música,
> con las gotas aún de su rocío—
> entre las verdes hojas de los úteros.
>
> *(A los que van a nacer)*

En condiciones análogas en cuanto a indefensión, las plantas crecen expuestas a caer desgajadas ante el egoísmo humano. El hombre tiende a considerarse no un elemento más dentro de la naturaleza, o el más desarrollado, sino el eje, el centro al cual todo lo demás debe rendir vasallaje; y actúa de acuerdo con este criterio: es su tendencia centrípeta.

Se vale, como algo lógico y justo, de cuanto la naturaleza "le ofrece" (Hasta el lenguaje se hace eco de tal actitud). Y si dialoga con las plantas, es inclinándose, humildemente, hacia esos seres generosos y desvalidos, con más misericordia por su fragilidad que agradecimiento por su sabia lección de convivencia.

Habituado a destruir para satisfacer el instinto de conservación de la especie, por una reacción casi refleja desprende las ramas pequeñas que encuentra a su paso. Si se detiene a meditar, dudará; y de la duda surge la interrogación:

> ¿Te quebraré, varita de avellano,
> te quebraré quizás?
>
> *(Destrucción inminente)*

Al formularla se manifiesta la ternura, en los vocativos con que intenta comunicarse: *varita, tierna vida, frágil ser, dulce pulpa, rama desvalida.* Consecuencia directa es el empleo del verbo *juega,* que evoca la actividad infantil:

> Mas, no; te dejaré... Juega en el viento.

Y aquí surge esta figuración de la vida como un frenesí, que se halla en varios poemas: "Este gran frenesí siempre en futuro" *(A un poeta muerto,* III, OSCURA NOTICIA). Equipara la vida a un estado anímico de exaltación dichosa; una euforia que es como un remolino interior en que se agitan y se mezclan la alegría y el espanto, la vida y la muerte:

> Mas, no; te dejaré... Juega en el viento
> hasta que pierdas, al otoño agudo,
> tu verde frenesí, hoja tras hoja.

Dame otoño también, Señor, que siento
no sé qué hondo crujir, qué espanto mudo.
Detén, oh Dios, tu llamarada roja.
(Destrucción inminente)

Y la muerte se vincula, también repetidas veces, con la luz del verano, tal vez por asociación con el poder destructor del fuego. El poeta quiere apurar la frescura del otoño como un paliativo a ese ardor febril.

Este mismo sentimiento se desarrolla extensamente como tema central en el poema *Dura luz de muerte*:

La muerte no tiene pasos
cautelosos, ni guadaña.
La muerte es la luz. ¡Qué honda
la luz del verano, amada!

El calor de agosto —enervante para las personas muy sensibles a los cambios climáticos— enciende en la mente una hoguera de inquietud; una renuncia a toda idea de reposo, como si cuanto surge viniera predestinado a arder en ese frenesí, a consumirse, así en los hombres como en la naturaleza:

¡Cómo lo saben las rosas!
Botón que nace, lo canta.
(Dura luz de muerte)

La forma exclamativa que se repite en varias estrofas mantiene en tensión el ritmo; y el empleo del octosílabo, propio del romance, bien recortado métricamente, con pocos encabalgamientos, contribuye a la claridad conceptual, aunque ésta no llega hasta el grado de lo popular en razón del valor metafórico de las expresiones.

El cielo estalla en luz que es muerte, y el poeta implora a la naturaleza el amparo de sus fuentes de frescura: las ramas que sombrean, las flores, el agua. Siente la llamada de la vida en el canto de los pájaros, en los árboles, en los ojos con que el amor lo mira, en la dulzura musical de la acequia:

Y, amor, en tus triste ojos
¡qué tierna luz tamizada,
cómo me llama la vida,
qué imperiosamente llama,

mientras deshila la acequia
—cañaveral, arpa y flauta—
su dulce engaño de música,
su piadoso engaño! Gracias...

Y se entrega como una brizna a la protección maternal de la *tierra*, que a *través* de los sentidos acaricia el espíritu; la música dulce, la "tierna luz tamizada", el canto de la vida en un ritmo trocaico de seducción sensorial:

qué imperiosamente llama
– ⏑ – ⏑ – ⏑ –

En el poema se enfrentan luz y sombra como el choque de muerte y vida. Un duelo a campo abierto en que la naturaleza no es un simple escenario, sino protagonista. Dentro de ella, el hombre se reduce a una pequeña partícula, porque en este combate universal su inteligencia no le sirve de arma ni lo preserva del poder aniquilador de la luz. El fuego destructor es evidente, y el agua, aliada de la vida, no representa en cambio una fuerza de creación sino apenas un "dulce engaño" donde el poeta quisiera soñar candorosamente ("mi frágil vida, acunadla / como una hojita pequeña"), esquivando la luz:

¡Que duerma bien! Que no vea
cómo, soturna, prepara
esos funerales ocres
la fosca luz acerada.

(Dura luz de muerte)

Esta contraposición de los elementos originarios es quizá el punto de partida en la visión dialéctica del mundo que informa la poesía de Dámaso Alonso, visión que abarca desde la inmensidad cósmica

hasta lo particular inmediato, que es donde realmente se satura de contenido humano.

Ahora bien, al despedirse del hombre, la vida suele prodigarle una caricia, preludio del abandono: son las visiones últimas en que el moribundo flota, aguas altas, panoramas abiertos, pasajes fragmentarios del pasado que al destejerse dejan sentir de nuevo su dulce laxitud:

> Oh, mirar aquel cielo... aquellas eras...
> aquella luz punzante... cuando niños:
> corrían hacia el álamo los potros
> —¡qué fresco!— matinales... y la hierba...
> y el agua oculta para sed de amores.
>
> *(La muerte)*

En los puntos suspensivos, como en ondas, se da la sensación del bogar lento, sobre elementos de plácida frescura: cuando el mundo amanecía para el hombre, como un cendal envolvente.

Pero la ley de los contrarios en lucha acaba por imponerse, fatal e inapelable, "fría máquina sin sangre" al servicio de la muerte:

> ...Cuando la enorme fuerza nos arrastra,
> cuando la fría máquina sin sangre
> hacia otro sol más fuerte nos inmola.
>
> *(La muerte)*

En la habitación donde el enfermo sueña —"ataúd de piso y techo"— se cruzan espacio y tiempo como un ancla; pero él escapa por el corazón, "puerta patente a la vida, / ventana abierta al ensueño" (*A una habitación*). Los días, o la vida que pasa, o las aguas, desgastarán los muros, a la vez que el espacio —viento frío— los irá desplazando.

Entretanto en la llanura, la vastedad del paisaje se enciende en augurios de muerte, que se anuncia en "las feroces jaurías del verano", o sea el viento.

Como síntoma de agonía, la vida ofrece un lenitivo en la reacción defensiva de la memoria, que extrae de sus arsenales las imáge-

nes de la serenidad y la dulzura para atenuar los ardores de la fiebre:

¿Ay, por qué cuando crujen los sarmientos
de la fiebre, tal vez se abren recónditas,
diáfanas salas
de dulce aroma o brisa?

Tras una curva de la senda, surge
la verja de un jardín. Franca, la puerta.
Es un hervor de pájaros, un sollozar de fuentes,
dentro, la verde luz extraña.

(Muerte aplazada)

En los momentos cruciales es difícil el deslinde entre memorias y presentimientos: se agolpan y se entrelazan como desatados del orden temporal. Basta una fuerte sacudida para perturbar todo lo que consideramos catalogado en nuestra psicología; cuando nos recobramos seguimos en la impresión de haber dado una vuelta, de haber girado en espacio y en tiempo, y hallarnos de regreso:

Monstruosas flores,
flores de otras laderas,
exhalan grueso aroma,
casi carnal.
.....
Yo miraba en silencio
la fresca sombra del jardín
(oh quietud, oh perfume letal, oh luz extraña).

(Muerte aplazada)

En esta zona fronteriza la muerte ha capitulado en la batalla:

Me gritó: "No, tú sigue tu camino".
Y señaló a la tarde.
Ya era un lago de sombra la llanura,
y aullaban a lo lejos
las feroces jaurías del verano.

(Muerte aplazada)

Porque el ardor del tiempo, en nueva estación, comienza a declinar, y la sombra ha cubierto la visión amenazante.

Pero entre los poemas consagrados en este libro al tema de la muerte, el de mayor aliento y quizá también el de mayor conciencia estética es el que se intitula *A un poeta muerto*. Es, en realidad, un gran poema, visto desde todos los ángulos.

A su grandeza concurren, en primer término, una potente inspiración sostenida en un alto nivel en toda la extensión del canto; el tono de gravedad asentado en solemnes endecasílabos; las interrogaciones ensombrecidas por la nostalgia sobre un fondo de evocación vital; el sentimiento entrañable por la muerte del amigo fraterno, y sobre todo ese digno silencio que no se empaña con una sola mención anecdótica del golpe artero que derribó al poeta en pleno florecer artístico.

Un ritmo lento, de elegía, retarda las estrofas, y las voces, enlutadas, tienen la opacidad de las verdades definitivas, como si la tristeza las inmovilizara en una sola línea tonal donde hasta la interrogación y la exclamación moderan sus modulaciones características.

En efecto, sólo en el poema tercero parece percibirse un movimiento ascensional, cuando la reflexión logra canalizar hacia un norte positivo la tristeza para que desemboque en una luz reparadora: la idea de que la inmortalidad sólo se alcanza traspasando los umbrales de la muerte.

La gravedad sin pausas del poema no se traduce en monotonía. Hay un intento de diálogo vivo en que el autor pregunta al amigo, no sólo sobre el misterio, sino también sobre su circunstancia particular; y los términos con que a él se dirige hacen suponer que se refiere a un altísimo poeta —Federico García Lorca—, raptado bruscamente por la muerte:

> ¿Qué fue de tu árbol ágil, todo viento?
> ¿Qué fue de ti, gallarda cresta viva?
>
> ..... y aquella norma oscura
> que encadenaba en música palabras,
> ¿Qué números impone a las estrellas,
> qué ley al Sol, qué signos a lo extenso?