

Ese Sol con mayúscula alude tal vez a la luminosa armonía apolínea. Porque la capacidad creadora del poeta evocado no se detuvo en las palabras, sino que alcanzó otras esferas del arte; y acompañándolo en su regreso al centro, al desintegrarse esparciría nuevos resplandores y nuevas músicas para la sinfonía universal.

La actitud meditativa que tiñe la elegía va haciéndose más densa a medida que se inflama de universalidad:

Un enorme silencio nos circunda:  
 un mundo en omisión, un gran sudario.  
 ¿Has muerto, di? ¿Te sueño yo, en la muerte?  
 El agua del espejo, más helada,  
 nos dice la verdad: somos los muertos.  
 Somos nosotros los perdidos, vamos  
 muertos de ti, con luto de tu sombra,  
 a tientas de tu rastro, dando voces  
 a una ausencia, preguntas a un olvido.

Porque la emoción divaga buscando un punto de apoyo donde no queda ya ni una semilla de futuro. El poeta que habla problematiza la forma de ser del mundo, la posibilidad de su conocimiento, y nuestro sitio en lo que parece ser un espejismo o quizá sólo la sombra de otra realidad más objetiva y trascendente, al estilo de las Ideas platónicas. Nuestro sino fantasmal parece confirmarse en ese silencio adonde van a estrellarse todas las interrogantes.

¿Cuál de los dos poetas vive, cuál sueña? ¿Es siquiera lo nuestro empeñarnos en el descubrimiento de una verdad categórica sobre la esencia de la realidad a base de un planteamiento que rebasa nuestras posibilidades gnoseológicas?

A una oquedad sin puerta preguntamos,  
 a un alcázar de pausas, siempre mudo.

En este vuelo exploratorio el poeta reincide en el punto de partida, el dolor individual; pero ahora las lamentaciones tienen mayor concreción, más referencias vitales: la amistad entrañable con el poeta evocado; la ubicación geográfica; la pasión de la tierra, con-

centrada en su verso; la gracia —acaso el duende— que desde lo particular jugaba a lo universal en esa voz originalísima, cuya popularidad puede reconocerse en la más amplia acepción del término, pues penetraba en todos los niveles culturales y abastecía el mapa con la sal de España:

*Ay hombre de mi sangre. Ay sal de España.  
Aceite del olivo era tu verso  
y harina y acemite de los panes  
y un denso mosto de fervientes cubas  
y del espino albar y la amapola  
la flor, y del tomillo y la retama.  
De mar a mar ya zumban tus cantares.*

La muerte mutiló esa maravillosa aventura artística que no era la de un poeta, sino la de todo un pueblo más dado a los poderes intuitivos que a los del cálculo, que inauguró su edad áurea con el triunfo en una de esas empresas tan insólitas que sólo la aventura es capaz de engendrar.

Y en el poeta mismo se fue el mejor canto; a pervivir junto a las obras clásicas de la literatura, que son depositarias de los secretos de la historia; del mecanismo de los hechos relevantes; de la experiencia; de los valores del lenguaje y, sobre todo, de la sensibilidad de las épocas:

*Pero el verso mejor se fue contigo  
a una España del Oro, cuyas torres,  
doradas por la gloria, se proyectan,  
cúmulos en el día de un verano,  
sin ansias, sin ayer: quieto futuro.  
Un misterio de luz cela un recóndito  
centro de eterna patria incontingente.  
Te nos has vuelto a la matriz sombría.  
De su más virgen vena soterraña  
manabas, y, alumbrado, fuiste forma:  
signo de un día, eternidad profunda.*

Por esa fuerza telúrica que florecía en su verso, regresará a la tierra como simiente para renacer en una forma más pura y quizá más fructífera: como ideal para las nuevas generaciones, que buscarán la música de ese verso no escrito:

Y ese más bello canto que contigo  
a la entraña se fue de la armonía  
donde en amor se buscan las estrellas,  
será pauta de músicas veladas,  
reverterá sobre los campos nuestros  
al ritmo de la nueva sembradura,  
flameará en poetas solitarios,  
atónitos, de pronto, a alto sentido,  
y cantará en la sal de nuestros mares,  
eterno en ti, sobre mi España eterna.

Acaso la naturaleza al acogerlo en su seno recuperaría para la eternidad al hijo pródigo que derrochaba vida en la poesía: la sal, la fe y la música de España.

En este final del primer canto, la pena del autor no se constriñe a la pérdida del amigo, sino que abarca el ámbito de la patria en duelo. Duelo por una gloria inconclusa, que culminó pero no pudo completar su órbita vital. Una gran desventura para la España eterna, un país con más fe que recursos, destacado en la historia por su noble hidalguía, por el fulgor de su mística y por la fuerza de su arte, que perdió en el poeta caído una voz irrecuperable.

Como en la elegía de Manrique, la meditación sobre lo universal no empalidece el acento de la nostalgia; es la nostalgia el lecho por donde discurren todas las reflexiones, las memorias y los deseos. De ahí que el sentimiento del lector permanezca cabizbajo, con el semblante taciturno que deja toda elegía.

La métrica sostenida formalmente en endecasílabos es la investidura adecuada al rigor de esa verdad solemne, y responde a esa melancólica lentitud del poema, que ni las pausas logran alterar.

En el vocabulario hay un predominio casi absoluto de contenidos negativos, de tiniebla, de soledad, de ausencia. Y una atmósfera de

irrealidad va ocupando los versos cuando el poeta intenta la comunicación con el espíritu:

Hacia la noche lentamente avanzas.  
 Voy en tu alcance. En vano intento asirte:  
 viento no más entre mis brazos, sombra.  
 Te llamo, y un momento te detienes  
 como si recordaras de un espanto,  
 y vuelves tu noctámbula figura.  
 ¿Me miras? no me ves. Son otras formas  
 las que en la hondura flotan del aljibe  
 vago de tus pupilas dilatadas.  
 Y esa rosa que llevas en la mano  
 es la rosa del mundo de los muertos.

El poeta quisiera descifrar el sentido de esta visión ultraterrena, traspasar los umbrales del misterio insondable, como si en ese instante pensara que para el sobreviviente, la vida misma es la más onerosa de las cargas:

¡Óyeme, aguarda!: yo también quería  
 irme de aquí, contigo siempre, siempre.

El sentido de los versos también se va nublando más, y en un torbellino emocional giran el dolor, el odio, la risa, la traición, los dulces imperativos de la vida y las llamas azules de la muerte. El ritmo se entrecorta nerviosamente en pausas y encabalgamientos, y la misma sintaxis se disloca ("en ojos centellea mortecinos") respondiendo a esta ruptura de los nexos lógicos:

Amarillos luceros taciturnos  
 desflecan a intervalos la marea  
 en creciente del odio, entre las horas  
 estériles. (¡La luz, la hierba, el árbol,  
 el pájaro, la flor, el verso, el agua!)  
 Las gárrulas esfinges vocingleras  
 proponen consignadas profecías  
 a torvos corazones. Y al conjuro,  
 en ojos centellea mortecinos

una ilusión aún. Ávidas manos  
se aferran a jirones de la vida.  
El prostíbulo brota en carcajadas  
y arde en alcohol el árbol de la muerte.

Y la interrogación prosigue asediando, pertinaz, esa verdad en fuga.

La inteligencia, equipada con sus cinco instrumentos primarios, los sentidos, quiere conquistar regiones que imagina más allá de su círculo; y en ese campo, sus conclusiones, falaces o certeras, son sólo generosos destellos de la propia circunstancia humana:

Tristísima nostalgia de la carne.  
¡Ser, ser, ansia de ser! Angustia, asfixia,  
evocación, sin luces, de una ausencia,  
arcos de puente, hacia otra vida rotos,  
¡oh rosas sumergidas, oh los lirios!  
El desvaído mundo de los muertos  
—¡ser!— quiere ser y es sólo una memoria.

Sólo una memoria, desprendida de toda otra entidad, pero capaz de desenvolverse o recorrer su propia espacialidad interna; sensible aún a las bellezas del paisaje, a las manifestaciones afectivas de la infancia. Por el arrobamiento del recuerdo, que es una senda abierta, se ansía “¡Volver!”, porque el influjo del amor sobrevive a la materia; pero sólo en su seno se realiza: “y el imposible beso se deshace / en vedijas de aroma entre la noche”.

Entretanto, en nuestro mundo las horas tejen brumas de olvido, y junto a los cipreses, árboles de la muerte, el agua inmóvil del estanque es un espejo vacío.

Esa agua densa, símbolo de la muerte, ejerce un misterioso atractivo sobre los que viven angustiados: es el reposo absoluto para el que se entrega; pero el trance es “viento huracanado”, “es un amor, es un furor de hielo”, acaso el más fuerte espasmo de la vida que

un día rompe el dique y se desborda  
sobre el remanso oscuro del reposo,  
en el lago sin tiempo y sin ribera.

Al cruzar esa última frontera se llega a un estado de voluptuoso abandono, como el del cuerpo cuando se sumerge en un agua lenta, o el espíritu cuando se distiende en una dulce noche.

Todo se borra en torno. Es la clausura de la angustia existencial; para vivir entonces sólo hacia dentro, libre de las presiones y los espantos exteriores, de los apremios del tiempo, de las urgencias sociales y de todos esos ingredientes que constituyen el sabor de la verdadera vida.

En medio de ese oleaje que el poeta considera proceloso, se extasia figurándose los caminos promisorios que, como cantos de sirena, le tiende la paz definitiva :

Oh qué felicidad, cerrar los párpados  
y entregarse a ese beso, el más hermoso  
beso de nuestra vida. Oh noche quieta,  
mudo testigo de la gran dulzura  
en que se adensan nuestros claros días.

En desacuerdo con la estrategia de las ambiciones y acaso herido por sus golpes alevosos, que a nadie son extraños, pero que se distribuyen sin la menor equidad, cree que la muerte es el antídoto y la invoca como una "leal enamorada y sin engaño".

Y esa idea de la muerte como producto y a la vez condición de la vida, que no es exclusiva de la filosofía y de la literatura sino que toma base en la más concreta ciencia, se sintetiza con claridad en el verso "siempre te amó, puesto que amó la vida", y desde allí se desata a borbotones, hasta el final del poema, y hacia otros cantos que figuran en *Hijos de la Ira*.

¡Tú, muerte, tú, el amor; tú, en el amigo;  
tú, la melancolía, los presagios,  
los tímidos avances temblorosos;  
tú, los rojos carbones y las llamas;

tú, el espasmo dulcísimo, tú oculta  
 amante, único amor, eterna amante!  
 Amó. Gritaba: "¡Vida! ¡Más, vida!"  
 ¡Amor, amor, principio de la muerte!  
 ¡Terrible diosa de ojos dulces, sácialo!  
 Ya es sólo para ti: ya siempre tuyo.  
 Siempre. Ya es inmortal, ya es dios, ya es nada.

Los tres versos finales resumen el sentimiento y la reflexión de los tres cantos; y en la estrofa que los precede, el ritmo, en repentina excitación, ha subido en creciente hasta el

¡Amor, amor, principio de la muerte!

que es la emoción sustantiva de los poemas que a continuación comentaremos.

#### EL AMOR

(*Amor. — Torrente de la sangre. — Corazón apresurado. — Ciencia de amor y Oración por la belleza de una muchacha.*)

No es frecuente en la lírica de Dámaso Alonso el tema del amor; es decir, el erótico; porque en un sentido más amplio, el sentimiento del amor está en el centro de toda su obra: dirigido a Dios, a la naturaleza, a la esposa y a la madre, a los niños, a los desvalidos, a los amigos, a los que han muerto, etc. Desde el tronco afectivo que es el hombre, se ramifica en el dolor, la ternura, el agradecimiento, la devoción, la piedad, la nostalgia, la admiración por la belleza: las diversas formas que asume en esta obra. Y siempre con una fuerza de pasión tan vital, tan dialéctica, tan característica de su concepción del mundo, que se ve en la base de toda la obra.

¡Amor, amor, principio de la muerte!

Este verso que aparece al final del poema *A un poeta muerto*, es también epifonema del soneto intitulado *Amor*, que se desarrolla

en antítesis y paradojas, a primera vista de estirpe clásica, pero en el fondo derivadas de su propia cosmovisión.

“Primavera feroz”. Este anhelo de vida surge con tal ardor que en su seno lleva el germen de la destrucción: “fresco hontanar, y furia desvelada, / que a extenuante pasmo se apresura”.

Las frases exclamativas se levantan con un ímpetu propio tan grande que no requieren la movilidad de un verbo conjugado, ni siquiera el apoyo de los signos ortográficos convencionales, porque su mismo contenido las impulsa:

Oh qué acezar, qué hervir, oh qué premura  
de hallar, en la colina clausurada,  
la llaga roja de la cueva helada,  
y su cura más dulce, en la locura.

Las figuras antitéticas con que se simboliza al amor en realidad proyectan el flujo subjetivo del poeta, su temor a una entrega ya de hecho efectuada:

Monstruo fugaz, espanto de mi vida,  
rayo sin luz, oh, tú, mi primavera,  
mi alimaña feroz, mi arcángel fuerte.

¿Hacia qué hondón sombrío me convida,  
desplegada y astral, tu cabellera?  
¡Amor, amor, principio de la muerte!

“Primavera feroz” o “alimaña feroz”, el epíteto común permite parangonar estos valores contrarios con la fuerza del amor, cuya avidez de vida apresura la muerte. Porque todo estremecimiento no es sino la lucha de la materia por fundirse con el espíritu, atrayéndolo a su llama imantada. Así en el soneto *Torrente de la sangre*, el poeta pregunta cuándo cesará ese lamento ciego:

¿Qué frenesí te acucia? Ese lamento  
mugidor, di ¿por qué? ¿Por qué, si tienes  
mis más dorados días en rehenes  
y en prenda un corazón que fue del viento?

.....  
 árbol, cual yo, torrente despeñado,  
 ciega bestia, cual yo. ¡Mi ángel de ruina!  
 ¡Oh ciclón de mi propio torbellino!

Y en el soneto *Corazón apresurado*, el poeta advierte al corazón del engaño en que está creyendo enriquecer el tiempo al ofrendarse en tropel: "No me darás más astros, más auroras, / no, más placer, por más veloz que fueres". "Veloz, antes me acabas y te acabas."

Lo cierto es que no se trata de una severa admonición, sino de un reconocimiento vano, pues el tono es más bien el de un vencido ante esas potencias vitales o mortales. Las interjecciones que preceden a los vocativos son signo inequívoco de tal situación: "Ay, raudo corazón"; "Ay, ciego corazón".

Pero es en el soneto *Ciencia de amor*, uno de los mejores de la obra de Dámaso Alonso, donde se descubre decididamente la sumisión final a ese poderío, superior a las dudas y a las precauciones racionales. Cabe recordar aquí aquellos intentos por la captura nocional del amor, individualizado en una mujer, que se dieron en el soneto de adolescencia, *Cómo era*, y que fueron relegados por el triunfo de la sensibilidad: ("El corazón la sabe pero decir cómo era no podría / porque no es forma, ni en la forma cabe"). Ahora la situación es idéntica, sólo que enriquecida por años de amor y de meditación, o sea, por el contenido vivencial.

Dios, el mundo, la vida y el amor fundidos en un "sideral latir", al que se contraponen, o con el que se identifican (el poeta no lo sabe) la muerte, la destrucción, la rosa o lo percedero. El poeta no descifra este enigma. No puede hacerlo, ni lo intenta, porque inmerso en las corrientes elementales positivas de esos ojos que le traen "la lóbrega noticia de Dios", su ánimo se aísla de toda preocupación y se siente feliz por ello:

No sé. Sólo me llega en el venero  
 de tus ojos, la lóbrega noticia

de Dios; sólo en tus labios, la caricia  
de un mundo en mies, de un celestial granero.

¿Eres limpio cristal, o ventisquero  
destructor? No, no sé... De esta delicia,  
yo sólo sé su cósmica avaricia,  
el sideral latir con que te quiero.

Yo no sé si eres muerte o si eres vida,  
si toco rosa en ti, si toco estrella,  
si llamo a Dios o a ti cuando te llamo.

Junco en el agua o sorda piedra herida,  
sólo sé que la tarde es ancha y bella,  
sólo sé que soy hombre y que te amo.

Ese "no sé" que inicia el soneto y en el que se insiste varias veces, no enuncia la falta de conocimiento; enuncia la duda. Sólo por esos ojos, ventanas del amor, asoma la promesa misteriosa de Dios; sólo por esos labios el mundo venturoso concreta su existencia.

La interrogación sobre el carácter positivo o negativo de esa realidad que así se patentiza, no se resuelve; queda en suspenso ("No, no sé..."). Pero en cada instante de amor profundo late el amor universal, puesto que el hombre pierde la conciencia de su individualidad para sumergirse en el ritmo de la naturaleza. Rosa o estrella, materia o ideal, temporalidad o eternidad, tú, amor, o Dios. También en el lenguaje, la conjunción *o* puede expresar disyunción o equivalencia. Una posición panteísta acogería esta última interpretación. Pero el poeta se libera de los prejuicios racionales, y en el hermoso panorama que la tarde extiende, sólo vive la presencia esencial de la naturaleza.

Otro soneto que por su contenido y por su aliento puede relacionarse con los anteriores es la *Oración por la belleza de una muchacha*.

Es el canto a una belleza femenina mirada como una obra de Dios que para ser perfecta sólo requiere la inmortalidad. Se trata

de una hermosura impecable, escultural, e igualmente dotada de la vitalidad humana. Cuando el poeta la describe emplea una serie de términos que evocan la perfección de las estatuas, pero anticipa otros que hablan con entusiasmo del atractivo de la beldad:

Tú le diste esa ardiente simetría  
de los labios, con brasa de tu hondura,  
y en dos enormes cauces de negrura,  
simas de infinitud, luz de tu día.

Los labios y los ojos, modelados en las brasas de Dios, y luego la prodigiosa armonía del cuerpo:

esos bultos de nieve, que bullía  
al soliviar del lino la tersura,  
y, prodigios de exacta arquitectura,  
dos columnas que cantan tu armonía.

Ay, tú, Señor, le diste esa ladera  
que en un álabe dulce se derrama,  
miel secreta en el humo entredorado.

Una galantería suma, o acaso un embeleso con mucho de arro-  
bamiento estético, le hace soñar a esta mujer eternizada por la  
mano del artífice, como una escultura viva:

¿A qué tu poderosa mano espera?  
Mortal belleza eternidad reclama.  
¡Dale la eternidad que le has negado!

En el poema *Las Alas* (de HIJOS DE LA IRA), cuando el poeta se enfrenta al juicio de Dios, aludirá a este momento en que le vino “la lóbrega noticia / de tu belleza y de tu amor”... “Entonces / te recé aquel soneto / por la belleza de una niña...” Es el momento en que el poeta cree que las huestes de la vida pueden enfilarse su poderío contra la muerte, como si ambas no se complementaran, como si no fueran mutuamente causa y efecto dentro de un círculo insalvable.

En fin, el sentimiento del amor y la belleza referidos a la mujer no abunda en la obra de Dámaso Alonso; pero se da concentrado en estos magníficos sonetos, y con tal intensidad que el verso final de cada uno de ellos constituye de por sí un poema:

Amor, amor, principio de la muerte.  
 Oh ciclón de mi propio torbellino.  
 Veloz, antes me acabas y te acabas.  
 Dale la eternidad que le has negado.  
 Sólo sé que soy hombre y que te amo.

#### MUJERES

Sentido diferente adquiere el tema en el soneto *Mujeres*. Se contrapone, algo hiperbólicamente, la delicadeza femenina a la dureza varonil ("de frenéticas bestias abismales"). Pero la actitud admirativa, dada en símbolos de un noble contenido sensorial ("Oh músicas. Oh llamas. Oh cristales") deriva hacia una inclinación un tanto compadecida, que la interjección inicial pone de manifiesto y que los epítetos acentúan, y todavía más el contraste con la fuerte contextura del hombre:

Ay, tímidos fulgores, orto puro,  
 ¿Quién os trajo a este pecho de hombre duro,  
 a este negro fragor de odio y olvido?

El último terceto desgrana una tras otra una serie de expresiones que bien podrían atribuirse a la pluma calderoniana si fueran extensivas a todo el género humano, en cuanto aluden a la fugacidad. Sólo que la fragilidad femenina, tal vez en este caso referida, según la tradición, sólo a lo que constituye la apariencia, induce al poeta a una compasión un tanto anacrónica:

Dulces espectros, nubes, flores vanas...  
 ¡Oh tiernas sombras, vagamente humanas,  
 tristes mujeres, de aire o de gemido!

Quizá tras esta concepción a primera vista peyorativa (“vagamamente humanas”) se esconde un sentimiento de mayor realismo: la nostalgia por la gracia juvenil femenina, que no perdura.

## MANOS

El soneto *Manos* alude a las manos como el instrumento del tacto, servidoras de ese límite sensorial que el mundo impone al sueño. Ciegas que en medio de la luz van palpando la belleza, faltas de agilidad, más apegadas que otros órganos sensoriales al instinto, y por lo mismo más ávidas de materia y menos capaces de ideal:

Manos que a pleno sol vais nocherniegas,  
garzas entre la bruma del instinto,  
frenesí de expresar lo zahareño.

Manos, tristes de tacto; lindes ciegas  
de nuestro melancólico recinto.  
¡Oh torpes manos, límites del sueño!

Todo el poema, de tendencia idealista, expresa una vaga melancolía ante esa función práctica con que el tacto reprime la fantasía. Como si la imaginación, en su ingravidez, fuera más apta que la materia para emprender rumbos nuevos. Y es que en efecto, para toda persona sensible, la riqueza de formas que el mundo ofrece no tendría incentivo si el hombre no fuera capaz de encontrar en ellas un contenido ideal. Las manos como un arma de conocimiento y de trabajo ejercen una noble función elemental, pero desde el punto de vista de la cultura han de estar orientadas por una causa superior que les dé un sentido positivo menos empírico y rutinario, en consonancia con la aspiración del hombre a una vida más plena.

Sin embargo, es notorio que sólo por una aguda nostalgia espiritualista se les puede calificar de “tristes de tacto”; porque una conciencia materialista, educada hacia el optimismo, no diría jamás

que las manos son "límites del sueño", sino al contrario, aunque dentro de una visión mucho más amplia, las enaltecería como los instrumentos del sueño.

#### NOCHE. ÁRBOL SECO

La visión del paisaje tiene en Dámaso Alonso un sentido profundo, como todos los elementos de su poesía. No se separa artificialmente como una simple vocación pictórica, sino que aparece siempre en función vital, dentro de su concepción dinámica del mundo. Aun el puro color, considerado abstractamente, lejos de desempeñar un papel decorativo, se llena de valores sustanciales: "Primero fue la tristeza / del amarillo elemental" (*Dafodelo original*).

Así la noche por su lobreguez visual es comparable a un pozo que riega a Dios sus "lóbregos baldíos". Porque en su inmensa oquedad bullen las fuentes azules, el poeta siente que dentro de su ser, tan constreñido espacialmente, todos los desasosiegos humanos se intensifican:

aún hay más noche en los veneros míos  
 donde las aguas rugen represadas,  
 más lívidas estrellas derramadas,  
 más turbias nebulosas, más vacíos.

(*Noche*)

Comparado con la noche que se cierne sobre el mundo, el espíritu del poeta sufre una noche interior mucho más densa. Pero el símbolo que dentro de la poética de Dámaso Alonso parece adecuarse más a su concepción del hombre atado por sus impotencias, es el árbol. Toda la tierra es el anverso del cielo y acaso no haya modo de comunicación. La mudez del árbol y el aspecto suplicante de sus ramas que se levantan desnudas, sujetas sin embargo, dan lugar a ese símil que más tarde habrá de recogerse en el poema *Voz del árbol*, de HIJOS DE LA IRA.

Son los momentos en que la duda se agudiza hasta la desesperación, cuando el hombre que ha reposado siempre al amparo de

una fe protectora abre de pronto los ojos de la razón y se encuentra a la intemperie, resguardado solamente por sus propios brazos inexpertos:

¡Oh genio de la tierra! ¿Pides auxilio al cielo?  
¿A qué cielo? Tus brazos, sordamente cautivos,  
¿qué imprecación extática, qué enorme desconsuelo  
elevan hasta el ámbito de los espacios vivos?

De igual modo la naturaleza participa en el mismo drama, clamando sin encontrar respuesta:

Y surges en las sombras, como un fantasma aciago,  
tú, desolado grito de nuestra eterna duda.

Nadie te oirá...

Lejana palpitación de un frío,  
débil polvo de estrellas: de estrellas asustadas.

Es el terror que preside el movimiento universal, que busca en vano un principio, un asidero, y sólo presente el vacío. La identificación de hombre y naturaleza como eslabones de un mismo sistema se da en todos los aspectos y en todas las etapas de esta obra; por ello viven en común los mismos éxtasis, las mismas esperanzas y las mismas frustraciones. Y es a la vez una identidad en Dios, de tipo panteísta.

El sentimiento religioso es uno de los móviles más fuertes en la lírica de Dámaso Alonso. Toda ella, en cualquiera de sus temas, es una búsqueda que no por infructuosa llega a fatigarle. El tormento de la duda golpea en estos versos que insistentemente interrogan, exclaman y a ratos se distienden en puntos suspensivos. Parecen más transidos de religiosidad cuanto más exponen su desazón dubitativa. Se duda porque hay fe. Y acaso la religiosidad alcanza su expresión máxima en quien hace de ella meta definitiva del sentimiento y de la razón, en síntesis vital.

De ahí el parentesco de esta emoción con la de Unamuno, y el tono desgarrador que alcanza la voz cuando se queda aislada, sin respuesta.

Los versos dedicados *A don Miguel de Unamuno* corroboran esta devoción por la palabra agónica de tan hondo poeta:

Hay algo en la luz cruel,  
de tu duro pensamiento,  
de tu garra, don Miguel,  
que aún lucha con Dios...

Y a la vez ese amor a la tierra que se da en todo patriota, pero que en el español tiene, entre sus demás raíces, una raíz religiosa de varios siglos de historia:

Reza la tierra de España...

Reza el monte y la llanía  
y lejos, lejos el mar.  
¡Escucha, oh Dios, su agonía!  
¡Oh Dios, oye su clamar!

Hombre, sotrana alimaña,  
al sordo rezo me uno.  
¡Ruega también por tu España,  
mi don Miguel de Unamuno!

Hay como un alivio, como un escape al malestar por la vía de la plegaria.

No se cierra esta agonía con el fin de esta obra. Ella persiste y aún se recrudece en las obras posteriores. En *HIJOS DE LA IRA* llega hasta su punto crítico, y luego se atempera un tanto en *HOMBRE Y DIOS*; pues mientras en aquella parece sufrir el choque de una tremenda conmoción social, en cambio en *HOMBRE Y DIOS*, la duda, aunque todavía conectada con ciertos temas de cariz político, cobra sin embargo un giro que podría calificarse de menos práctico, de más acentuadamente filosófico, por lo que su expresión es más mesurada, aunque siempre dentro de una temperatura emocional muy alta.

ESTAMPA DE PRIMAVERA  
Y EL VIENTO Y EL VERSO

También se recogen en OSCURA NOTICIA algunos poemas que datan de 1919 a 1926. La consignación de sus fechas interesa para la documentación bibliográfica, aunque de todas formas no habría resultado difícil ubicar cronológicamente estos versos, dada su semejanza de asunto y de factura con los POEMAS PUROS. Así los que se recogen bajo el nombre de *Estampas de Primavera y el Viento y el Verso*.

Ofrecen la misma sencillez de los primeros versos publicados, transparentes en su mensaje, concebidos en un clima de confianza, todavía en el regazo tibio de la naturaleza, pero siempre ligados, aunque tímidamente, a los presagios de la vida interior:

de mi hierba nueva,  
temblorosa y fresca,  
que ha de llegar —sin darme cuenta—  
seca.

También comienza a penetrar el sentimiento de la soledad, que se cultiva en el aislamiento, consecuencia directa del individualismo, una de las posiciones que surgen cuando hay un desacuerdo —de cualquier índole— con el medio:

...A mi corazón, que estaba  
latiendo y llorando, sordo,  
sobre la tierra desnuda  
y desolada.

Se da aquí la primera forma de comparación de la voz humana con el aullido de un can, figura que se presentará luego en distintas variaciones en HIJOS DE LA IRA, pero enardecidas hasta el extremo, según el carácter general del libro.

## EL VIENTO

Otro motivo que ha de ser constante en el desarrollo de esta obra es el viento: "la forma pura"; el más espiritual de los elementos. Más que su ser etéreo, es su movilidad lo que abre tantos caminos de asociación a la fantasía. También la riqueza legendaria de su poderío creador, y de su ofrendarse en transcurso:

Hálito creador,  
oh rojo viento de la siesta,  
árbol soy, piedra soy —el ancia echada—:  
destréñzame,  
destréñzalas.

En algunos poemas desempeña una misión agorera; porta signos de muerte:

el viento dice a la noche  
tu secreto.

(Morir)

El viento es un can sin dueño  
que lame la noche inmensa.  
...Y aún no ha sonado la hora.

(Viento de noche)

...Oh viento, variable cual la vida.  
Viento en la noche, lleno de presagios,  
mano de horror, arista de la muerte.  
Espíritu del mal...

(Fragmentos)

En el poema, de fecha muy posterior, *La fuente grande o de las lágrimas* (entre Alfacar y Víznar), que lleva un epígrafe de Federico García Lorca ("Mi corazón reposa junto a la fuente fría") se da la referencia concreta a esa fuente bautizada como "de las lágrimas", y el poeta llora con ella un duelo que no cesa, revivido cada noche por "los vientos / que no olvidan".

La intención popular de estos versos, casi todos octosilábicos, su limpidez sintáctica y la sencillez de su vocabulario, encubren sin embargo un profundo simbolismo. Así en *Ejemplos* se confrontan la actividad material y la ideal, el trabajo y el sueño, en símbolos que pertenecen al acervo popular:

La veleta, la cigarra.  
Pero el molino, la hormiga.

Muele pan, molino, muele.  
Trenza, veleta, poesía.

Lo que Marta laboraba  
se lo soñaba María.

Dios, no es verdad, Dios no supo  
cuál de las dos prefería.

Porque Él era sólo el viento  
que mueve y pasa y no mira.

El romance en su breve y escueta contraposición plantea con un rigor apenas velado el caso de las corrientes en que los hombres bifurcan sus respectivas actitudes. Los dos versos finales encierran toda una concepción religiosa, y las consiguientes implicaciones prácticas.

Más sencillo, aunque también de carácter bisémico<sup>1</sup> es el símbolo del viento en otros poemas como *El niño y la cometa*, donde el juguete en el viento representa el corazón del rapaz —“mano inhábil, ojo atento”—, sus ansias de expansión irrealizables.

Y hay también el viento infantil, personaje de un cuento ingenioso, y el viento playero, sensual, saturado de sales oceánicas. Finalmente el que retoza con los niños y los transporta a los mares remotos, en travesías surcadas de aventura:

---

<sup>1</sup> Véase Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética*, Ed. Gredos, Madrid, 1962, págs. 127 y siguientes.

Oh, qué dulce descansar,  
 ir sepultado en el viento,  
 como un capitán del viento;  
 como un capitán del mar,  
 muerto en medio de la mar.

(Cancioncilla)

En todos estos casos, el símbolo se asocia al movimiento, al cambio. Por ello abarca tan extensa zona de posibilidades, que van desde el papel inocente de capricho infantil hasta el de mensajero de espantos y presentimientos nocturnos, y luego el de mayor trascendencia —ya señalado anteriormente— de imagen de la temporalidad, del supuesto irremisible de la vida. Porque todo vuelve hacia ese centro, y frente al telón de fondo que es la eternidad, el drama del hombre es apenas paso del aire errante, “una burbuja en la fría / hez de los siglos” (*Retrato*).

#### LA POESÍA PURA. TORMENTA

Los poemas que se reúnen bajo el nombre de *Tormenta* fueron escritos en 1926, o sea por los años en que la generación literaria a que Dámaso Alonso pertenece probaba fortuna, según las corrientes europeas, por los caminos difíciles de lo que se llamó *poesía pura*.

Entre los integrantes de la generación del 27, quizá ninguno tan alejado como Dámaso Alonso de esos ejercicios estéticos que pretendieron dignificar la poesía purificándola de su potable condición de actividad humana, cultivada y captada por el hombre en sus momentos de mayor plenitud espiritual.

La lírica de Dámaso Alonso, singularmente sincera, es decir, expresiva de una emoción que se da integralmente, sin mutilaciones, debe quizá su fuerza incomparable a esa conjunción de poderes sentimentales, intelectuales y volitivos que en ella se precipitan, superiores a todo filtro esteticista y a toda represa exterior de cualquier índole. Por eso cuando se entrega a la pasión por la belleza, la

expresa a manos llenas, como poseído por un delirio universal, de igual modo que cuando arremete contra toda la escoria de la sociedad en que vivimos.

De ahí que estos intentos de poesía pura constituyan un verdadero sacrificio de su personalidad lírica, más constreñida aún con la forma esquemática con que se reprime. Son sólo seis breves poemas en versos octosilábicos, de rima asonante. Tal vez ni en ese momento de solidaridad generacional estuvo convencido el poeta de la bondad de ese intencionado empobrecimiento de los caudales líricos, ahora reducidos a un material exiguo, de difícil asimiento, y de alucinado norte:

tu centro inviolable,  
¿hacia qué aurora extática,  
rosa sin viento, late?

Mas callarás. E incógnito  
—cavernas, bajo el rayo—  
el corazón del mundo  
late en la sombra, tácito.

*(Profundidad)*

Ni las entregas sentimentales, ni las ideas explayadas, sino apenas chispazos fugitivos, que pasan por el verso

con tan ligeros pies  
que si se abate el rayo,  
raptor del alto cielo,  
no encuentra más que campo.

*(Burla)*

Pero cualquiera que sea el destino de la nueva modalidad, la fuente de la poesía no cesa, es eterna, abrevadero abierto para todos los que aman y buscan la canción de sus aguas:

Mas tú, canción, no cesas.  
Muertos y en sed, igual  
has de fluir, oh fuente,  
belleza perennal.

*(La fuente)*

En *OSCURA NOTICIA*, libro antológico que reúne los versos inéditos de algo más de dos décadas (1919-1943) se encuentran representados los diversos estratos de esta producción, grande no por su abundancia, sino por su consistencia esencial, por su empuje artístico y por su clara originalidad.

Los poemas escritos hasta 1926 difieren de los posteriores, cuanto pueden diferir los períodos históricos que los prohicieron; y a la vez tienen como raíz común la sensibilidad, siempre despierta, del poeta. Por ello hay en este libro etapas claramente diferenciables, correspondientes unas a los primeros años, menos tensos; otras que además de su propia significación constituyen una especie de vaticinio de los momentos más álgidos, y otras absolutamente identificadas con el hervor emocional de *HIJOS DE LA IRA*, obra cumbre que reconcentra todas las características esenciales de la poesía de Dámaso Alonso.

Los vacíos que van de una publicación a otra no son indicativos de una sensibilidad en reposo, sino más bien replegada sobre sí misma, en ansiosa expectativa de una forma con capacidad suficiente para canalizar tan poderoso caudal lírico.

Es obvio que de los primeros a los últimos hay un crecimiento extraordinario, y que no obstante la autenticidad artística de los de juventud, es en los de madurez donde se afirma la excelente calidad de esta gran poesía, acaso la de mayor fuerza expresiva en España en lo que va de siglo.

## CAPÍTULO IV

### HIJOS DE LA IRA

(*Insomnio. — Voz del árbol. — Cosa. — Yo. — Monstruos. — A pizca. — En la sombra. — Dolor. — Hombre.*)

Los poemas que son objeto de este comentario estructuran temáticamente, casi a plenitud, la obra *Hijos de la Ira*, de singular importancia no sólo en la trayectoria poética de Dámaso Alonso, sino también en la lírica española contemporánea, como expresión del estremecimiento unitario de una sensibilidad y una conciencia en perenne vigilia, que quieren saciar su hambre cognoscitiva del mundo y del yo inmerso en él.

Para esta humana búsqueda el poeta quisiera contar con Dios, a quien acosa con su patética interrogación, abierta desde el primer poema, en desvelo, y prolongada casi hasta el final.

Así la divina presencia viene condicionada por una necesidad consciente, llamada a responder a todas las dudas y a todos los conflictos que se muestran insolubles al entendimiento humano.

Pero si la preocupación metafísica es medular en la obra, sobre todo a medida que el lector se interna en ella, hay, no obstante, desde el primer contacto, una palpable angustia que parece proceder de un origen más circunstancial (en el sentido de exterior) y que se respira en esa atmósfera cargada que desde el primer verso nos recibe. En ella no es ociosa la original mezcla de elementos objetivos del medio civil y los subjetivos con que el poeta suplanta

los que tienen quizá una ligazón más estrecha con su sensibilidad (“Madrid es una ciudad de más de un millón de *cadáveres* [según las últimas estadísticas]”).

A tal punto le concierne el ambiente social que en su concepción, tan tensamente emotiva, se rompe todo germen de posible armonía, de entusiasmo vital, y la ciudad se representa no como un cementerio común, sitio para el reposo, sino como un abandonado campo de batalla donde los cuerpos, todavía con algunos signos agónicos de vida, permanecen en perenne descomposición.

Tan grande es la descomposición general que la propia vida es un nicho desde el cual él mismo participa como un elemento más, revolviéndose en su desasosiego, impotente para transformar esa realidad por la cual interroga vehemente a Dios, con un resentimiento que desde el título del libro ha dejado de ser tácito.

Una serie de fuerzas invisibles contribuyen a crear ese clima de hipertensión que satura toda la obra. El estilo de Dámaso Alonso ostenta una incomparable precisión en cuanto a fidelidad de la forma a una realidad subyacente. Así en el primer poema, que es uno de los más rotundos, la morosidad desesperante con que los cuerpos y las almas (también las almas) se corrompen (“hace 45 años que me pudro”) es responsable de la extensión de estos versos que rebasan con mucho las medidas usuales; el insistente empleo de la conjunción copulativa *y*, que además de añadir lentitud hace resaltar la cantidad de circunstancias que se suman para provocar la angustia; el vocabulario violentísimo, tan distante de la terminología considerada tradicionalmente “estética”, aún en la época en que estos poemas fueron escritos; las comparaciones establecidas que no enaltecen, sino que rebajan los contornos de las cosas, sobre todo en el primer poema, desde el cual se suelta bruscamente la comparación del habla propia con el aullido de un perro (en los subsiguientes se modera con la palabra *can*); pese a la equivalencia conceptual de *perro* y *can*, hay, a veces, junto al valor semántico de *perro*, cierto cariz peyorativo —discernible en el uso— que en este caso se agrava por la fuerza fonética de la palabra con la bilabial sorda *p* que parece descargar toda su fuerza sobre la

vibrante múltiple *rr*, y con el acento rítmico esencial del verso <sup>1</sup>.

Ahora bien, hay casos en que el solo concepto muestra de por sí perfiles tan acentuados que la mano maestra del poeta se ve impelida a poner sobre ellos el velo de discreción de un significante poco usual, que en cierta medida interfiera un poco el contacto del significado con la sensibilidad del lector. Ejemplo de ellos es la expresión: "sólo flautín bardaje". De igual modo cuando se desata su excitada afirmación: "se te ha podrido el amo en noches hondas" (en el poema *Hombre*), tan audaz frase requería un amortiguador en el significante, pues en otra forma el verso se habría dinamitado a sí mismo, como un brote de hiel desorbitado.

Todos estos modos expresivos dan cuenta de esa oscura visión del mundo desconcertado, dentro del cual se ubica el hombre —cadáver entre un millón— mientras Dios, concebido frente a ellos, señorea omnipotente y sordo al clamor de sus criaturas.

De esa etapa de su poesía ha de decir más tarde el poeta (en *Las Alas*) que en tal momento fue una respuesta impostergable a su necesidad de desahogo emocional. Desahogo que no quiso (acaso voluntariamente) tomar cauce más directo, no obstante algunos signos que oscuramente aluden a causas sociales inmediatas.

#### HOMBRE Y NATURALEZA

Si la actitud del hombre no se reduce a la mera contemplación, tampoco la naturaleza hace una vida puramente vegetativa. En la obra de Dámaso Alonso ella padece una vida interior inefable que la sensibilidad intuye y que se exterioriza en los movimientos, llenos de espíritu, con que la naturaleza infunde misteriosos registros a su dádiva.

Por el proceso de interacción que entre ambos se cumple, también ella, animada, tiene la iniciativa de intentar el coloquio. Así el roce de la rama viene a constituir el gesto con que el árbol —"ex-

---

<sup>1</sup> Un endecasílabo a maiori en el que la primera sílaba del citado vocablo es la sexta del verso: *ladrando* como un *perro enfurecido*.

presión dolorida de la tierra”— acaricia al poeta. Se trata, pues, de un acto voluntario, intencional.

Para hacer más íntima la interrelación el poeta le aplica al árbol el posesivo *mío*, tan cargado de potencias emocionales; lo atrae afectivamente, y aún da más de sí: además de manifestar con efusión el placer que le produjo la caricia, adelanta, por una derivación de carácter sinestésico, la supuesta equivalencia con la suavidad de la voz:

;Qué suavidad había  
en el roce! ;cuán tersa  
debe de ser tu voz! ¿Qué me preguntas?  
Di, ¿qué me quieres, árbol, árbol mío?

En este proceso de humanización llega el árbol a ser como un niño, por la más lícita de las semejanzas: la incapacidad de expresarse claramente; y hay tristeza en su impotencia, que es una forma de muerte por cuanto impide el afianzamiento de la voluntad de posesión.

Para captar el patetismo de esta comparación precisa recordar el valor que Dámaso Alonso confiere a la palabra: “Hablando yo creo el mundo en mi mente”. “Morir es dejar nuestra voz humana y aun su forma mental, y dejar nuestra vinculación a una lengua determinada”<sup>2</sup>.

Por ello insiste en la interrogación, como si la insistencia pudiera tener sobre el árbol la virtud que suele tener entre las personas.

La sola contemplación del espectáculo le da el conocimiento de su propio nivel. Si en explicable paradoja puede intuirse el mensaje de la piedra, que logra revelarse “a fuerza de silencio atesorado”, en cambio el destino de la voz humana es el viento que arrastra y no escucha, que no da ocasión al diálogo ni aun al ruego, y la mar, que es la estación final.

---

<sup>2</sup> En *Tres sonetos sobre la lengua castellana* (con tres comentarios). Editorial Gredos, Madrid, 1958, pág. 8.

Así el viento y el mar son una especie de deidades omnipresentes, como el tiempo, como la muerte. A lo largo de la obra poética de Dámaso Alonso tal simbolismo del viento llega a ser una constante.

El patetismo se acentúa porque tanto el cielo como los hombres (¿sociedad? ¿Gente acaso, en el sentido orteguiano?) son impermeables a la voz individual.

Segada tristemente su voluntad de ser, el árbol, en un punto medio entre la mudez de la piedra y el aullido del hombre, se yergue *contra* el cielo. Y lo ama en divino silencio. Es entonces el símbolo más puro de la Creación, por su sed de Dios, por su dolor incapaz de expresarse ni siquiera entre las otras criaturas circundantes.

Aquí el poeta rompe incontinentemente las fuentes de la ternura, que se derrama en una estrofa larga, cuyos encabalgamientos e irregularidad métrica cumplen un impulso rítmico creciente casi fluvial:

...árbol, tú, triste y bueno, tú el más hondo,  
 el más oscuro de los seres! ¡Torpe  
 condensación soturna  
 de tenebrosos jugos minerales,  
 materia en suave hervor lento, cerrada  
 en voluntad de ser, donde lo inerte  
 con ardua afinidad de fuerzas sube  
 a total frenesí! ¡Tú, genio, furia,  
 expresión de la tierra dolorida,  
 que te eriges, agudo, contra el cielo,  
 como un ay, como llama,  
 como un clamor: .....

Y conmueve el contraste de los epítetos: triste y bueno, hondo, oscuro, torpe, soturno, tenebroso, lento, inerte, que no dan la impresión de haber sido diestramente colocados, sino de haber brotado como en ondas, impulsados por el torrente interior que los arroja.

De manera que el poeta halla en la naturaleza (en este caso en uno de sus más poéticos símbolos, el árbol) no un reflejo de su dolor inteligente, sino el complemento ciego con que se integra la unánime tristeza de todo lo creado.

#### EL POETA INDAGA

Pero el proceso de humanización de los objetos continúa. Una cosa que afianza su ser entre las otras es la "terca niña" que limita el deseo de expansión de ciertos elementos.

El poeta la aborda como "un ser tierno, inocentísimo" en la actitud con que se llega a la obra literaria. Pero mientras ésta, o sea la obra literaria, es primordialmente un producto de la inteligencia humana asequible a su luminoso requerimiento, los objetos naturales, en cambio —como esta "cosa" que él ahora quisiera aprehender, palpándola, nombrándola— se le niegan, no sólo manteniéndose firmes espacialmente dentro de su propia forma, sino también en su esencia, en su realidad física. Y él desborda en repetidas interjecciones de dolor la ternura que animaba su infructuosa indagación.

Sintiéndose inerte para esta exploración metafísica del mundo en la que puso en juego inteligencia, corazón y sentidos, vuelve hacia sí mismo en actitud inicial de ternura, desdoblándose emocional y racionalmente, en busca de ese yo inasible que lleva dentro y que no se le entrega ni aun con súplica.

Frustrado en el empeño de encontrarse a sí mismo, pasa drásticamente, sin nexos atenuantes, a la ira más violenta. Puesto que a su amorosa inquisición se niega el yo obstinado presentándole siempre "una cara distinta" (del ángel recién creado al cadáver en putrefacción), no hay puente emocional que sea capaz de salvar ese abismo.

Mas vuelve finalmente a la dulzura, abrumado por la humildad que suele emanar de las derrotas.

Así alternan en su ánimo la furia y la ternura, fase sombría y fase iluminada, o bien, rugiente oleaje que al estallar besa con humildad la arena.

## LA OBSESIÓN Y LA QUEJA

El deseo de captar la realidad esencial de cuanto le rodea se hace obsesivo. Así todas las cosas que están en torno suyo, incognoscibles, crecen en resistencia hasta alcanzar proporciones monstruosas. ¡Qué cantidad de monstruos sitian su reposo! Es precisamente esta angustia, aleación racional y emotiva, lo que hace que el hombre se sienta a sí mismo.

Y es monstruo entre los monstruos, que no logra siquiera el conocimiento del yo.

La conciencia de las limitaciones humanas es entonces la causa del propio menosprecio. Y mientras en otros casos tal conciencia con respecto a problemas ya específicamente intelectuales, ya sociales, provoca diversas reacciones, entre las cuales la tendencia a la evasión es muy frecuente, se advierte en cambio en Dámaso Alonso un aferrarse a su anhelo, una fidelidad a lo que considera su derecho, hasta el punto de que recurre a la imprecación, adoptando para ello la más humilde figura animal (“amarillo ciempiés que hacia ti clama”).

De tal humillación resulta que desvía un poco hacia sí mismo la virulencia de su queja inaudita, que considera extralimitada porque lleva implícita la idea de que Dios omnipotente lo escucha y no responde.

También de los seres minúsculos se apodera un terror que no por oscuro es menos real: el terror de la muerte. Pero lo que en ellos es el miedo instintivo, en el hombre se agrava por su condición de ser consciente.

Si la conciencia confiere al hombre la capacidad de una vida interior más rica, también lo lleva indefectiblemente a la preocupación por su destino.

Cuando por causas sociales no ha podido resolver esa clase de problemas que se llaman vitales, o sea los de carácter inmediato, se relega y generalmente se siega en él la inclinación metafísica. Pero cuando ésta llega a desarrollarse, se obtienen logros de una profundidad abismal.

Y entonces la más profunda de las ciencias, que nunca alcanzará a medir la hondura del espíritu humano, resulta insuficiente para explicar los innegables conflictos que hacen difícil, en los temperamentos fuertes, la filiación incondicional a cualquier dogma, no obstante la perspectiva de sosiego intelectual y emotivo que todo dogma ofrece.

De aquí se infiere la legitimidad del espanto que estos versos reflejan:

Ah, sí, que es más horrible  
 infinito caer sin dar en nada,  
 sin nada en qué chocar. ;Oh, viaje negro,  
 oh poza del espanto:  
 y cayendo, caer y caer siempre!

;Qué sensación de vértigo producen estos versos con ese infinitivo que se reitera, que por un instante parece cobrar aliento en el gerundio y que de inmediato regresa a su natural significación de movimiento, mucho más propia de él que de cualquier otra forma verbal derivada o sustantiva propiamente tal! A tal grado impresionada que el punto ortográfico (después de *siempre*) es para el lector emocionado un alivio, un sitio de llegada que de hecho contraría la idea del vacío, del caer sin dar en nada.

El espanto que persigue al hombre crece en la oscuridad, porque lo priva del ambiente compañero y lo sume en las tinieblas de su propio subconsciente.

La preocupación dominante, cualquiera que sea su índole, se manifiesta de inmediato y compensa la fuga de las cosas.

Así crece la obsesión, que no llega a definirse racionalmente, y se patentiza con tanta plenitud que no se contiene dentro de las lindes de la imaginación, y se hace sensible, táctil, al extremo de que el poeta siente que respira a su lado. Es decir, el poeta siente que no es un ardor que desborda su ánimo y lo circunda todo, sino que viene de fuera, contra él, amenazante, inapelable en su objetividad, fuerza ciega "llena de amor", tan familiarizada con su espíritu, tan abrumadora que parece excluir toda otra compañía, y él se aferra a ella con terror de perderla:

Dime, di que me buscas.  
Tengo miedo de ser náufrago solitario,  
miedo de que me ignores  
como al náufrago ignoran los vientos que le baten,  
las nebulosas últimas, que, sin ver, le contemplan.

Este dolor que lo acosa no se circunscribe a la conciencia. Sus fuentes están en el corazón mismo, y se ramifican como un surtidor eléctrico que penetra la sangre, los nervios, los músculos, los huesos mismos hasta la medula. No hay tejido orgánico que pueda resistirse. Cuando colma en intensidad la estatura del hombre, para no replegarse lo traspasa, prosigue su extensión, crece y crece, se objetiva sin abandonarlo, es decir, que aunque persiste con las raí-

## DESTINO DE LA VOZ. DIOS

Un patetismo en creciente dicta el ritmo espasmódico de estos poemas.

El hombre interroga, solicita, ruega y, envuelto en la feroz llamarada que lo consume, no opondrá reparos para hacerlo de hinojos, y aún en posición más triste, revestido de una humildad que lo hace descender y querer asimilarse a otras especies de las que llamamos inferiores.

“Entre la torre y el azul redondo” se disgrega su voz, como una tolvánica. La razón de la voz es siempre el diálogo, y si éste no se da, si la palabra no logra engendrar ese fruto, la respuesta, entonces la amargura ocupa el vacío que la palabra deja en quien la emite:

Hombre,  
cámbalo de tu angustia,  
agüero de tus días  
estériles, ¿qué aúllas, can, qué gimes?  
¿Se te ha perdido el amo?

Esa insistente interrogación literaria característica de su estilo viene determinada de modo directo por el gesto inquisitivo esencial a su poesía, desplegado en diversas direcciones, siempre en busca de una acogida para lo que él llama “el monólogo eterno y sin respuesta”.

Si el hombre afianza su ser por la palabra, a ella referirá, como una instancia última, su queja. La queja lleva una dirección y se sustenta en la presunta reciprocidad, por muy desequilibrada que ésta sea. Y no habiendo reciprocidad posible, porque “el amo se ha muerto”, el hombre queda solo frente a Dios, frente a los otros, y la más alta manifestación de su ser, con la que crea y define su propia personalidad y su mundo, es “inútil plañir, sin eco, en vaho”.

Pese a la voluntaria y acaso premeditada genuflexión con que él impreca, atenuando con la humildad del gesto la audacia de la queja, Dios está concebido dentro de los límites del hombre, y su tiempo vital transcurre paralelamente, o acaso con mayor velocidad.

MUNDO, HOMBRE Y DIOS,  
TEMAS SUSTANCIALES

La base de estos poemas de Dámaso Alonso parece estar constituida, en el siguiente orden, por el mundo, el hombre y Dios, los tres temas fundamentales de la metafísica. Pero el mundo no le preocupa sólo filosóficamente, en forma genérica y abstracta, sino en forma poética, inicialmente como el medio particular específico donde se halla, y desde el cual proyecta luego su indagación, que se expande en una visión más amplia.

Partiendo de lo concreto cotidiano inquiere entonces, aspirando a la divina respuesta, es decir, a una explicación que justifique con el debido rigor todo lo que su conciencia de hombre considera negativo.

No se trata, pues, de una verdadera ausencia de Dios, sino de una presencia cuya perfección varía según las fluctuaciones emocionales del hombre.

CONSIDERACIÓN FINAL

Las obras representativas de una época dada lo son por lo que en ellas hay de mensaje social (perdón, Henri Brémond y todos los artepuristas) y su mérito intrínseco suele ir acompañado del buen éxito popular. No se expresa con esto que su contenido haya de referirse necesariamente, ni siquiera preferentemente, a problemas de tipo colectivo, ni que su punto de partida haya de ser genérico, ni su repercusión, masiva.

Lo que se intenta subrayar es el papel de antena característico de la sensibilidad del poeta, para captar determinadas ondas que

sin su magistral intervención flotarían oscuras, perdidas en el éter, bien respondan éstas a una fundamental preocupación por la belleza, bien por otras facetas de la vida de idéntica validez artística.

Cuanto más sensible sea su espíritu más se destacará como vanguardia en el devenir literario; ya que la literatura, la más alta forma del lenguaje, es, como éste, movimiento continuo, vitalizado por todos sus cultivadores.

En la corriente de la literatura española, que a veces ha sido tan vigorosa, la voz de Dámaso Alonso se perfila con notas propias, profundísimas, graves, a veces convulsivas como el momento de pasión que las engendra. Y en su voz, llamada con toda propiedad suya, ¡cuántos habrán reconocido, como en ondas turbias, su propia agitada sensibilidad!

Puesto que se vive un período histórico nada propicio a las exquisiteces, si es que se ha de decir con eufemismos, aun filtrando la angustia, la voz ha de ser bronca, arrítmica, tremante.

Así se explica el hecho ya señalado de que el principal de los estudiosos del estilo gongorino no utilice en su quehacer poético los deslumbrantes recursos estéticos que con tanta devoción ha descubierto a los lectores, lo cual es a la vez signo de la radical personalidad de su poesía, categóricamente surgida de vivencias propias, no obstante la enorme dimensión de su cultura y la amplia capacidad comunicativa de su verso.

Aunque la figuración del artista dentro de su obra literaria se explica en general mediante un deslinde entre la verdadera personalidad y el yo ficticio, en la obra de Dámaso Alonso hay tal voluntad de identificación que, no conforme con el significado del yo —que, si como persona gramatical es singular, delimitado, envuelve sin embargo cierto sentido genérico en cuanto a la multiplicidad de “yoes” que aisladamente puede representar—, recurre entonces a la máxima individualización que puede darse, y echa mano de su propio nombre para mencionarse, manteniéndose uno, responsable de su acento personal, tan suyo, tan intransferible.

Y se da a manos llenas, generoso, sin excluir ningún aspecto de su interioridad, puesto que en la pasión que la poesía es, fun-

cionan sistemáticamente todos los mecanismos que nuestra arbitraria conveniencia a menudo define y aísla. Así la inteligencia y la emoción afloran en sus versos con una sola fisonomía, íntegra, que no escamotea sus más interesantes rasgos como ocurre lamentablemente en la generalidad de los poetas.

Por eso cuando el espíritu se acerca a su poesía no se predispone simplemente a *asistir* a ella, como a un espectáculo original y riquísimo, sino a sumergirse en una marea que inunda el corazón, la conciencia y los sentidos, o quizá a respirar un clima de fiebre casi agónica, o tal vez a creer que esta poesía no nos llega, que es dentro de nosotros donde nace.

(*La injusticia. — El último Caín. — Raíces del odio.*)

Como temas que derivan de un fondo común, *La Injusticia*, *El Último Caín* y *Raíces del Odio* concentran lo más enérgico, lo más declaradamente político de HIJOS DE LA IRA, y en consecuencia constituyen el más atractivo de sus aspectos.

Es claro, sin embargo, que la preocupación que esta poesía refleja es hija de la sensibilidad social del poeta, de su conciencia ciudadana, de la indignación que en su ánimo tan español, es decir, tan apasionado, provoca la injusticia que hiere a quemarropa. Este sentimiento, que puede llamarse social porque el motivo que lo origina no afecta sólo al individuo considerado aisladamente, sino a una colectividad, o a la humanidad toda, cobra, sin embargo, en las reacciones personales, diversos matices que la poesía contemporánea —y acaso la de todos los tiempos— ha puesto al desnudo.

Es preciso hacer la salvedad de que, en el caso de estos poemas, la beligerancia que de hecho poseen es más un resultado del calibre de la dignidad personal del autor, nítidamente reflejado en su obra con agresiva pasión, que de un programa estético trazado al servicio de una causa política.

Esto es visible porque en general cuando un poeta contemporáneo utiliza el arte como instrumento de la lucha política, se vale

de algunos recursos indispensables para el logro de la repercusión popular de sus escritos. Arte conscientemente orientado, que algunos llaman comprometido, en el cual el fondo —como dice la tradición— es lo determinante. Su recta interpretación exige el empleo de procedimientos que —presentes o no en las preceptivas— son visibles en las obras que siguen dicha tendencia.

Como la claridad es una de las cualidades indispensables, toda la técnica gira en torno de ella, con medios oportunos de orden interno y externo; o sea que además de las figuras del lenguaje propiamente tales de que el poeta dispone con más intuición que planeamiento, hay ciertos cauces subterráneos que la conciencia abre a la inspiración para prolongarla más allá de la intimidad personal donde ella nace. Dentro de tal corriente desempeñan importante papel el vocabulario de uso común, lo más depurado posible de cultismos, de alusiones exóticas, de contenidos meramente abstractos; la sencillez sintáctica, de tan difícil logro en una mente disciplinada que tiende a establecer muchas relaciones tal vez pueda asociarse con la sencillez sintáctica el metro cortísimo que hoy se estila); el apego a lo real concreto, no necesariamente material, con menosprecio de la idealización de la realidad, considerada una evasión de la misma; la revalorización de lo anecdótico, dado el poder clarificador de la anécdota, al alcance de todos los niveles culturales de los hombres; y también el sentido catequístico que todo arte social conlleva, manifiesto en la finalidad que como una moraleja se desprende de su mensaje, a veces en forma velada, a veces en ostensible relieve.

Tales requisitos, que podrían considerarse imposiciones exteriores, ajenas a la inspiración y hasta contrarias a ella, son, sin embargo, congénitos a la poesía social cuando ésta lo es verdaderamente, en cuanto poesía y en cuanto social, o sea cuando las circunstancias, operando sobre la sensibilidad del poeta, originan y maduran en él la creencia en los poderes humanos científicamente organizados, si no con anulación de la personalidad, como suele decirse, sí mediante la subordinación de los intereses individuales a los mayoritarios.

No obstante todo ello, hay en esta poesía de Dámaso Alonso una posición social que define muy bien sus contornos no ya a base de recursos técnicos, como normalmente ocurre, sino ¿podría decirse, aunque sea una audacia?) a veces muy a pesar de ellos, por el ímpetu interior que la genera.

O sea que la forma de expresión no aspira a la acogida de un público masivo, y ello es tan notorio que casi resulta ocioso enunciar que se observa en el estilo, que por su léxico elevado (propio del alto nivel cultural del poeta), por la amplitud de sus períodos sintácticos, por el carácter metafórico de sus giros, sólo es asequible a personas pertenecientes a los estratos sociales favorecidos con los beneficios de la cultura:

Pero tú vienes, mancha lóbrega,  
reina de las cavernas, galopante en el cierzo, tras tus torvas pupilas,  
proyectadas  
como dos meteoros crecientes de lo oscuro,  
cabalgando en las rojas melenas del ocaso,  
flagelando las cumbres  
con cabellos de sierpes, látigos de granizo.

Y a pesar de que esta poesía no cumple las fórmulas exteriores de la poesía social intencionadamente escrita, está ligada a ella por consanguinidad, porque su contenido expresa la violenta reacción de un hombre —que es intelectual y es artista— ante los golpes de esa enfermedad social cuyos síntomas, siempre actuales, siempre operantes, el poeta descubre, trasponiendo edades, en los comienzos del mundo.

Es el desacuerdo con el medio, hijo de una convicción personal formada por experiencias y meditaciones propias, no adquirida de otras manos, lo que asoma a cada paso, o a cada verso, en forma de protesta.

¿Es la injusticia, en singular, una abstracción? Pero ésta que Dámaso Alonso increpa tiene una serie de contenidos vitales concretísimos que se descubren a medida que el poema se desenvuelve. Como sabe a ciencia cierta que las causas de la injusticia caen

dentro del campo de actividad de los hombres; que derivan en forma inmediata de la organización estatal, entroncada en ese engranaje que es el complejo de las relaciones internacionales, el poeta se rebela contra ese desequilibrio impuesto por factores tan circunstanciales, y tan arraigado, sin embargo, en la historia, que se ha pretendido justificar teórica y espiritualmente como una necesidad, y aún favorable a todos según la perspectiva desde la cual se mire.

El poeta rechaza, desde todos los planos, la injusticia; con su inteligencia, con su emoción, con su conducta práctica. La sabe hija de intereses humanos oscuros, oscuros no por lo ocultos, ya que tan visibles son, sino por lo inconfesables. De ahí la reiteración, tan insistente, en la lobreguez de las imágenes.

El primer verso de *La Injusticia*, interrogativo, presenta ya, de modo expreso, la idea de lo abismal, de lo oscuro de donde la injusticia toma origen.

¿De qué sima te yergues, sombra negra?

Y además de ser portador del dramatismo que la interrogación literaria envuelve, está recargado de elementos que indican oscuridad: la *sima*, el *erguirse* (que supone un estar debajo) y el vocativo *sombra negra*, donde el epíteto no sólo denota oscuridad en un objeto que ya de por sí la tiene, mencionado en el sustantivo *sombra*, sino que le comunica mayor intensidad aún, porque si la sombra, con sólo serlo, presenta rasgos negativos que se oponen a nuestra necesidad de luz, siendo negra cobra atributos verdaderamente tétricos.

Luego en el segundo verso la interrogación sugiere una acechanza siniestra en ese mal personificado; y allí mismo, en dramática oposición, el paisaje idílico de un mundo todo naturaleza, todo bondad, aun en armonía con la mano perfecta del artífice. Dulces y lentas *metáforas visuales* dan cuenta de ese primer estadio en la formación del mundo: "Los oteros, como lagartos verdes, se asoman a los valles" "y sestean, abiertos, los rebaños". La lentitud que estos términos evocan: los oteros, los lagartos que se asoman, los

rebaños que sestean (abiertos, para indicar la confianza) sugieren una época de paz, fruto de la justicia, cuando no era apetecible la evolución.

Pero a este primer momento de sosiego sucede un segundo momento, el contrario, cuando el hombre se desprende de su primera naturaleza y en vez de confraternizar desarrolla el egoísmo y la ambición. Y aquí la primera mancha de ese paisaje soleado, rápida y progresiva al punto que sus ojos, vehículos del mal, instrumentos de su cálculo, se anticipan a ella, proyectándose hacia todas partes, regando la destrucción, "con cabellos de sierpes" (reminiscencia, tal vez, de la Gorgona) y asumiendo imágenes cada vez más aterradoras "como una inmensa turba, empujada por furias que ahincan sus testuces", "duros chivos erectos, sin oídos, sin ojos", es decir, sin piedad, sin ternura. Y luego, con más potencia todavía, es un "hosco sol de negruras", opuesto al de la luz, una "onda turbia sin fin".

Esta poesía rebosante de verdad artística se nutre, como en un subsuelo, de verdad histórica, porque en su concepción del mundo, tan llena de dinamismo, se enfrentan de continuo poderes conflictivos —el amor, el odio, el bien, el mal, la pureza, la inmundicia— y emerge ella misma llena de calor humano, purificada de convencionalismos, como cuando enfrenta la injusticia al amor.

Los sentimientos del poeta oscilan bruscamente de la ternura a la violencia.

Empozñadas por esa lacra que es la injusticia pinta la claridad de la niñez sorprendida en su despertar, en imágenes claras como "cristales tibios", y la oscuridad de la vejez, "charca inverniza", en un cuadro más patético porque aparecen contrapuestas: donde la infancia conmueve por su inocencia inerme, la vejez por su nostalgia de lo que no se recupera.

Así los hombres cumplen su descenso "como blasfemias que al infierno caen". El poeta siente cerca de sí el venenoso aliento de la injusticia; su alma gime por su carne mortal, que está aterrada; mas por encima de alma y cuerpo, o sea, integralmente, es hombre, es decir, una voluntad, un desafío, un centro de ternura capaz de

sobrevivir al dolor y al espanto. Y un orgullo de la especie se levanta, como un puño, infundiendo entusiasmo, en estos versos en que prorrumpe la incontrastable dignidad humana :

soy hombre, como un dios,  
soy hombre, dulce niebla, centro cálido,  
pasajero bullir de un metal misterioso que irradia la ternura.

Podrás herir la carne  
y aun retorcer el alma como un lienzo;  
no apagarás la brasa del gran amor que fulge  
dentro del corazón,  
bestia maldita.

Podrás herir la carne.  
No morderás mi corazón,  
madre del odio.  
Nunca en mi corazón,  
reina del mundo.

Hay en la reiteración de “soy hombre” y en “no apagarás la brasa”, “no morderás mi corazón” un encanto que se refuerza, y tan al alcance del lector como todo lo que por ser terreno, más aún, por ser humano y por ser noble, propicia el asentimiento y la identificación completa. Máxime cuando son frases justas, sin ampulosidad, arrogantes por su contenido, limpias de oropel.

Constituyen una grata estación en el itinerario emocional del poeta, sometido a diversos peligros ambientales, pero al fin inmune a ellos gracias a la coraza de su voluntad indeclinable.

#### EL ÚLTIMO CAÍN

Este extenso poema es la voz de acusación que contra el asesino levantan la naturaleza, el amor, el hombre, todo lo que constituye un aliento de vida, una manifestación de Dios.

Quien ha osado atentar contra las leyes de la vida, atropellando a las multitudes, sembrando destrucción y muerte en torno suyo, se queda solo, aborrecido en pleno por cuanto lo circunda.

Como el primer Caín, el fratricida —nueva versión perfeccionada en técnica y multiplicada en crímenes— huye de su pasado. ¿Y hacia dónde? No encontrará unos brazos que se abran como un acogedor paréntesis en esa huida, porque la soledad es un estado de ánimo de quien no está de acuerdo ni consigo mismo.

Los dos versos iniciales sintetizan admirablemente las instancias de la acusación, el rechazo y la consiguiente soledad que se han de desarrollar en el poema:

Ya asesinaste a tu postrer hermano.

Ya estás solo.

El primero resume un historial de crímenes cainescos con precisión cortante, lograda en seis palabras. Se destacan entre ellas la forma verbal *asesinaste*, que además de pertenecer al modo más propio de la realidad, el Indicativo, único posible en este caso, ofrece una concentrada expresividad porque no apoya su significado temporal en auxiliares como sucede con los tiempos perfectos, como habría ocurrido de haberse dicho *has asesinado*; ni se diluye en concomitancias con otros verbos, como ocurre con el imperfecto; y el adjetivo *postrer* que no deja resquicios a la culpa, determinando con claridad que se trata del último hombre que quedaba, que por ser un semejante o quizá por alguna vinculación estrecha de orden político como connacionalidad por ejemplo, era un hermano, vinculado étnica y jurídicamente, y sobre todo emocionalmente al mismo suelo.

En el segundo verso se agrava el patetismo; tan aislado, como un golpe seco, con el sentido temporal que el adverbio infunde a la frase, tres palabras escuetas, parece un epitafio: ya estás solo.

Los versos sucesivos desenvuelven, con múltiples matices, los dos primeros.

Cara a cara con el monstruo, gimiendo en silencio, la belleza, símbolo de la armonía universal (los astros en la noche) se le niegan también.

Tan cerca siente el poeta al asesino, que aludiendo a los daños perpetrados por él, dice:

*Estos desiertos campos  
están poblados de fantasmas duros...*

Esa contigüidad espacial suscita en el poeta la actualización de lo pasado, que a veces alterna en el mismo período con lo presente, en dramático juego:

Y tú *aprietas* el pecho jadeante  
contra un muro de muertos, en pie sobre sus tumbas,  
*como si aún empujaras el carro de tu odio*  
a través de un mercado sin fin,  
para vender la sangre del hermano,  
en *aquella mañana de sol*, que contra tu amarilla palidez se *obstinaba*,  
que *pujaba* contra ti, leal al amor...

La pequeña distancia que media entre el poeta y el escenario de la matanza desaparece en el terreno emocional, puesto que él se solidariza con las víctimas, se identifica con ellas y ya habla en primera persona, en un plural nada ficticio, del dolor por las vidas truncadas:

hundías las manos en esa tibieza densísima (hecha de  
*nuestro* sueño, de *nuestro* amor que incesante *susurra*).

Aquí se da de nuevo el cruce de los tiempos verbales, debido, tal vez, al valor antagónico de los recuerdos encontrados.

El reguero de cadáveres le sugiere imágenes de espanto, en que el homicida, cercado espiritualmente por ellos, como una imaginaria obsesión que se materializa, empuja a los muertos buscando inútilmente una salida, y es como un vendedor de la sangre fraternal que empujara el carro de su odio.

Contrario a esta horrible escena, el paisaje es de sol, y la naturaleza cumple sus leyes vitales, persistiendo en el mismo que la hiere

como la savia enorme de la primavera  
es leal a la enconada púa del cardo, que la ignora.

La morbosidad del nuevo Caín —“vida sin amor y sin sueño”— se saciaba en la sangre de los hermanos inmolados cuando el sacrificio era muy reciente. Pero ahora,

Pero ahora, mira, son sombras lo que empujas,  
¿no has visto que son sombras?

El arsenal de los remordimientos pesa sobre su espalda (el pasado a la espalda) que se encorva como si él arrastrara un gran peso, por caminos difíciles, o como planta “que se curva al huracán” o “estéril arco”, o “buey en furia” visiones todas reductibles a una “imagen de crispada anatomía”.

Cuando los recuerdos son oscuros constituyen una sombra agobiante que ata y paraliza: “Cercado estás de sombras gélidas”. Y el medio permanece siempre como el escenario que presenció la infamia. El mundo todo, manifestación de Dios, regido por principios vitales, rechaza a quien violó sus leyes:

También los espacios odian, también los espacios son duros,  
también Dios odia.

No sólo el mal, claro está, sino también al instrumento destructor, que no halla sitio dentro de la armonía universal, prolongación de Dios: “Espacios, plaza, por piedad al hombre”.

Por el impulso dialéctico que alienta esta poesía, se renueva, tras la visión horrenda del remordimiento, otra hermosa visión del mundo. Se trata de un ambiente cálido todavía, porque —por la gracia espiritual que la materia rezuma— retiene algo del amor que lo pobló. Y hay un calor de intimidad que se mantiene en la huella apenas hecha, en lo que la atmósfera conserva como un aroma, por el amoroso anhelo de seguir ciñendo una grata realidad recién pasada.

Son aquí los nombres, en especial los epítetos, los que ejercen la función de crear y mantener ese calor de intimidad que en este período rítmico se ofrece:

Ahí tienes la *delicia* de los ríos, *tibias* aún de *paso* están las *sendas*...

Por interacción, el ambiente —la tierra misma— se refunde con el hombre, transformándose, animándose a su contacto frecuente, como si el pie al hollarla le transfundiera su espíritu:

“Los senderos, esa tierna costumbre donde late el amor de los días”, y de allí la presencia del recuerdo en el mundo: “Las sendas amantes que no olvidan”. En ellas tienen sitio la amistad verdadera, la cita secreta, el lenguaje humano, ese sutil vehículo de la ternura. Siguen fieles al hombre aunque su tiempo vital haya sido obstruido por manos que usurparon funciones que no les eran propias, y haya ingresado prematuramente a la eternidad, atributo de Dios.

Y hay simultáneamente una fervorosa asimilación del hombre a la naturaleza, una fusión en ella, que ciertamente lo enaltece porque presenta su comportamiento en estado de pureza: “la cita, secreta como el recóndito corazón de una fruta”, y hasta lo que es espiritual en grado sumo surge apenas diferenciado de lo animal: “el lento mástín blanco de la fidelísima amistad”. Conviene anotar que por eso aquí el término *mástín* tiene un valor metafórico enaltecedor, en cuanto despoja esa relación humana de ingredientes que le son extraños, todos ellos de carácter racional, como las reservas mentales, los segundos planos, a lo que se añaden los calificativos *blanco*, para indicar que es una amistad franca y sin mácula, y *lento* para referirse a la duración o permanencia que tienen las relaciones sólidamente establecidas.

Al cerrarse este dulce pasaje se abre otro de sabor acre: la huida interminable. Una interrogación lo inicia, y desde el signo primero se crea el clima inhóspito donde no habrá solución a la desesperada búsqueda. Ni el reposo, ni la esperanza. Quien asesina al hermano, frágil aliento, no podrá hacer lo mismo con el recuerdo; ni con el que abruma su intimidad ni con el otro exterior, más resistente, del testimonio universal: el recuerdo, presencia psíquica de la realidad, supera la temporalidad de este pasajero Caín y lo envuelve en su propio delito: victimario para siempre, lo reconocen las nebulosas anteriores al mundo, lo mismo que “el astro ya oscuro”, y el fervor religioso de la humanidad, por el cual “Dios

es sólo eterna presencia del recuerdo". La luna nueva, aun siendo nueva lo señala también:

Ves, la luna recuerda  
ahora que extiende como el ala tórpida  
de un murciélago blanco  
su álgida mano de lechosa lluvia.

Y en el suelo yacen esparcidos los huesos de las víctimas, que en un tiempo se erguían amando, "cercados por la niebla rosada y temblorosa de la carne" y por la invisible protección del cariño maternal; servidores, a la vez, de esa fe que para sobrevivir a su antigüedad, para no caducar, requiere el sustento de los hombres.

Como un destino inexorable se cumplen las palabras, que en seguida resuenan, al repetirse, como un eco: "nunca más, nunca más, nunca más".

Tiembla el asesino y la voz ataca: "Los huesos no se yerguen; calladamente acusan".

Esas ruinas, donde está escrita como sobre piedra la memoria de la matanza, resumen la historia de las ciudades bombardeadas, cuando en la hora del alba las sirenas alarmaron al pueblo que se desbocó sin espacio suficiente, para perecer en masa, y sólo sobrevivieron las fieras, únicas que "aullarán al terror del crepúsculo".

De esa atrocidad ejercida sobre las multitudes, que provoca más furor en quien comprende que no es un simple desajuste moral, una ceguera a los valores, sino una ambición desmedida lo que en su hinchazón atrofia el sentido de humanidad de algunos cañes, se pasa a la intimidad de lo individual, con lo que se remueven las fibras del dolor, por la piedad que inspira la desgracia de quien sin conocerla espera confiado:

Algunas tiernas casas aún esperan  
en el umbral las voces, la sonrisa creciente  
del morador que vuelve fatigado  
del bullicio del día,  
los juegos infantiles  
a la sombra materna de la acacia,

los besos del amante enfurecido  
 en la profunda alcoba.  
 Nunca más, nunca más.

Y huye Caín por un mundo tan enmarañado como su propia conciencia, en el que todos los reinos, regidos por el amor, por su odio lo repelen. Y más fuerte que el odio, prevalece el amor, o la vida, como fuerza creadora.

Así, cerrando un ciclo, se llega a los versos finales que hasta por su construcción descendente resuenan y se dibujan como una caída cuanto más profunda más estrecha, como un cono; con sus tres verbos colocados en sitio inicial con todo el poderío del modo Imperativo, con su valor semántico cada vez más recio, "húndete", "precipítate", hasta el "desvanécete", que es ya el fulminante. Recrudescen también los vocativos: desde "fantasma", "sombra", "maldición de Dios", "postrer Caín", hasta llegar, como a lo más vil, al hombre, proyectando la culpabilidad a la especie toda por haber generado sin discriminar.

Húndete, pues, con tu torva historia de crímenes,  
 precipítate contra los vengadores fantasmas,  
 desvanécete, fantasma entre fantasmas,  
 gélida sombra entre las sombras,  
 tú, maldición de Dios,  
 postrer Caín,  
 el hombre.

#### RAÍCES DEL ODIO

En otro estadio del corazón, ya afectado por las convulsiones sociales tan nefastas, el odio echa raíces que afloran hasta los labios, minando también la palabra, que de su original dulzura se torna amarga y tensa.

Esas deidades malignas que desde la antigüedad el hombre teme, se posesionan de él con tal dominio que invierten por completo la dirección optimista de sus pasos. El ideal de la belleza, las percepciones sensoriales asociadas con el espíritu para captar el orden musical de las cosas, el amor universal surgido del seno de Dios como la flor celeste de una planta divina; en fin, la actitud

inocente, hija de la nobleza con que el poeta suele compenetrarse con el mundo, queda relegada al paso del odio, cuando se advierte que la codicia y el crimen —sempiternos aliados— aplastan impunemente la armonía social.

Cuando el odio justificado arraiga, es exclusivista y no da margen a la alternativa; constriñe el corazón —centro donde la sangre y el espíritu se purifican— y desde allí domina la iniciativa del hombre; cada manifestación de su conducta trae ese sello; es el sello del decoro, que encamina sus pasos, que endurece su mirada, que emerge en su palabra de protesta.

Cómo flexionar el ánimo cuando la memoria insomne no olvida la ternura, el reposo y la esperanza pulverizados por las fuerzas impías.

La nostalgia habla ahora en un lenguaje seductor por la delicadeza y la exactitud con que evoca horas primaverales. El paisaje como un tierno marco donde la tarde explayaba su belleza; la lluvia bajo el sol, sobre las viñas; el amor humano que conjuga el temblor de la savia y la gracia celeste; sus signos, al parecer inefables, dibujados aquí diáfananamente:

la laxitud dorada y el trasluz  
de las dulces ojeras.

Condensado en versos maravillosos, todo un proceso en el descubrimiento de la pasión y sus ritos; el juvenil encuentro

de las tímidas manos ya no esquivas,  
de manos en delicia, abandonadas  
a un fluir de celestes nebulosas,  
y las bocas de hierba suplicante  
próximas a la música del río.  
¡Ay del dulce abandono! ¡Ay de la gracia  
mortal de la dormida primavera!

Y el paisaje urbano erigiendo su orgullo de piedra y de bronce sobre los antiguos dominios del viento. También las chozas, acogedoras y casi imperceptibles entre el rumor de la fuente y el de las abejas en el romeral.

El poeta pregunta cómo pueden mantener el ritmo normal de su existencia, en un ambiente enfangado que al salpicar alcanza a los luceros, cuando la sangre en furia se abalanza, la muerte cunde y sólo hay desolación en el ambiente, caldeado de presagios oscuros:

Y esas luces moradas,  
esos lirios de muerte que galopan  
sobre los duros hilos de los vientos.

Las raíces que lo invaden todo son hijas de la ira, que han venido triunfando lentamente; crecen y se multiplican como horribles figuras que roen el cuerpo y el alma, y su semilla salta como una "lumbrarada de pus".

Aterrado ante la perspectiva de una humanidad consumida por el odio, el poeta quisiera escapar a esa situación, evadirla por la última puerta, la que a nadie se niega; y tan desarraigada del medio siente su personalidad, que en su exclamación en que la tragedia acecha, la acción se despersonaliza, el verbo prescinde de esa relación accidental con el sujeto, asume el papel de éste y se presenta nominalmente, absorbiendo en su forma las propiedades sustantivas y las verbales:

*¡Morir! ¡Morir!*  
¡Ay, no dais muerte al mundo, sí alarido,  
agonía, estertor inacabables!

Un pesimismo ante el negro espectáculo del cual él mismo participa como víctima, lo lleva a suponer que esa inmediata realidad tan negativa se extenderá y se radicará universalmente, con el mismo furor con que ha agredido su sensibilidad.

\* \* \*

Hay en estos poemas de Dámaso Alonso un temple humano lleno de vigor, que lo preside todo; y una consistencia ideológica tan clara, tan actual, que ningún lector contemporáneo consciente podría sustraerse a su atractivo, a menos que tenga una mentalidad social anacrónica.

Sus concepciones se dan llenas de dinamismo, y el sentido dialéctico que ellas descubren regula también el desenvolvimiento formal de esta poesía, que ofrece sus visiones por contrastes, con lo cual la sensibilidad del lector se agita de un extremo a otro, del odio a la ternura. Así se cumple un ciclo que a partir del primer momento, cuando el mal asoma a la superficie, o sea el presente, el que de manera directa desata la indignación, va descubriendo sustratos contenidos en la historia, que en su movimiento en espiral repite, cada vez con mayor perfección técnica, las épocas de paz, siquiera sea aparente, y las de lucha declarada.

Aunque el motivo esencial de la ira es sin duda el abuso de la fuerza militar, "monstruo sin ojos", contra la gente inerme, superpuesto a esa causa está el hecho de no querer transigir, ni siquiera convencionalmente, con una derrota que la recia voluntad, tan imponente en su aislamiento, rechaza de plano. Y por eso esta vida arrancada de su optimismo, o más bien de su derecho a la paz constructiva, a las condiciones propicias al trabajo, al deleite del arte y a la felicidad, protesta furiosamente por los desmanes de las fuerzas negativas que en ciertos períodos de la historia dominan en el mundo.

Cuando el lector comprende dicha posición se identifica con ella. Y quizá entre los tres poemas, el que más sacude la conciencia y la emoción es *El último Caín*, porque su estímulo aparece en forma más concreta, más individualizada; como si el protagonista polarizara todos los delitos de la capa opresora y los sentimientos de repulsión que en los demás sectores inspiran.

*(En el día de los difuntos. — Preparativos de viaje. — Mujer con alcuza. — Elegía a un moscardón azul.)*

La concepción de la muerte como fruto de la vida confiere una dura consistencia a estos cuatro poemas en que la emoción se contrae desde la forma reflexiva y a la vez apasionada sobre el fenómeno general, que la experiencia encuentra alrededor, hasta la premeditación —aunque en mínimo grado— de la muerte propia, el morirse, hacia donde tiende todo el movimiento del vivir.

También se descubren las diversas actitudes humanas en el momento del trance, el del viaje final. Con ello adquieren nuevos toques, de corte moderno, y nuevos giros, los tradicionales enfoques del tema, constante en la literatura universal en razón de su importancia, de su grave sentido, realmente aterrador para quienes sustentan o implícitamente aceptan el dualismo de alma y cuerpo con autonomía de aquélla, más aún, con primacía por la esencial inmortalidad que se le atribuye. De ahí el valor descomunal que el problema de la muerte, en conexión con el de la vida futura, alcanzó en algunas etapas históricas como la Edad Media por ejemplo, en que fue como el eje de la mentalidad reinante, centro hacia donde convergían todos los otros intereses, y por el cual cobraban sentido pleno.

Asimismo en la trayectoria de cada poeta, y en la generalidad de los hombres, hay etapas de depresión espiritual en que entra en crisis la escala de valores y se agudizan todas las angustias, entre las cuales el pensamiento de la muerte, sin duda por el estado de soledad con que hay que afrontarla, se hace obsesivo. Este fenómeno es más visible en los pensadores, y en especial en los artistas, que por temperamento tienen una vida interior conflictiva, tremante.

Así esa ley inexorable que en la actualidad el común de las personas acepta de mal grado y con sentido práctico relega de sus intereses por otros más absorbentes por su inmediatez, en los grandes poetas, generalmente más atentos a las cosas trascendentales, alcanza su verdadera dimensión, porque en ellos es simultáneo el desarrollo de la sensibilidad y la inteligencia, y constituyen por tanto el punto clave para abordar el clima espiritual de los pueblos.

Por eso es natural que la poesía de Dámaso Alonso, nacida dentro de la tradición literaria española, que desde sus primeras manifestaciones (por él mismo estudiadas) ha demostrado tanto peso de humanidad y una menor tendencia —aunque también presente— a fantasear, se aquilate con temas como el que se comenta, más acentuados aún por la configuración que su estilo les imprime.