

Lo que hallamos aquí no es una simple meditación sobre la vida y su antítesis, sobre la ley de los contrarios, o más ampliamente ley del movimiento de la naturaleza, base de la continuidad. El poeta se encuentra ante los muertos. Desde luego que su prudencia elude la consideración del aspecto macabro que en épocas anteriores infestó la literatura, y que es el que vulgarmente parece evocar más el término *muertos*. Se dirige, pues, a la faceta ideal de los que fueron seres particulares, concretos, y en forma inmediata o mediata partes de su mundo circunstancial. El calor afectivo que de tal relación se desprende motiva la interjección con que se abre el poema, *En el día de los Difuntos*. Y en seguida se da en la negación el paso primero, la reacción defensiva contra la creencia común en el horror de la muerte, aceptado como una evidencia que el poeta repele. Como si embalsamara en honroso ritual las almas, con miras a la eternidad, las unge con preciados calificativos:

¡Oh! ¡No sois profundidad de horror y sueño,
muertos *diáfanos*, muertos *nítidos*,
muertos *inmortales*,
cristalizadas permanencias
de una *gloriosa* materia *diamantina!*

Gradualmente de lo diáfano, a lo nítido, a lo inmortal, en epítetos que si parecen aludir a la precisión de una forma, cobran por el tercero su sentido pleno, alusivo al tiempo, con un carácter ya definitivo. En virtud de esta paradoja de los muertos inmortales, tan destacada por la repetición del sustantivo, ya en el terreno de la inmortalidad se contempla la *gloriosa* calidad de la materia cristalizada, es decir, incorruptible. La admiración crece por consideraciones de índole conceptual: los muertos por su permanencia, su superación de la vida y su immanente flujo, se perpetúan intactos, liberados de la acción corrosiva del tiempo.

Si para introducir los vocativos referentes a los muertos se emplea la interjección *oh*, capaz de traducir un estado de ánimo admirativo, en cambio para la entrada del *yo* la voz adecuada es el *ay*, en este caso vehículo directo de la pena; y al confrontar su

situación con la de aquéllos, se encuentra inestable, inconstante —“perdido de mí mismo, ausente de mí mismo, lejano de mí mismo”— incapaz de permanecer, ni siquiera de repetirse, víctima de ese flujo temporal que una antiquísima tradición reconoce, y dentro de la cual las concepciones filosóficas de Heráclito son cifra clave:

¡Qué horrible viaje, qué pesadilla sin retorno!
 A cada instante mi vida cruza un río,
 un nuevo, inmenso río que se vierte
 en la desnuda eternidad.
 Yo mismo de mí mismo soy barquero
 y a cada instante mi barquero es otro.

Va pasando revista a las horas idas. Se desdobra para contemplarlas, y siente tan lejana la infancia que mira compadecido al niño que él fue, y llega a sobresaltarse, pero desde otro nivel, en un plano paternal, por la indefensión ante las asechanzas, por el inevitable tributo a las pasiones, concebidas metafóricamente con rigor moral dantesco (“la loba de ojos saltones que lo ha de devorar por fin”), porque su sensibilidad equipara la entrega a la lujuria con la caída en las redes de la muerte.

En este retorno a la infancia la emoción tiene un instante de identificación completa, en que siente que una voz dulcísima, acaso la maternal, lo llama; pero la vivencia mediante la cual el ayer se ha actualizado se desvanece apenas la razón actúa:

(¿Me llaman? Alguien con voz dulcísima me llama. ¿No
 ha pronunciado alguien mi nombre?
 No es a ti, no es a ti. Es a aquel niño.
 ¡Dulce llamada que sonó, y ha muerto!)

De esa distante zona, la única que despierta la nostalgia del poeta (más que por las circunstancias que la rodearon, por ese estado de pureza interior casi prolongación de la bondad materna) da un viraje hacia la adolescencia (edad de “ambición y de angustia” al decir de Anibal Ponce), caracterizada con epítetos recriminatorios que hablan muy a las claras de la implacable exigencia con

que el poeta mira el normal desenvolvimiento de su juventud, no sometida al orden convencional, rebelde a todo dogmatismo:

Ni sé quién es aquel *cruel*, aquel *monstruoso* muchacho,
tendido de través en el umbral de las tabernas...
pedante argumentista contra ti, mi gran Dios verdadero...

La intransigencia arrecia a medida que se acerca más a sí mismo, al equilibrio de su actual personalidad, en que el desarrollo de la inteligencia, alimentada por una vasta y profundísima cultura, corre paralelamente a su capacidad emotiva. Y hay un instante en que su temperamento de artista se deja dominar por esa especie de desilusión frecuente en quienes se entregan de lleno a educar a las nuevas generaciones y no encuentran en cada uno de sus miembros, ni aun en la mayoría de ellos —por diversas razones explicables— el resultado apetecible. Para escamotear la voz de este dolor, producto de un momento de exacerbada sensibilidad en que tampoco es posible reconocer fallas en los demás, el corazón, acaso burlando la conciencia, recurre a la parodia, y caricaturiza el gesto doctoral del maestro en el aula, en su misión cotidiana; así desfigura hasta lo grotesco, con engañoso humorismo vertido íntegramente sobre sí, lo que en verdad es una aureola intelectual, para él imperceptible, frente a la actitud primaveral, savia en ebullición, de los adolescentes en la mañana espléndida:

...ese monstruo, ese jayán pardo,
vesánico estrujador de cerebros juveniles,
dedicado a atornillar purulentos fonemas
en las augustas frentes imperforables
de adolescentes poetas, posados ante él, como estorninos en
los alambres del telégrafo,
y en las mejillas en flor
de dulces muchachitas con fragancia de narciso,
como nubes rosadas
que leyeran a Pérez y Pérez.

Cumplida la curva del recuerdo como cuando se han recogido los pasos, el “niño”, el “joven chacal” y el “triste pedagogo ama-

rillento" pasan a ser fantasmas. Y un desaliento espiritual prematuro, como si la voluntad hubiera consumido todas las reservas por haberse prodigado intensamente, se apodera del poeta, que a los 45 años dice que ya el cuerpo le "empieza a pesar".

Del sentido de los primeros versos se puede colegir que lo que se concibe como el "montón de las putrefacciones" de donde el poeta se levanta es el mundo personal, salvado por instantes en las alas del canto. Cuando éste acabe, volverá a ser "hoja seca, lata vacía, estéril excremento", en clímax descendente por partida doble, pues tanto los sustantivos (hoja, lata, excremento) como los adjetivos (seca, vacía, estéril) agravan progresivamente el contenido peyorativo del verso.

Por este mecanismo en que el poeta se desdobra y se contempla en lo porvenir, sigue disminuyéndose con tanto ahínco que llega a compadecerse a sí mismo, como si en efecto hubiera desorientación en sus pasos; como si el enriquecimiento que los años aportan lo despojara de sus dotes; como si su humanidad, por serlo, fuera turbia. Todas las calificaciones de este período son hiperbólicamente descalificadoras, deprimentes hasta lo irreal. Si conmueven no es a fuerza de verdad, ya que ésta no se da aquí objetivamente, sino por la humildad suprahumana (valga la paradoja) de su acento.

Todos los elementos oracionales desfilan intoxicados de una funesta temporalidad, directa o por asociación: los sustantivos (en especial avenidas, puentes, niebla, viejo —en función sustantiva— atardeceres, harapos, fermentación, ventisca, viento, etc.), los adverbios (ya, lejos), los verbos (por accidente, desde luego, y además por su valor semántico) y los adjetivos:

*Y ya no veo a lo lejos de qué avenidas yertas,
por qué puentes perdidos entre la niebla rojiza,
camina un pobre viejo, un triste saco de hierba que ya empieza
a pudrirse,
sosteniendo sobre sus hombros agobiados
la luz pálida de los más turbios atardeceres,
la luz ceniza de sus recuerdos como harapos en fermentación,
vacilante, azotado por la ventisca,*

con el alma *transida, triste, alborotada y húmeda*
como una *bufanda gris que se lleva el viento*.

Y la visión tenebrosa es totalizadora: se proyecta hacia lo futuro, pero a la vez cubre lo pasado ("turbios atardeceres") en donde cualquier residuo de luz que pudiera filtrarse en el sustantivo se desvirtúa por anticipado con el adjetivo antepuesto.

Así el tema de la vida, traído por contraposición al de la muerte, se va saturando de contenido personal, afectivo, a medida que se observa introspectivamente, como el vivir propio.

Agotados los arsenales del pesimismo en las visiones del acontecer personal, el alma se asoma de nuevo a un paisaje de sol, sin duda el padre del "amarillo elemental primero" y de toda esa matización de la luz sobre el follaje, el aire, el agua, en fin, el movimiento de la vida metaforizado en las hojas que caen "en lentas espirales amarillas", en donde la traslación del adjetivo *amarillas*, del nombre que denota la sustancia: *hojas*, al que indica su movimiento: *espiral*, atiende a que este último es el que implica más auténticamente la noción del flujo temporal que la vida supone, concebida en descenso como si un pesimismo universal hubiera catalizado también el mundo físico constriñendo todos sus impulsos ascendentes mediante las leyes de gravedad, válidas para el movimiento de los cuerpos y en definitiva rectoras también del destino final de los hombres, que han de volver al seno de la tierra:

...la caída de alguna rara hoja
que en lentas espirales amarillas
augustamente
busca también el tibio seno
de la tierra, donde se ha de pudrir...

En su imaginación, el cementerio es un huerto donde se siembra el cadáver "con esperanza de cosecha inmortal", la creencia de los sobrevivientes en la vida del alma. Y en el día de noviembre consagrado a los difuntos, un luto convencional, casi mecanizado, visita el camposanto. La impaciencia del que observa la acostumbrada peregrinación prorrumpe irreverente:

¡Ah, por fin recuerdan...!

¡Ah, por fin, por fin se han acordado de vosotros!

Cuadros espeluznantes, desorbitados como una visión goyesca, despiertan “un ocre terror en la medula de sus almas”, que es el que abre, como un surco en el egoísmo de los vivos, un día para el recuerdo de los muertos.

El sueño de los hombres guarda proporción con su radio visual; y siendo éste reducido, lo que más anhelan para los que se han ido es el retorno; convertirlos “en vida, en cambio, en flujo”, en lo que por vivir, fluye, pasa, niega su propia identidad:

Yo mismo de mí mismo soy barquero
y a cada instante mi barquero es otro.

Concebida la muerte como un estado definitivo, no sólo con respecto a lo que se deja atrás, sino en cuanto a que también pierde sentido la perspectiva futura, ella atesora la verdadera forma del ser. Así los muertos, ya serenos, inmutables, inmortales, no viven; son: “Igual que Dios, que no vive, que es: igual que Dios”. En tanto que la vida, que es dialéctica —contradicción, movimiento, cambio— es apenas capaz de engendrar nuestros “tristes días de crisálidas”. Y desde lo que con desencanto llama “la diaria servidumbre” de la carne, se eleva una casi plegaria, en que la interjección *oh*, tan repetida, parece impulsar la aspiración celeste que portan las palabras, de una sintaxis *pródiga* como la admiración que las enciende:

¡Oh bellas luces,
proyectad vuestra serena irradiación
sobre los tristes que vivimos!
¡Oh gloriosa luz! ¡Oh ilustre permanencia!
¡Oh inviolables mares sin tornado,
sin marea, sin dulce evaporación,
dentro de otro universal océano de la calma!
¡Oh virginales notas únicas, indefinidamente prolongadas, sin
variación, sin aire, sin eco!
¡Oh ideas purísimas dentro de la mente invariable de Dios!

Y de nuevo, contrapuesta, la vida, como una ininterrumpida cadena de pesadillas, imaginarias algunas, derivadas, tal vez, de angustiosas experiencias sociales, de realidad objetiva, responsables de tan sombría generalización:

Nosotros somos como horrendas ciudades que hubieran siempre vivido en *black-out*, siempre desgarradas por los aullidos súbitos de las sirenas fatídicas.

Nosotros somos una masa fungácea y tentacular, que avanza en la tiniebla a horrendos tentones, monstruosas, tristes, enlutadas amebas.

Y tras un glorioso canto con que rinde religioso tributo a los muertos, el dolor, renunciando a su aire de protesta, se reclina, abatido, sobre la ternura con que el lector acoge los dos versos finales, ya sin exclamaciones, sin refuerzos léxicos, en una curva de entonación que anticipa su declive, dichos en voz muy baja, como una confesión:

Nosotros, sí, los que estamos cansados,
nosotros, sí, los que tenemos sueño.

PREPARATIVOS DE VIAJE

Preparativos de viaje es un poema que desde el título se mueve en el terreno de lo alegórico. Si la muerte, como una de las deidades más temibles para el hombre, se hace por ello, con frecuencia, innombrable, por lo que el habla popular cuenta con un sinnúmero de apelativos de todo género de igual modo que en el lenguaje literario, también para significar el instante postrero se recurre a una serie de perífrasis cuyo objeto es evadir el nombre doloroso.

Tal vez el deseo inconsciente de sublimar ese pavor sea una de las causas (encauzarlo es quizá la primera) de las elevadas concepciones filosóficas y religiosas con que a través de la historia el hombre se ha enfrentado a tan natural fenómeno, y de las expre-

siones como “pasar a mejor vida”, “subir al cielo”, etc., tan generalizadas en todos los niveles culturales de la sociedad.

Es claro que aunque del título aislado de este poema no se adivinaría el valor metafórico que encubre, y que aunque sólo muy adelante se mencionan por su nombre la muerte y los muertos, su sentido figurado es fácilmente deducible desde los versos primeros, pues lo que hay en él de alegórico es su carácter tropológico continuado (en torno a la idea del viaje) pero no sobre una base fantástica, puramente imaginativa, sino sustentada mediante visiones terrenas de un minucioso realismo en la descripción de ese minuto del trance, la última percepción del moribundo —ya casi mera sensación— que los allegados, en tensa expectativa, suelen interpretar como la primera visión de un nuevo panorama que se abre.

Cada pasaje se introduce con los distributivos e indefinidos *unos, otros, algunos*, para agrupar a los hombres según la dirección de su última mirada, y a la vez diversificar unas tendencias de otras.

Así el interés se centra en los ojos, llamados comúnmente “las ventanas del alma”, y si después se desplaza a las palabras o a los gestos, es para luego reincidir en aquel motivo, porque “todos se quedan con los ojos abiertos”.

El patetismo del poema, que se distribuye en dosis periódicas, apenas se perfila en los primeros versos, porque la resignación de las víctimas, en variados matices, actúa como un reconfortante en el estado anímico del lector:

Unos

se van quedando estupefactos,
mirando sin avidez, estúpidamente, más allá, cada vez más allá,
hacia la otra ladera.

Pero en cuanto se advierte que en la agonía el enfermo emprende con belicoso gesto la lucha desigual, el corazón del lector empieza a destilar piedad:

Otros maldicen a Dios,
escupen al Dios que les hizo,
y las cuerdas heridas de sus chillidos acres
atravesan como una pesadilla las salas insomnes del hospital,
hacen oscilar como un viento sutil
las alas de las tocas
y cortan el torpe vaho del cloroformo.

Fruto de la piedad, la ternura lo invade todo cuando el paciente regresa, como cumpliendo un ciclo, a la primera infancia, e implora la protección materna, caso más conmovedor porque la experiencia lo ha comprobado infinitas veces con los caídos en la guerra, que al sentirse rendidos llaman a

las pobres madres, las dulces madres
entre cuyas costillas hace ya muchos años que se pudren las
tablas del ataúd.

Y luego, ya dentro del verdadero espejismo, los que al arrojar la careta ofrecen a los parientes la última representación, en el instante más grave, de tan cerrada seriedad que casi raya en lo grotesco, pero que se mantiene sabiamente en el punto extremo sin sobrepasarlo. El paréntesis refuerza esa muralla:

Y es muy frecuente
que el moribundo hable de viajes largos,
de viajes por transparentes mares azules, por archipiélagos remotos,
y que se quiera arrojar del lecho
porque va a partir el tren, porque ya zarpa el barco.
(Y entonces se les hiela el alma
a aquellos que rodean al enfermo. Porque comprenden).

Ya en este límite, el poeta, comprendiendo la obligatoriedad del retroceso, salta hacia la otra ribera, la del sueño feliz, para volver, corriente arriba, por la ilusión familiar levantada sobre la engañosa apariencia de un plácido dormir, y descender de nuevo turbadamente, hasta la pregunta general, igualatoria: "¿qué habéis visto en la esquinada cruel, en el terrible momento del tránsito?"

Y en este último período en que se pasa de lo particular a lo universal, las visiones que el poeta quiere adivinar se expanden también hasta un espanto cósmico, en que el prefijo *in* de varios de los adjetivos habla de lo que no tiene medida, ni fin, ni acceso, por lo que el hombre, al desprenderse de un mundo aunque hostil, humano, y cálido por el afecto de los allegados, se ve arrojado de pronto sin fuerzas y sin lugar de apoyo, al terror de otro mundo, donde no han de valerle los sentidos:

No sé si cielos lejanísimos de desvaídas estrellas,
de lentos cometas solitarios hacia la torpe nebulosa inicial,
no sé si un infinito de nieves, donde hay un rastro
de sangre, una huella de sangre inacabable,
ni si el frenético color de una inmensa orquesta convulsa cuando
se descuajan los orbes,
ni si acaso la gran violeta que esparció por el mundo la tristeza como
un largo perfume de enero,
ay, no sé si habéis visto los ojos profundos, la faz impenetrable.

Todas las potencias literarias que aquí se conjuran tienden a crear la sensación de la inmensidad con que el moribundo se enfrenta, y en la que de inmediato desaparece, como un punto infinitesimal: la concepción; los elementos formales, como la métrica, que produce la impresión de que los versos no acaban; la profusión de vocablos tetra y pentasilábicos; la abundancia de la adjetivación y el significado que implica, la amplitud sintáctica; la extensión del período, en el cual el muerto no figura, porque en su nimiedad entre el infinito, resulta inadvertido. Pero desde la tierra, el poeta interroga:

Ah, Dios mío, Dios mío, ¿qué han visto un instante
esos ojos que se quedaron abiertos?

Y queda sin respuesta la angustiada pregunta.

MUJER CON ALCUZA

En *Mujer con alcuza* se da un sombrío retrato de una anciana misérrima y solitaria, víctima de una estructura social desequili-

brada, tronco del egoísmo y la injusticia, esa “estúpida fuerza sin pupilas” que en la poesía de Dámaso Alonso figura también como un “monstruo sin ojos”.

Aunque el autor no hubiera confesado que este poema tiene una protagonista real, nadie habría dudado de que ello es así, porque no es difícil encontrar el modelo en cualquier vía urbana, más que en el campo, puesto que la superpoblación, por sus complicaciones, tiene entre sus muchas consecuencias nocivas la de mecanizar a las personas, hacerlas multitud, más que individuos, piezas de una maquinaria ciega a los dramas particulares.

De las tonalidades grises del vestido, los ojos y el alma de esa mujer, indistintas para la retina del poeta porque todas son formas de una misma desolación (la miseria, la vejez desvalida y el desfallecimiento espiritual, exprimiendo el último reducto de lo que fue una vida) se pasa a la impresión del movimiento, logrado en este poema con admirable acierto.

Así, de la descripción estática —física y moral— que suele encontrarse en esta clase de cuadros, se pasa aquí a una descripción dinámica, más difícil por tratarse del género poético, pues otros géneros literarios como la novela o el teatro, y aun el cuento, por la extensión, la trama, la concepción general, propician y hasta requieren dicho movimiento.

Pero en ellos se trata de un movimiento ideal, resultante del desarrollo del relato que desenvuelve la acción y con ella va descubriendo la trayectoria de una conducta. Mientras que en este poema, además del simbolismo de itinerario vital, de peregrinaje hacia la muerte que sugiere, el efecto del movimiento —el andar de la mujer, el de su carrera, el del tren— llega a lo sensorial: se ve, se escucha, se siente. En síntesis, que no se refiere, sino que se da al lector; se recrea. Y si ello parece conseguirse mediante la secuencia rítmica, también coadyuvan otros medios estilísticos de repercusión psicológica que atañen más a la semántica que a la métrica, aunque también se relacionan con ésta, como la repetición de algunos vocablos, la disposición de los mismos, el contenido raudo o lento que ellos evocan y la abundancia de elementos verbales indicativos de acción en curso.

El caminar pesado de la anciana se reproduce en los siguientes versos:

Va despacio, arrastrando los pies,
desgastando suela, desgastando losa...

en donde los gerundios en función modal, pero también verbal, expresan, a la vez que acción, su retardado curso, y son depositarios además de acentos rítmicos esenciales que por darse en sílabas trabadas alargan más aún ese compás sordo de los pasos cansados. En cambio el rápido correr del tren y su consiguiente ruido se representan con toda propiedad en este verso:

por el traqueteo de las ruedas.

Al sustituirse el tradicional símbolo del río como la vida por el del tren, más acorde con el ajetreado artificio de la actividad moderna, este símbolo nuevo suplanta por completo al elemento real, y de pronto el lector encuentra a la mujer dentro del vagón, donde sus horas son tan estériles cuanto lo es su deseo de compañía; tan distanciada está la multitud de viajeros que ella percibe sólo como una amorfa mezcla de humo, ruido de conversación y de ruedas, de análogo sentido para ella, por lo inaccesibles.

La ausencia de estímulos ideales en esa vida engendra la monotonía,

noches y días,
días y noches,
noches y días,
días y noches,
y muchos, muchos días,
y muchas, muchas noches,

el fastidio que se suma al cansancio después de consumidas las posibilidades activas del organismo, cuando la inutilidad impide ya definitivamente el nuevo alquiler de las fuerzas al servicio de un mundo impasible en su engruimiento.

De ahí la sucesión de estaciones, de pasajeros que fueron su familia y los otros compañeros de viaje, que llegan a su destino

propio, y al bajarse la aíslan más del único eco que le llegaba de tanta gente extraña, el bullicio, hasta dejarla en absoluta soledad. Las cruces que deja atrás son los muertos queridos.

Por ésto, al aliarse esta angustia al agitado correr del tren, tormentoso por lo inacabable, resulta esa especie de letanía torturante martillada en los siguientes versos, como un mareo por el que se dan vueltas y más vueltas sobre la soledad, sin poder salir de ella:

Y esta mujer se ha despertado en la noche,
y estaba sola,
y ha mirado a su alrededor,
y estaba sola,
y ha comenzado a correr por los pasillos del tren,
y estaba sola,
y ha buscado al revisor, a los mozos del tren,
a algún empleado,
a algún mendigo que viajara oculto bajo un asiento,
y estaba sola,
y ha gritado en la oscuridad,
y estaba sola,
y ha preguntado en la oscuridad,
y estaba sola,
y ha preguntado quién conducía,
quién movía aquel horrible tren,
Y no le ha contestado nadie,
porque estaba sola,
porque estaba sola.

Acaso la ausencia de conductor aluda a la orfandad total en que se debaten, dando tumbos, tratando de orientarse en la búsqueda de un amparo, aunque remoto, las víctimas de una sociedad carente de un verdadero y justo principio rector.

Por tres puntos suspensivos iniciales, como por tres escalones, descendiendo al fin el simbolismo del tren al plano real, el de la acera por donde la mujer camina.

Y con esa sordina que el desahogo emocional aplica a la realidad, se observa de nuevo a la anciana, ahora moralmente engran-

decida a la vista del poeta, sublimada por el sufrimiento: "en la mano, como el atributo de una diosa, su alcuza"; la lentitud de su andar, sereno en su languidez, casi tácito, pues parece ir

abriendo con amor el aire, abriéndolo con delicadeza exquisita
 como si caminara surcando un trigal en granazón,
 sí, como si fuera surcando un mar de cruces, o un bosque de
 cruces, o una nebulosa de cruces,

de cercanas cruces,
 de cruces lejanas.

Va vagando en su sonambulismo por los predios tristes de la muerte, "curvada como un signo de interrogación" abierto al observador, que es quien medita en la supervivencia infrahumana de esta mujer desierta que, habiendo perdido ya dentro de sí y alrededor las mínimas condiciones vitales del hombre, evoca "esos almendros que en el verano estuvieron cargados de demasiada fruta" y en cuyas "tristes ramas desnudas... ya ni se posan los pájaros".

ELEGÍA A UN MOSCARDÓN AZUL

Una forma de ternura diminuta por los seres minúsculos aflora en la *Elegía a un moscardón azul*, nacida de la cotidiana prosa de la vida, en un momento en que, por accidental ironía, el poeta se vio impelido a destruir al insecto que interrumpía su búsqueda de una consonante que rimara con *azúcar*.

Tal incidente, expuesto, por su sencillez, en prosa, como un epígrafe o como una introducción al poema, motivó primero un sutil brote de condolido humor, que de la observación pasó al arrepentimiento. Sólo un zarpazo,

y el corazón elemental cesó
 de latir.

La pequeñez del insecto, su indefensión, su rápida caída, y el cuerpo inmóvil, ya cosa, en el suelo, eran suficiente motivo para

la congoja. Así su belleza, ya exánime, impresionó al poeta, que tal vez quiso compensar en la elegía las horas que cortó al visitante intruso, mensajero del alma del jardín. Al contemplarlo ahora, advierte su belleza, y humanizándola, la idealiza hasta lo regio:

Grandes ojos oblicuos
te coronan la frente,
como un turbante de oriental monarca.

Con sólo un ademán comprensivo por parte del hombre, las funciones reproductivas de ese ser se dignifican, aún dentro del marco de lo puramente animal:

Ojos inmensos, bellos ojos pardos
por donde entró la lanza del deseo...

Mas lo instintivo se complementa con lo espiritual, bien sea por un proceso de derivación, bien por ascenso, y se establece, a base de esta insignificante criatura, una de las comparaciones más nobles y más hermosas de toda la obra:

Tan grandes son tus ojos, que tu alma
era quizá como un enorme incendio,
como una lumbrarada de colores,
como un fanal de faro.

Buen ejemplo para ilustrar la línea inversa que —con respecto a la concepción del hombre— ha seguido el poeta en esta obra, negación de la escala de valores comúnmente aceptada. Aunque en el fondo esta rebeldía no es sino un ansia de justicia en todos los órdenes, para la cual se precisa una verdadera humildad, una renuncia, mas no por un móvil en última instancia egoísta también, sino por un reconocimiento de la necesidad de convivencia, de equidad y de comprensión.

Así, en virtud de un leve sentimiento de culpabilidad por la muerte de ese extraviado morador del jardín, el poeta vuelve los ojos a la naturaleza: el colorido del paisaje, los zumos y los aromas vegetales, el bullir de lo animal, "esa necesidad de ser futuros que

llamamos la vida”, en fin, la embriaguez panteísta de un mundo que por todos los poros respira la divinidad,

que levanta el amor y Dios ordena
en nódulos y en haces,

que es, en fin de cuentas, la esfera hacia la que se eleva la disconformidad que la poesía de Dámaso Alonso rezuma; mas no como una evasión, ni como un incienso de gratitud, ni como una esperanza ultra-terrena; sino como la confianza en esa fuerza omnipotente que el poeta, fiel a su formación religiosa, hija de una secular tradición española y en particular de la devoción maternal, considera, acaso, como la fórmula posible para arrancar y extirpar esa serie de males tan extendidos en el organismo del mundo.

Por eso la idea de Dios preside, con rostros diferentísimos, el desarrollo de esta obra. A veces, en plena tempestad emocional, cuando el caos parece entronizarse en el mundo, esa idea da tumbos, cual si se derrumbara; al chocar contra la ira se deforma; pero se recupera, porque la sostiene aquella larga fe tejida sobre la infancia por las manos maternas, y asociada, por tanto, a ese clima afectivo que difícilmente alteran las estaciones sucesivas.

Transido por esa fe, el poeta comprende que la repentina caída de ese moscardón azul, humildísimo ejemplar de la vida animal, que condensa “en cifras los latidos del mundo” (“Dos, tres veces / un obstinado artejo / tembló en el aire”), rompe momentáneamente el orden universal, “para empezar de nuevo por enésima vez —la enorme rueda”. Quebrado por su mano en pleno vuelo, perseguiría, tal vez, el goce de los azúcares de su reino, tan cercano y tan compenetrado con el reino de la pureza vegetal. El hombre ve conmovido el contraste con su tendencia desintegradora, centrípeta —uno de los nombres del egoísmo— su reacción demolidora contra la criatura indefensa, y por eso la envuelve, y en consecuencia la perpetúa, en el tono elegíaco, profundamente religioso, de su arrepentimiento:

¡Oh si pudiera ahora
darte otra vez la vida,
yo que te di la muerte!

(*Los insectos.* — *La obsesión.* — *Vida del hombre.* — *El alma era lo mismo que una ranita verde.* — *La isla.* — *De Profundis.* — *A la Virgen María.* — *La madre.* — *Dedicatoria final.* — [Las alas].)

Como reverso de la elegía, hay en *Los insectos* una gracia escurridiza, llena de travesura, que comienza su juego en la *Nota preliminar*. Como en las obras del poeta argentino Jorge Luis Borges, se entrecruzan la realidad y la fantasía, en mezcla de extrañas imaginaciones con los más concretos elementos de la realidad objetiva. Así esa introducción que por estar en prosa consideramos (por el simple prejuicio nuestro de creer que la prosa es el modo de las aseveraciones llamadas objetivas) testimonio más fiel de la improbable veracidad del incidente aludido en el poema, va trazando hilos de legítima realidad con otros inverosímiles que a la postre, favorecidos por la fuerza de la convicción de aquéllos, y por la virtud de su propio artificioso atractivo, resultan dominantes.

Se encuentran aquí datos rigurosamente ciertos, de ésos que la historia utiliza como refuerzo para apoyar puntos de vista y encubrir su usual parcialización y a veces hasta su falseamiento: lugares, fechas, nombres. Y como corolario, un humorismo de estirpe quevedesca, pero actual por su contenido. Así alude a las molestias del barrio en que vive, Chamartín de la Rosa. (De hecho se trata hoy de un barrio muy aireado y de un comfortable hogar, vecino del hogar-biblioteca del otro gran filólogo español, el maestro Ramón Menéndez Pidal):

Yo la hubiera querido ver a usted en aquella noche de agosto de 1932, en este desierto de Chamartín, en este Chamartín, no de la Rosa, sí del cardo corredor, de la lata vieja y del perro muerto.

Hay un aire zumbón que debe mucho de su tono al empleo de esos nombres técnicos tan extraños al lenguaje común, tan esdrújulos y tan altisonantes con que la ciencia bautiza a los más imprudentes insectos para clasificarlos y para caracterizarlos:

brillantes, duros, pesados coleópteros; minúsculos hemípteros saltarines, y otros que se levantan volando sin ruido, con su dulce olor a chinches; monstruosos, grotescos ortópteros; lepidópteros en miniatura, de esos que Eufalia llama *capitas*; vivaces y remilgados dípteros; tenues, delicadísimos neurópteros.

Confiesa que fue su abundancia lo que le produjo espanto, por asociación con lecturas de relatos hechos por exploradores del África ecuatorial, acaso esos que cuentan la voracidad de ciertas plagas de insectos sobre algún hombre indefenso:

...un reino extraño, ajeno al hombre e incomprensible para él, había convocado sus banderas, había precipitado sus legiones en aquella noche abrasada, contra mí. Y cada ser nuevo, cada forma viva y extraña, era una amenaza distinta, una nueva voz del misterio. Signos en la noche, extraños signos contra mí. ¿Mi destrucción?

Como el terror va en aumento, llega a atribuir a los animales la consciente maldad de los seres humanos: unos con su engreída "pose" de oráculos o de árbitros del destino de sus semejantes; otros abastecidos con el triunfal magnetismo de una belleza natural, como de un bien inmueble instalado en una preciada superficie:

Y había dos géneros monstruosos que en especial me aterrorizaban. Grandes ejemplares de *mantis religiosa* venían volando pesadamente (yo no sabía que este espantoso y feroz animal fuera capaz de vuelo), y caían, proféticos, sobre mí o chocaban contra la lámpara. Cada vez que esto sucedía, corría por mi cuerpo y por mi alma un largo rehilamiento de terror. Junte usted además el espanto de las crisopas. Son éstas unos neurópteros delicadísimos, de un verde, ¿cómo decirselo a usted?, de un verde no terreno, trasestelar, soñado, con un cuerpo minúsculo y largas alas de maravillosa tracería. Como su nombre indica, y usted sabe (puesto que usted ha hecho como yo, los primeros pinitos de griego) tienen los ojos dorados: dos bolitas diminutas de un oro purísimo. Oh, créame usted, mucho más bellas que lo que llamamos oro. Pero ocurrió que me pasé las manos por la cara y quedé asombrado: yo estaba podrido.

Ante tan coordinada ofensiva, la sugestión del poeta sube al punto de que se siente perdido: “¡Oh Dios mío! ¡Oh gran Dios! Sin duda la fétida miseria de mi alma había terminado de inficionar mi cuerpo”. Su disgusto responde con una queja que es una acometida contra el abuso de “tantas advertencias, de tantas patas y esos ojos...”.

Esta invasión aérea atenta por todos los flancos contra la paz del hombre, martirizando sus sentidos,

cuando zumban y zumban y zumban los insectos,
cuando me duelen los insectos por toda el alma,
con tantas patas, con tantos ojos, con tantos mundos de mi vida...

y acaba rindiendo su serenidad —que no es una fortaleza— de lo cual viene expresamente advertido el lector, que no por eso deja de celebrar en el último verso citado, la espontaneidad con que habla la impaciencia del poeta en una frase tan popular como lo es “con tantos mundos de mi vida”.

Estos versos, en especial el primero, expresan con sus repeticiones la interminable arremetida de los insectos girando en remolino en torno al poeta. Y la palabra *zumban*, reduplicada, tiene a la vez efectos auditivos, por la manera de agruparse los sonidos que la constituyen, sobre todo la nasal trabando sílaba, que sugiere el zumbido de los insectos cuando vuelan.

Con malicioso guiño, después de desatar la ola de insectos en los versos, el autor embroma la rutinaria psicología del lector con originales rupturas sintácticas, en ingeniosos desvíos del orden gramatical:

Cuando zumban, cuando vuelan, cuando se chapuzan en el agua,
cuando...

¡ahl, cuando los insectos.

que me están royendo el mundo, mi alma, mi alma,
y, ¡ahl, los insectos,
y, ¡ahl, los p... insectos.

Dentro de la misma línea de distensión se deslizan estos versos:

Y con ojos que se reían, y con caras que se reían, y patas
(y patas, que no se reían), estaban los insectos metálicos
royendo...

Podría ser que estos insectos fueran un símbolo de los que Carlos Bousoño llama "bisémicos"³, en los que hay que tomar en cuenta ambos planos: el real (oscuro, difuso) y el evocado. Pero puede tratarse también de un recreo retozón —con pequeñas encrucijadas para dar pie al equívoco— dentro de una obra de tan austera gravedad como es *Hijos de la ira*.

El poeta prosigue, en *La Obsesión*, la búsqueda infructuosa. Como la conciencia se obstina en comprender el sentido del mundo y no lo logra, y antes bien cree ver en sus luchas el predominio de un principio desintegrador tendiente al caos, su angustia presenta entonces una fisonomía metafísica, pero tan abrumadora que a su presencia no germina siquiera una posibilidad de alegría:

Alguna vez te alejas,
y el alma, súbita, como oprimido muelle que una mano en el
juego un instante relaja,
salta y se aferra al gozo, a la esperanza trémula,
a la luz de Dios, a campo del estío,
a estos amores próximos que, mudos, en torno de mi angustia
me interrogan,
con grandes ojos ignorantes.

Pero ya estás ahí, de nuevo,
sordo picón, ariete de la pena...

Es la idea fija que acapara toda la atención, se posesiona de la voluntad y la enajena de cuanto propenda a avizorar otras latitudes. Atada a esta obsesión, la conciencia da vueltas a la noria, escudriñando en vano las mismas huellas, olfateando el mismo

³ *Teoría de la expresión poética*. Ed. Gredos, Madrid, 1962, págs. 127 y siguientes.

aire viciado, repitiéndose hasta extenuarse, inculpando a una mano extraña por este sojuzgamiento de la voluntad:

¿Quién te arroja o te blande?

¿Qué inmensa voluntad de sombra así se obstina

contra un solo y pequeño (¡y tierno!) punto vivo de los espacios
cósmicos?

De igual modo en la *Vida del Hombre*, el infante abre los ojos “contra la gran rosa del mundo”; a su captura sólo se opone el aire, que “no es cristal, que es un agua verde, / agua salobre de lágrimas, / mar alta y honda”. Pero en la metamorfosis del niño al adolescente y al adulto, el enigma continúa indescifrable, y el hombre, insatisfecho, retorna a la tierra con sus “mismos ojos de niño”.

El alma era lo mismo que una ranita verde es un título que resume el sentimiento general del poema al que da nombre. Se trata de una dilatada comparación entre el alma y una pequeña rana, y hay una profusión de elementos que se suman para que el parecido se advierta con mayor plenitud. Esta semejanza viene dada en dos direcciones, que al enfrentarse permiten que la comparación alcance su sentido: la rana —por temor— duda ante un rumoroso río, como el alma ante el caudaloso arrastre de Dios.

Y hacia el atardecer (en el caso del alma ha de tomarse figuradamente, como la hora de la madurez),

un estruendo creciente retumba derrumbándose.

De la feliz alianza de fonética y métrica resulta este verso de una expresividad notable, de estirpe gongorina (recuérdese el brillante estudio de Dámaso Alonso sobre los recursos expresivos del poeta cordobés). Se logra con la acumulación de erres, y con las sílabas trabadas por nasales que tanta duración aportan y que propician la fuerte oclusión de los sonidos *d-t-b* siguientes; dichas sílabas ganan más énfasis todavía por estar favorecidas con los acentos rítmicos de un verso con todo el aire marcial del ana-

péstico (hasta *retumba*) y de allí desgajado, con una sílaba extra que disloca como para iniciar el derrumbe.

Éste no es sino una conmoción producida por la final entrega al torrente que una fe abrasadora representa en la psicología del hombre, quien en su humildad piensa que el vasto reino de la naturaleza —truncos, montes— eclipsa por completo la pequeñez humana.

Extenuadas en la lucha todas las resistencias, brota un *ay* que confunde queja, placer y súplica, en uno de esos instantes en que la conciencia cierra los ojos ante el amoroso vasallaje que el alma impone:

... ¡Ay, Dios
 cómo me has arrastrado,
 cómo me has desarraigado,
 cómo me llevas
 en tu invencible frenesí,
 cómo me arrebataste
 hacia tu amor!
 Yo dudaba.
 No, no dudo:
 dame tu incógnita aventura,
 tu inundación, tu océano,
 tu final,
 la tromba indefinida de tu mente,
 dame tu nombre,
 en tí.

Así se otorga en un raptó casi místico, que lo sería del todo si la razón, ciertamente anegada, no fisgoneara, todavía en pie, tras ese gran sentido del orden poético que aunque intuitivo no deja de ser orden, que se eslabona con las leyes del tiempo ("Yo dudaba. / No, no dudo") y que se siente jadear en las combinaciones métricas, lanzado en pleno ascenso hacia su lógico destino: Dios.

En *La Isla* el simbolismo de río-Dios se expande al de mar-Dios y la pequeña rana que simbolizaba el alma se sustituye por una isla, donde toda la riqueza de la vida interior se extasiaba en la contemplación de claros panoramas, de frutales halagos y del vaivén

de las esperanzas. "Ensimismada en sueños como suaves neblinas", no veía a la divina bondad que pudiendo aniquilarla, la sustentaba, la creaba a cada instante. Y el agradecimiento va despejando de monstruos el ambiente, y proyectando tonalidades de belleza ideal, opuestas al tenebroso mundo de los poemas anteriores:

Y has sido para mí como un paisaje
nunca visto, ni soñado tampoco,
y como una música ni oída ni pensada,
que misteriosamente,
sin nosotros saberlo,
nos condicionan con secretos effluvios de belleza,
lo mismo que los astros más incógnitos,
esclavitud lejana nos imponen
con los apremios de su grave norma.

Un impulso creciente, como una majestuosa marea, va inflando la inspiración, que, contagiada de la extensión oceánica, se explaya en ideas como oleajes, en versos también extensos, de cadencia modernista, que pintan el movimiento colosal del agua hasta deshacerse en espuma:

Después ha comenzado lejos la resaca, como un lamento de las
bestias marinas,
y he visto pasar como horribles hipopótamos que avanzaran de
lado,
las grandes olas de fondo,
los vientres enormes que ruedan y ruedan, ignorantes de su destino,
hasta que allá junto a la costa comienzan a parir sin gemido
peinadas cabelleras intensamente verdes, que al fin, blanco
purísimo, en arco se derraman,
para batir su fúnebre redoble sobre el tambor tirante de la arena.

El poeta siente la inmensidad, que le infunde un temor religioso; y se sabe de antemano inhabilitado, lo mismo que cuando presente cómo "el brazo de un muerto levantará su sudario en el día de la resurrección o la venganza".

Alucinado ante ese resplandor, le atribuye el papel directivo o de iluminación de las diversas posiciones adoptadas por el prisma de su espíritu, y lo que antes denunciaba asumiendo la voz "de tantos siglos de tristeza humana", le parece ahora obra de la misericordia divina, que quiso atraerlo a su "terrible amor":

Gracias, gracias, Dios mío,
 tú has querido poner sordo temor y reverencia en mi alma infantil,
 e insomnio agudo donde había sueño.
 Y lo has logrado.

Y con ese sentimiento de vida por la muerte en que consiste todo frenesí, se rompen las barreras y un dinamismo victorioso cunde en el último período, para culminar en la misma afirmación del amor, que abraza y desintegra sólo para atraer hacia su imantado seno:

Sí, ámame, abrázame, deshazme.
 Y sea yo isla borrada de tu océano.

Esta misma ansiedad religiosa ha ocupado en *De Profundis*, con tal apasionamiento, el alma, que ésta se sobrecoge, y en un acto de contrición de insólita humildad, febril casi hasta el desvarío, abre los brazos, poseídos de una fe sin reservas, para acoger, como un profundo recipiente, toda la iniquidad humana y las putrefacciones de la naturaleza, y responder por ellas —ya en fermento en su entraña— tornándolas piadosamente en abono para los huertos del divino amor:

¡Déjame, déjame fermentar en tu amor,
 deja que me pudra hasta la entraña,
 que se me aniquilen hasta las últimas briznas de mi ser,
 para que un día sea mantillo de tus huertos!

IDEALIZACIÓN

Así mediante el *De Profundis*, el poeta, como en un solemne sacrificio, se arrogó toda la perversidad del mundo, que en este

acto de purificación lavó sus culpas y resurgió bañado de una dignificante nobleza, que lo habilita para servir al poeta, en el canto subsiguiente, como objeto de comparación con la Virgen María:

No, yo no sé quién eres, pero tú eres
luna grande de enero que sin rumor nos besa,
primavera surgente como el amor en junio,
dulce sueño en el que nos hundimos,
agua tersa que embebe con trémula avidez la vegetal célula joven,
matriz eterna donde el amor palpita,
madre, madre.

La vida, "ese amarillo pus que fluye del hastío", había saturado sus horas y, como una válvula de escape, cuando el veneno ya le "llegaba al corazón" surgió el nombre de la Virgen. Asido de este nombre, el poeta parece desvincularse de su responsabilidad terrena, y dentro de esa vía de ascensión, la realidad con sus muecas hostiles comienza a desdibujarse; ni el aliento viciado, ni la perenne lucha. Un ambiente idealizado, de sueño, donde no tienen sitio las impurezas:

No, yo no sé quién eres:
pero eres una gran ternura.
No sé lo que es la caricia de la primavera
cuando la siento surgir como una marea de mosto,
ni sé lo que es el pozo del sueño
cuando mis manos y mis pies con delicia se anegan,
y hundiéndose, aún palpan el agua cada vez más humanamente
profunda.

La perspectiva temporal suele tender un velo sobre nuestras vicencias. Lo pasado es entonces fantasmagórico, y nuestra sensibilidad lo interpreta, es decir, lo modifica; inventa, subraya y borra como cuando tratamos de recordar un sueño. Un saludable mecanismo psíquico nos libra de las garras del espanto,

porque fantasmas eran, son, sólo fantasmas
mis interiores enemigos...

Y en pos del equilibrio, o sea, del ajuste con la realidad, el poeta cierra los ojos al claroscuro que ella es en efecto, y evadiéndose, amanece interiormente,

en una isla maravillosa del Pacífico,
dentro de un lago azul, rubio de sol,
 dentro de una turquesa, de una gota de ámbar,
 donde todo es prodigio:
 el aire que flamea como banderas nítidas sus capas transparentes,
 el sueño invariable de las absortas flores carmesíes,
 la pululante pedrería, el crujiir, el bullir de los insectos como átomos
 del mundo en su primer hervor,
 los grandes frutos misteriosos
 que adensan en perfume sin tristeza los zumos más secretos de la
 vida.

Mas como no es esta atmósfera paradisíaca el elemento vital del poeta, vuelve los ojos a la tierra, y aun atrae con su fervor la celestial figura, que así adquiere contornos familiares, y ese halo de humanidad con que los grandes pintores supieron rendirle su genial devoción:

Déjame ahora que te sienta humana,
 madre de carne sólo,
 igual que te pintaron tus más tiernos amantes,
 déjame que contemple, tras tus ojos bellísimos,
 los ojos apenados de mi madre terrena,
 permíteme que piense
 que posas un instante esa divina carga
 y me tiendes los brazos...

En brazos de la Virgen se efectúa el regreso a la verdad terrena, y ya reconciliado, el poeta se acoge a sus más entrañables amores: la esposa y la madre.

Consciente de la abnegación con que la madre veló su infancia (en cierto sentido la infancia suele prolongarse mientras la madre vive) quisiera restituírle lo que no tiene precio, la juventud consagrada al cuidado filial, la salud, la alegría, la belleza:

No me digas
que estás llena de arrugas, que estás llena de sueño,
que se te han caído los dientes,
que ya no puedes con tus pobres remos hinchados,
deformados por el veneno del reuma.

No importa madre, no importa.
Tú eres siempre joven...

Aquí afila las uñas de nuevo el desacuerdo con la realidad, que le hizo segregar tanta hiel en sus versos; pero su sensibilidad conoce ya la acera sombreada de la vía, la evasión, y traspone los tiempos. Con esa conmovedora religiosidad que singularizaba a la "Mashi" de Rabindranath Tagore, tan excelsa que el sobrino aspiraba a invertir los papeles en la reencarnación, para cumplir con ella, así el poeta intercambia los tiempos, y hace niña a la madre. "Nada a contracorriente", le dice, para que ella colabore en esta ilusión retrospectiva y ambos vivan simultáneamente la dulce y fantástica verdad. Piensa en la ingravidez con que las manos puras de la madre recogerán los pasos, y en el esfuerzo que él desplegará para salvar la aridez de los caminos:

Sumérgete, nada a contracorriente, cierra los ojos,
y cuando llegues, espera allí a tu hijo.
Porque yo también voy a sumergirme en mi niñez antigua,
pero las aguas que tengo que remontar hasta casi la fuente,
son mucho más poderosas, son aguas turbias, como teñidas de sangre.

En este raptó emocional, la única verdad es que ambos han regresado a la infancia, y él describe con viva minuciosidad el aspecto de colegiala de la niña.

Varios diminutivos dan cuenta de la ternura con que la contempla:

Verdad, tu trenza muy apretada, como la de esas niñas acabaditas
de peinar ahora...
tu trenza, en cuyo extremo pende, inverosímil, un pequeño lacito
rojo,

...y las puntillas de tus pantalones que te asoman debajo de la falda;
 verdad tu carita alegre, un poco enrojecida, y la tristeza de tus ojos.

Por ese signo de reciprocidad que tiene todo amor cuando la disparidad entre los dos seres no es muy grande, el afán protector pasa, en forma rotativa, de él a ella, que de madre viene a ser la hermanita pequeña, y luego la mayor.

La imaginación tiene la virtud de transportar con más acierto que una alfombra mágica, y así se ven de pronto en la hora de los juegos y las andanzas infantiles, en los encantados bosques de los cuentos:

¡Las maravillas del bosque! Ah, son innumerables;
 nunca te las podría enseñar todas, tendríamos
 para toda una vida...

...para toda una vida.

Las palabras con su rico poder de asociación, y con todos los panoramas que abren, mantienen siempre extendida la red de la lógica, para retener las alas demasiado audaces. Son sendas para ir, y para regresar. Por ellas regresa el poeta a la tristeza inicial:

...Para toda una vida. He mirado, de pronto, y he visto tu bello rostro lleno de arrugas,
 el torpor de tus queridas manos deformadas,
 y tus cansados ojos llenos de lágrimas que tiemblan.

Y acogiéndose a las leyes de la vida interior, elaboradas con toda la parcialidad que el hombre requiere en sus momentos críticos, opone la verdad de su corazón a la impiedad del mundo, no para preparar la propia fuga, sino para circundar a la madre de la única atmósfera digna de su descanso: una atmósfera tan pura como el mundo exterior no la ha conocido, y que sólo tiene realidad en las regiones más elevadas del espíritu: las que sólo se alcanzan en el sueño:

Madre mía, no llores: víveme siempre en sueño.
Vive, víveme siempre ausente de tus años, del sucio mundo hostil,
de mi egoísmo de hombre, de mis palabras duras.
Duerme ligeramente en ese bosque que crearon al par tu inocencia
y mi llanto.
...Y yo te seguiré arrullando el sueño oscuro, te seguiré cantando.
Tú oirás la oculta música, la música que rige el universo.
Y allá en tu sueño, madre, tú crearás que es tu hijo quien la envía.
Tal vez sea verdad: que un corazón es lo que mueve el mundo.

Madre, no temas. Dulcemente arrullada, dormirás en el bosque el
más profundo sueño.
Espérame en el sueño. Espera allí a tu hijo, madre mía.

El vocativo "madre mía" se exhala varias veces, espiritualizado como en una oración; sólo que a la vez va tan denso, tan cargado de llanto, que ni en la mención final se despoja de su contenido humano, de madre particular, terrena, para no perder corporeidad, para no evaporarse, para no desprenderse de los labios del hijo.

LAS ALAS

Con la ansiedad de quien espera el resultado de un esfuerzo, es decir, una sentencia, el alma interrogativa del poeta se dispone a comparecer ante los ojos de Dios, e inicia la recapitulación de sus mejores momentos. Todavía sumergida en las aguas de la subjetividad, se siente inadecuada:

tú, que con tu fealdad y con el oscuro turbión de tu desorden,
perturbas la sedeña armonía del mundo.

Sabe que la escala del sentimiento, de tan difícil ascenso, es la que conduce más directamente a la paz interior, y que las otras actividades son rutina, o simples pormenores de este mismo afán. Así se yergue y dice:

Señor, te amé. Te amaba
en los montes, cuanto más altos, cuanto más desnudos...

Pero de inmediato comprende que el punto de partida del amor no es la arrogancia sino el recogimiento que habita en las esferas de la humildad. Se inclina entonces hacia

aquellas florecillas que su mano me daba,
 tan diminutas que sólo sus ojos inocentes,
 aquellos ojos, anteriores a la maldad y al sueño,
 las sabían buscar entre la hierba,
 florecillas tal vez equivocadas en nuestro suelo, demasiado grande,
 quién sabe si caídas de algún planeta niño.
 Ay, yo te amaba con más ternura en lo pequeño.

Pero, como en su concepción Dios es principio y fin, advierte que ese fervor no es credencial suficiente; no es obra suya, porque,

¿Qué ha de hacer el espejo sino volver el rayo que le hostiga?

De este modo, no se sorprende cuando siente que caen sobre él "las palabras heladas: 'tú, ¿qué has hecho?'".

Su mirada no se desvía de ese camino real: dar vida a un hijo, sembrar un árbol (siguiendo el proverbio) o encaminar una conquista política son acciones que propician, si no la recompensa, al menos la satisfacción. También en un libro pueden darse de hecho, y en grado sumo —en el plano ideal— esas tres virtudes: el anhelo de perpetuarse, el acercamiento a la naturaleza, la orientación social. Puede la modestia efectiva del poeta, que está ante su conciencia, disminuir su valor, porque se trata de un fruto propio que no le reserva sorpresas ni iluminaciones a la misma mano que le da vida; pero ello no invalida sus efectos positivos. Y así el poeta confiesa en una estrofa, que más parece expresión de un "mea culpa" que de una ofrenda:

Yo no he tenido un hijo,
 no he plantado de viña la ladera de casa,
 no he conducido a los hombres
 a la gloria inmortal o a la muerte sin gloria,
 no he hecho más que estas cancioncillas:
 pobres y pocas son.

Primero aquellas puras (es decir, claras, tersas)
y aquellas otras de la ciudad donde vivía.

Con el paréntesis aclara el sentido del título de sus primeros poemas (*Poemas puros, poemillas de la ciudad*), que por su ambigüedad alguien interpretó como una adhesión a lo que se conoce entre los iniciados como la poesía pura (a cuyo deslinde se dedicó con empeño el abate Brémond). Alude, pues, a la etapa en que cantaba el viento y el verso,

los dos seres más puros
del mundo de materia y del mundo de espíritu.

Del cantar al rezar hay una distancia tan breve que el lenguaje la salva con tres sonidos, a veces imperceptibles para el hombre cuando la inspiración lo invade:

Entonces
te recé aquel soneto
por la belleza de una niña...

Es el soneto en que pide la inmortalidad para aquella belleza que le parecía perfecta, cuando "no sabía / que la muerte es el único pórtico de tu inmortalidad".

No obstante la aspiración religiosa de esta escena que se desarrolla ante nuestra sensibilidad, hay tanto peso humano en los elementos de la confesión, sobrecargados con la resistencia de Dios ("Mas... ¿qué hiciste?") que el lector ve sintetizadas en ella, con toda claridad, las diversas etapas de esta obra, fruto de la desconformidad, del anhelo de justicia y la final confianza en los móviles emocionales del hombre.

El poeta recuerda, con precisión física, el rostro de su vieja amargura, "entre amarillo y verde", con el color que tienen "las náuseas y la ira", y explica la razón interior de su protesta:

y he llorado, en furor, mi podredumbre
y la estéril injusticia del mundo,
y he manado en la noche largamente

como un chortal viscoso de miseria.
 Ay, hijo de la ira
 era mi canto.
 Pero ya estoy mejor.
 Tenía que cantar para sanarme.

Puesto que en su concepción de Dios distingue (por una razón moral) el concepto de bondad del de justicia, toda su sinceridad en el recuento de sus acciones, que él considera fútiles, no remueve la impasibilidad de Dios. Y con ese excesivo rigor, que no es sino el de su propia conciencia (la conciencia de la persona que se exige sin tregua porque se sabe capaz y no puede permanecer inerte) encuentra que tras la reconstrucción de su vida, se presenta finalmente con las manos vacías, y se siente caer

desde la altura
 vertiginosa.

Y he aquí que, de pronto, aquella misma voz que no se conmovía, se inclina hasta él, con paternal acento:

Vas a caerte,
 abre las alas.

Desde ese instante una nueva armonía envuelve el espíritu, y fluye en estos versos de una musicalidad que acaricia:

Por debajo, ¡cuán lentos navegaban los orbes!
 ¡Con qué impalpable roce me resbalaba el aire!
 Sí, bogaba, bogaba por el espacio, era
 ser glorioso...

Mas no se da el clímax emocional en la divina voz. Allí se inicia con un impulso enorme, y por la música que desde ese momento se desprende, el lector presiente que se ha dado la señal luminosa del ascenso; y quisiera detenerse, no apurar el instante, con ese vago temor de enfrentarse a un choque estético que quizás ha de rebasar la capacidad de resistencia, y que no volverá a repe-

tirse con igual intensidad. En este estado de voluptuosidad espiritual el lector recibe la mayor descarga poética de toda la obra:

Eran aquellas alas
lo que ya me bastaba ante el Señor,
lo único grande y bello
que yo había ayudado a crear en el mundo.
Y eran
aquellas alas vuestros dos amores,
vuestros amores, mujer, madre.

Los versos que siguen desenvuelven simultáneamente un reconocimiento y una entrega a los valores humanos que sabiamente encarnan la esposa y la madre. Ellas, las alas, simbolizan las virtudes de la vida, las potencias de la voluntad que salvan al hombre en sus horas de desesperación:

para que no me manche,
para que tenga el valor que me falta para seguir viviendo,
para que no me detenga voluntariamente en mi camino...

Por ellas, el hombre gana el camino que lo conduce a una meta positiva, que el creyente llama Dios.

La disconformidad es la tierra de cultivo donde se nutre esta poesía. Arraigada a esa base emocional se retuerce, mas no logra desprenderse de ella. Su clima es asfixiante, y por mucha elasticidad o total inocencia con que el lector penetre este libro, es difícil que crea que la raíz principal de tan colvulsa planta sea de naturaleza puramente metafísica.

Bien es cierto que hay poemas como *A Pizca*, *La Obsesión*, *Voz del Árbol*, que hablan con elocuencia de la preocupación por captar la esencia de las cosas, y a veces por hermanarse con ellas en humilde identificación; otros, como *La Isla*, buscan un principio ordenador, omnipotente, más que como una aspiración intelectual, como una esperanza llena de zumos emotivos que prefigura a un

Dios antropomorfizado capaz de inspirar el amor, la confesión y la plegaria; pero hay otros como *La Injusticia*, *El Último Caim* y *Raíces del Odio*, con menos olor de santidad y más de humanidad que se abalanzan contra las lacras sociales, y son precisamente aquellos donde la ira apunta directamente a su objetivo, sin desviaciones, certera, con una postura vertical desafiante, muy propia de la poesía de nuestro tiempo.

Si no se puede hablar de escalas en una poesía tan exaltada como ésta, tal vez quepa decir que, como en las imágenes cinéticas, se observan diferentes momentos, que sobrevienen abruptamente, pero desencadenados dentro de la más natural evolución emotiva: la ansiedad, la conciencia de las limitaciones humanas, la ira, la desesperación, el menosprecio, el dolor, el terror, la esperanza, la evasión y el final afianzamiento en la creencia en los valores humanos, merced a la capacidad de superación y crecimiento de que a veces da pruebas la sensibilidad de los hombres. Ejemplo de estos eslabones, que, aunque no se demarcan geoméricamente, sí se perciben con la intuición, serían los siguientes versos, que pueden considerarse, por su poder sintético, representativos:

— La ansiedad primera, hija de una disconformidad de tipo social:

Madrid es una ciudad de más de un millón de cadáveres (según las últimas estadísticas).

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

(*Insomnio*)

— La conciencia de las limitaciones humanas, que le hace elevarse a Dios:

Y paso largas horas preguntándole a Dios, preguntándole por qué se pudre lentamente mi alma,
por qué se pudren más de un millón de cadáveres en esta ciudad de Madrid,
por qué mil millones de cadáveres se pudren lentamente en el mundo.

(*Insomnio*)

No me sirven mis manos ni mis pies,
que afincaban la tierra, que arredraban el aire,
no me sirven mis ojos, que aprisionaron la hermosa,
no me sirven mis pensamientos, que coronaron mundos a la caza
de Dios.

(La obsesión)

— La ira consiguiente:

Y paso largas horas gimiendo como el huracán, ladrando como un
perro enfurecido...

(Insomnio)

Tú amontonas el odio en la charca inverniza del corazón del
viejo...

(La injusticia)

— La desesperación por la impotencia:

Deja, deja ese grito,
ese inútil plañir, sin eco, en vaho.
Porque nadie te oirá. Solo. Estás solo.

(Hombre)

— El menosprecio:

Cuando contemplo mi triste miseria de larva que aún vive...

(En el día de los difuntos)

— El dolor:

Y yo era un niño de seis años
acurrucado en sombra junto a un gigante cósmico.

(Dolor)

Nosotros, sí, los que estamos cansados,
nosotros, sí, los que tenemos sueño.

(En el día de los difuntos)

— El terror:

Nosotros somos como horrendas ciudades que hubieran siempre
vivido en *black-out*,
siempre desgarradas por los aullidos súbitos de las sirenas fatí-
dicas.

(*En el día de los difuntos*)

Oh, Dios,
no me atormentes más,
dime qué significan
estos monstruos que me rodean
y este espanto íntimo que hacia ti gime en la noche.

(*Monstruos*)

— La esperanza:

...como el veneno ya me llegaba al corazón
mi corazón rompió en un grito,
y era tu nombre,
Virgen María, madre.
...No, yo no sé quién eres:
pero eres una gran ternura.

(*A la Virgen María*)

— La evasión:

Hoy surjo, aliento, protegido de tu clima...
niño que en noche y orfandad lloraba
en el incendio del horrible barco, y se despierta
en una isla maravillosa del Pacífico,
dentro de un lago azul, rubio de sol,
dentro de una turquesa, de una gota de ámbar
donde todo es prodigio...

(*A la Virgen María*)

Madre mía, no llores: víveme siempre en sueño.
Vive, víveme siempre ausente de tus años, del sucio mundo hostil,
de mi egoísmo de hombre, de mis palabras duras.

— Revalorización del hombre:

Eran aquellas alas
lo que ya me bastaba ante el Señor,
lo único grande y bello
que yo había ayudado a crear en el mundo.
Y eran
aquellas alas vuestros dos amores,
vuestros amores, mujer, madre.

(Las alas)

que un corazón es lo que mueve el mundo

(La madre)

Y así como la austeridad de Dante se resuelve finalmente en el “amor que mueve el mundo y las estrellas”, estos hijos de la ira cumplen el proceso psicológico esperado. A partir de la ansiedad del primer poema, anohecen —siempre en estado de vigilia— hasta el terror y el grito; pero se asoman luego a una nueva claridad, que revela al hombre redimido en alas del amor (llámese sensibilidad, o ideal, o mística) que es, en última instancia —cuando se sigue un cauce positivo— el primer fundamento y el más poderoso móvil de toda actividad fecunda.

CAPÍTULO V

HOMBRE Y DIOS

En la última de las obras poéticas de Dámaso Alonso publicadas hasta ahora, HOMBRE Y DIOS¹, se enfrenta el hombre a Dios en lo que podría constituir, hablando en términos de drama, el desenlace final de este largo monólogo que no obtuvo respuesta o que quizá no llegó a percibirse.

Aquí se afinan algunos de sus temas permanentes; se definen con mayor agudeza y con mayor agilidad intelectual, un tanto descargados del peso de dolor y de amargura que portaban, cuando las circunstancias políticas laceraron bruscamente el ánimo sorprendido del poeta.

El hombre sigue siendo la figura central, porque como en toda la poesía de este autor, se parte sincera y espontáneamente del hombre, y éste se mantiene en primer plano (así en el título), posición que no pierde ni cuando la conciencia de los propios límites lo induce a la humildad y al arrepentimiento. En tales ocasiones, la debilidad que personifica afirma en el lector el interés por ese desasosiego que sólo el hombre es capaz de protagonizar.

Se introduce aquí, de manera ya calculada, una cierta ordenación en las instancias, que se confirma abiertamente en los títulos de los poemas. Desde luego que este orden exterior obedece a una

¹ 1.ª edición, Málaga, 1955. 2.ª, Espasa-Calpe, Madrid, 1959.

razón interna también clara: al caos en que el poeta se debatía, tropezando en la oscuridad, y del que fue redimido por la fe en la bondad esencial del hombre, ha sucedido ahora un mundo menos convulso, todavía infeliz pero al fin desahogado con algunas ventanas al optimismo.

Ahora bien, si esta especie de serenidad puede explicarse, desde el punto de vista social, por el período de relativa estabilidad política en que se encuentra el mundo desde el fin de la segunda guerra mundial, conviene tomar también en consideración el hecho, de carácter individual, de que las angustias del hombre, a fuerza de repetirse, de hacerse habituales, acaban por endurecerlo, aunque las circunstancias objetivas no hayan evolucionado favorablemente cuanto es de esperarse.

El tema fundamental de este nuevo libro es, por naturaleza, más especializado que los anteriores. Se define hacia un norte filosófico, pero planteado desde el terreno de la más entrañable poesía: es decir, que no se abstrae hacia lo puramente intelectual, hacia el razonar riguroso y metódico, sino que emerge oscuramente como un problema o una ansiedad existencial, con todo el temblor de lo afectivo, pero a la vez con el gran porcentaje de inquietud intelectual que el arte culto —por oposición al popular— supone.

HOMBRE Y DIOS representa, sin duda, la etapa más reflexiva en la poesía de Dámaso Alonso. Con todo, el fondo de ternura y rebeldía, de pasión por la vida, es decir, de amor, es el mismo que late en toda su producción. Aquí se recogen, acaso intuitivamente, las distintas estaciones de la sensibilidad a lo largo de los años.

De su agradecimiento inicial por la visión de un “mundo de deshilada fantasía” (*Mi tierna miopía*) es removido por una angustiosa experiencia, la guerra: “Porque hay sangre por todo el mundo, / y yo necesito saber quién vierte la sangre, / y por qué se vierte y en nombre de qué se vierte” (2.^a *palinodia: la sangre*). Y por este encuentro con la verdad social, descubre por fin su verdad más recóndita: “Necesito vivir entre los hombres” (3.^a *palinodia: detrás de lo gris*).

Desde su condición de ser social, se encara entonces a uno de los problemas culturales de mayor categoría: la concepción de Dios. Pero antes, adelanta su más certera concepción del hombre:

Hombre es amor. Hombre es un haz, un centro
donde se anuda el mundo.

(*Hombre y Dios*)

La vida, los sentidos en función enaltecedora, la libertad (sobre todo referida al libre albedrío), un ansia incontenible de vida y una final meditación sobre la misma constituyen el cuerpo temático de este libro, que se encuentra, por consiguiente, dentro de la corriente de la producción anterior, pero ya más delineada, como etapa de madurez.

(*Mi tierna miopía*. — Primer comentario: *Pequeños placeres*. — *La bondad de Dios*. — Primera palinodia: *la inteligencia*. — Segunda palinodia: *la sangre*. — Tercera palinodia: *detrás de lo gris*. — *Hombre y Dios*. — Segundo comentario (1, 2, 3, 4, 5, 6). — Tercer comentario. — Cuarto comentario. — Y yo, en la creación. — Embriaguez. — Quinto comentario.)

En el primer soneto, *Mi tierna miopía*, presentado como prólogo, el poeta se complace en la contemplación de un mundo impreciso, en que por un fenómeno ilusorio de la pupila la realidad aparece atenuada, con ese velo de vaguedad que reviste “la dura traza” de las cosas con un matiz de ensueño. Dentro de esta modalidad, cercana a lo que fue el impresionismo poético, en los *Pequeños placeres*

Todo se deshilacha, todo se difumina
en fina niebla.
Ojos míos, bebed esta vaga hermosa.

La aspereza de las formas se diluye en “manchas de rosas, sombras de árboles, mujeres que parecen / bellas (y tal vez me sonrían)”. Y el poeta agradece, como un tierno don, esa brumosa apariencia que le figura un “mundo de algodón, mundo poético”,

o sea el proceso de idealización que elude por la fantasía “la realidad, que puede ser tan hosca” (*La bondad de Dios*).

Pero a este dulce engaño la inteligencia reacciona de inmediato. La idealización tiene una forma de belleza que se desvanece al primer contacto, y la voluntad del hombre, cuando es sólida, no se afianza sobre las nieblas sino sobre la dura consistencia de las cosas. Quiere la verdad sin velos (“ojos de águila pido, / ojos-garras, de presa”), la austeridad de las líneas que señalan los límites, el ser diferencial de cada objeto, la estructura matemática del cosmos:

dame la maravilla,
la dura precisión
del mundo que has creado.

(1.^a *palinodia: la inteligencia*)

En la *segunda palinodia: la sangre*, el poeta ve, desde la altura en que se halla, el terrible espectáculo de la tierra, teñida por la sangre. La nueva perspectiva es la que se alcanza desde “el frío pájaro de níquel gris sin alma”, el avión, símbolo del progreso de la técnica que ha desplazado al alma en nuestro siglo.

Torciendo el sentido de la ciencia, los seres racionales perfeccionan cada vez más la fórmula cainésca de resolver los conflictos, y mediante el señuelo de eso que con explicable cinismo llaman “los ideales”, arrastran a los semejantes a la más absoluta barbarie, la de aniquilar impunemente, sin el menor escrúpulo, a poblaciones enteras, como un medio seguro de someter su derecho a la autonomía política con todas sus adherencias.

El corazón dado a la bondad se resiste a ese horror, y por instantes quiere creerlo producto de una exaltada ilusión óptica: “Pero no, que era sangre, sangre, sangre”. Y toda la buena fe, toda la capacidad de amor y de sacrificio del individuo aislado es insuficiente contra esa poderosa fuerza social organizada:

Yo gritaba aterrado
y me retorció, impotente,
colgado allá en la altura,
entre compañeros de viaje que leían su *Life*
y pilotos albinos que no me comprendían.

¿Qué podría decir el lenguaje patético de un poeta al turista mecanizado, a todos esos viajeros, conductor y conducidos, que no le comprendían?

Los torrentes de sangre conmueven su sensibilidad, aunque él los mira todavía desde arriba. Su voz de poeta, su voz de hombre, no es la misma que la de los indiferentes al drama social, con quienes se encuentra circunstancialmente en aquellas alturas:

Hay que bajar, ahora mismo.

Porque hay sangre por todo el mundo.

Porque en el mundo reina la injusticia.

Porque hay mentira, y quiero ver sus fuentes ocres.

Es así como el espectáculo de la matanza humana atrae al poeta al dolor de la tierra, a afrontar una verdad ante la cual ningún espíritu sensible puede permanecer indiferente.

Comprende que la super-civilización no es incompatible con el desenvolvimiento de la personalidad del hombre; que éste, a los apremios económicos de la sociedad moderna, contagiado por el ritmo acelerado de la máquina, suele olvidar que sobre las necesidades vitales básicas se levanta la necesidad del desarrollo cultural, emotivo, que la ciudad ahoga con sus horarios recargados y con ese bullicio con que da escape a su espiritualidad reprimida.

El Estado moderno, abocado a innumerables problemas, no lo-
gra todavía superar esa etapa de la mecanización que todo lo penetra, y la expresión individual, como la bella durmiente, revivirá algún día, pero dentro de una visión más avanzada, al ritmo de la historia. Entretanto, el poeta reconoce que está en sus propias manos la vía del acercamiento:

Necesito vivir entre los hombres.

Pero el hombre que pasa junto a mí,

el hombre moderno,

con sus radios, con sus quinielas, con sus películas sonoras,

con sus automóviles de suntuosa hojalata,

con sus tristes vitaminas,

mudo tras su etiqueta que dice "comunismo" o "democracia" dice,

con apagados ojos y un alma de ceniza

¿qué es?, ¿quién es?

Despersonalizado entre la multitud, ejercitado en la rutina de los convencionalismos, propenso a acatar sin discernimiento, dogmáticamente, una disciplina en una u otra de las dos ideologías políticas que se excluyen, llega a olvidar el color de su propio temperamento :

Monstruo gris, gris profundo,
profundamente oculta sus amores, sus odios,
gris en su casa,
gris en el juego,
en su trabajo, gris,
hombre gris, de gris alma.

Yo quiero, necesito,
mirarle allá a la hondura de los ojos, conocerle,
arrancarle su careta de cemento,
buscarle por detrás de sus tristes rutinas.

Dame ojos que penetren tras lo gris
la verdad de las almas,
la hermosa desnudez de tu imagen:
el hombre.

El poeta persigue la verdad interna, y desde su posición de artista y de hombre se dispone a ese encuentro, guiado por una mística que le brota de lo más entrañable de su sensibilidad.

En el soneto que da título al libro, *Hombre y Dios*, el hombre se concibe como cumbre y síntesis de la armonía cósmica, es decir, de lo creado. Si bien se alude aquí al Hombre con mayúscula, representación de todo el género humano, no se trata de una simple abstracción que ha de oponerse dialécticamente a la divinidad, sino de un concepto con infinitas posibilidades de concreción, que en un momento dado el mismo poeta asume, porque en él, como en cada uno en particular, cristalizan las esencias del hombre genérico.

Aquella amarga concepción del hombre que en HIJOS DE LA IRA era el producto de una falaz inferencia en época de aguda crisis social, es suplantada ahora por una visión más optimista, quizá por más serena y esencial:

Hombre es amor. Hombre es un haz, un centro
donde se anuda el mundo.

Dios reina sobre el hombre porque es en él. En su pecho mora, ve por sus ojos, encuentra límite en la concepción que éste se hace. Así la conciencia humana viene a ser matriz, forma, estancia, objeto e instrumento de la divinidad:

Hombre es amor, y Dios habita dentro
de ese pecho y, profundo, en él se acalla;
con esos ojos figa, tras la valla,
su creación, atónitos de encuentro.

Yo soy tu centro para ti, tu tema
de hondo rumiar, tu estancia y tus pensiles.
Si me deshago, tú desapareces.

De esta especie de conciencialismo deriva la idea de que todo lo que existe va a centrarse en la mente del hombre:

Allí donde hay un hombre se anuda el Universo.

(Segundo comentario, 1)

Tirana mente mía,
mente creada,
único continente capaz de lo increado,
templo de Dios.

(Segundo comentario, 3)

Esta idea toma asiento y preside el desarrollo de los poemas, de modo que el hombre siente que, como espectador, colabora en la creación: "¿Qué es la luz sin un ojo que la mire?" (*Cuarto comentario*). Dios, idea instalada en la mente humana, tiene en ella un

sagrario silencioso, sin ángeles, sin ritual: "inmensa soledad, / a solas con mi Dios" (*Segundo comentario*, 2).

En el pequeño recanto del cerebro, "cuando yo pienso Dios, / allí, en pequeño foco, / representado está mi Dios inmenso". Y Dios para ser necesita definirse, oponerse a lo creado, limitarse, en fin, en la criatura:

Para su plenitud Dios necesita al hombre.

(*Segundo comentario*, 5)

Repentinamente el poeta vuelve atrás en su audacia, y adopta una figura más humilde; de ribera pasa a ser sólo junco:

No, Dios mío, tú, todo: la ola y la ribera.

Yo, sólo el junco verde que los vientos agitan
en tus orillas.

Y si no se mantiene ahora como condición, sí como límite, pero apenas "afirmación delgada", "verde / sobre el gris infinito". El Creador y la criatura complementándose.

En el *Tercer comentario* el poeta hace memoria de los estadios de su devoción. Mediante dos tiempos verbales (el presente y el pasado) enfrenta la realidad actual a la ilusión del niño: dos posiciones en apariencia opuestas, pero en definitiva derivadas ambas de una misma base religiosa: "Yo soy tu junco. Yo quise ser tu báculo".

Y aflora al recuerdo la primera forma con que Dios penetró su sensibilidad infantil: antropomorfizado, con la faz venerable que tiene todo anciano a quien se mira con ojos de piedad:

...un anciano, barbas blancas,
un rostro de bondad,
cuarteado de arrugas,
y un cansancio en los ojos,
un cansancio infinito: qué bellos ojos tristes.

La expresión de cansancio, tan humana, exhala una dulzura que conmueve e induce a la introspección y en consecuencia al arrepentimiento:

Sin duda era fatiga
por la maldad del mundo, por mi propia maldad de niño malo,
cansancio del esfuerzo
de emanar la verdad, la belleza y el bien
sobre la indiferencia
del hombre.

Desde el ayuno y el frío, el niño se evadía mentalmente hacia el hogar cálido, pero la mirada triste del Dios anciano lo atraía de nuevo, y comenzaban a sucederse las escalas del sueño. En su concepción pueril, la imagen era concreción viva y él quería triturar a todos los rebeldes, “causantes de aquel cansancio de la divina faz”: Juliano el Apóstata, Voltaire, Lutero, y junto a ellos, pero ahora separado por un humorístico paréntesis, don Alejandro Lerroux.

En un segundo momento, los rebeldes deponen su actitud y se acogen, humildes, a los sacramentos. Los indios americanos, y los negros que los reemplazaron en el trabajo esclavo durante la colonización española, aparecen vistos con la dura mirada del conquistador; van detrás, como “una borrosa caterva / (todos indios, más algún negro)”; es decir, figuran como una masa indiferenciada, borrosa. Y otro nuevo paréntesis hace un guiño humorístico sobre el nacionalismo mexicano, esculpido, como sobre piedra, en la ortografía: “(La conquista de México, con equis)”. Los conversos desfilan con expresión piadosa, “casi bovina”.

“*Da mihi animas*”. La cita en latín, inesperada, agrava repentinamente el sentido del poema. Dentro del recogimiento que la atmósfera de la capilla propicia, el poeta, afirmando su humana ternura sobre aquella religiosa inocencia de niño, se entrega humildemente a la primera forma de su fe:

yo te daría almas, y aun dejaría
lo demás
...oh viejísimo Dios,
oh rostro venerable y triste,
lleno de arrugas.

Una confrontación con el poema *Colegio* (S. 7.), de Rafael Alberti, bastará para medir la oposición diametral en la actitud religiosa de estos dos poetas pertenecientes a la misma generación del 27:

Nos espantaron las mañanas
llenándonos de horror los primeros días,
las noches lentas de la infancia.
...Pero ya para mí se vino abajo el cielo².

El *Cuarto comentario* se afirma en la posición del hombre colaborador en la creación, porque al captar las imágenes da sentido a las cosas. Existencialmente lo que importa es la realidad que ellas cobran en nosotros, pues su objetividad absoluta nos es inasequible; no son en lo absoluto, sino en el mundo de nuestra experiencia. La luz, que hace posible la delimitación de las formas, es un fenómeno físico que para participar en el espectáculo del mundo supone la colaboración subjetiva del ojo que la mira. De allí la euforia con que el poeta canta su papel de coautor de las cosas:

Mis ojos inventores crean la luz.
Colaboran a cada millonésima parte de segundo
en el plan providente de la gran Creación.

Para ver el mundo humanamente se requiere ser hombre: la mirada sin riberas de Dios necesita a este intermediario. Para que se efectúe la "religión" o unión de hombre y Dios, Él ha de limitarse a la capacidad espiritual de aquél, conformarse a su concepción, aceptar su libertad: "Mi Dios limita con mi voluntad: / porque él me hizo libre" (*Quinto comentario*). Y como no le es posible deponer ni en un momento su ser absoluto, se asoma al mundo por el hombre; es en él:

Ah, misterio, mi Dios mirando alborozado
en mis hondas retinas
—en el cine en penumbra de mi globo ocular—.

² Rafael Alberti: *De un momento a otro*, Buenos Aires, Bajel, 1942, págs. 160-169.

Allí mi Dios, hecho niño de nuevo,
ensimismado, absorto
en la belleza humana
del mundo que él creó!

(Cuarto comentario)

La concepción del mundo como creación supone un vacío anterior; o más bien, la Nada, oponiéndose a Dios. Para salvar la soledad, la mente divina engendró las categorías del espacio y el tiempo, y en ellas ubicó al hombre, que ante Él ama, canta y piensa: transcurre, vive, por oposición a Dios, que es.

Con referencia directa a su circunstancia particular, concreta, él cumple su destino, para el cual los sentidos le permiten el disfrute de la embriaguez vital. En simultáneo frenesí concurren los cinco modos de las percepciones sensoriales: olfativas, táctiles, visuales, gustativas, auditivas:

Me embriago de aromas. Qué delicia,
campo recién llovido castellano.

Qué embriaguez, tocar, tocar...: mi mano
febrilmente las cosas acaricia.

No se sacia la vista que se envicia
en color, embriagada, oh mi verano.
Embriaguez de oír: ruiñón, piano,
mar, selva, viento, multitud, noticia.

Me embriago de mujer, dulce marea
como un vino, y de vino me embriago.
¡Vivir, vivir, oh dulce embriaguez mía!
¡Qué has de entenderme, turba farisca!
La ebriedad de mi sangre busca un lago
final: ¡embriagarme en Dios un día!

(Embriaguez)

Esta embriaguez de vivir no se sujeta, pues, a una valla material, sino que tiende a una irradiación espiritual ulterior, de la cual la vida, como un don, es el sustrato primario.

CUATRO SONETOS SOBRE
LA LIBERTAD HUMANA

Otro aspecto importante en esta relación de hombre y Dios es el que se desarrolla en los Cuatro sonetos sobre la libertad humana: *Creación delegada; Incontrastable, divina; Arrepentimiento; Vida-libertad.*

Dentro de una obra como ésta, de raíz religiosa, es lógico que la concepción de la libertad esté orientada por el mismo criterio, apenas conectado en algún punto con las necesidades de actividad práctica del sujeto político. Es el hombre en su individualidad el que canta, como a un regalo divino, el disfrute del libre albedrío. Todas las manifestaciones de su conducta, escogidas por su propia decisión, son otras tantas ocasiones que la libertad le brinda para el ejercicio de su capacidad creadora, prolongación de la de Dios, que causa en Él satisfacción paternal de verse reproducido en la criatura:

.....Pequeño
agente, yo, del Dios enorme, cuando
pienso, obro, río, Creación creando,
le prolongo a mi Dios su fértil sueño.

(*Creación delegada*)

El segundo de estos sonetos, *Incontrastable, divina*, es quizá el de mayor plenitud, por el contacto que se establece entre la libertad espiritual interior, y el comportamiento político del ciudadano.

Sin duda en los medios temporalmente abatidos por una opresión social irremediable, la concepción del libre albedrío ha de constituir la única estrella para las conciencias dignas. Aquí cabe recordar la conducta vertical de Quevedo y su famoso poema *Epístola censoria*, cuya primera estrofa es un buen ejemplo de esta misma actitud: ("No he de callar, por más que con el dedo / ya tocando los labios, ya la frente / silencio acuses o amenazas mie-

do"). Dámaso Alonso completa este pensamiento, extremando el caso hasta el impedimento físico de la voz: la mordaza.

¿Que no grite? ¿Mordaza hay preparada?
 Venid: amordazad mi pensamiento.
 Grito no es vibración de ondas al viento:
 grito es conciencia de hombre sublevada.

Quien ha seguido de cerca el drama histórico de cualquier pueblo del mundo y el papel que en su destino cumple la acción individual, sabe de cierto que la voluntad del hombre no se ha consreñido jamás al reducido círculo de la palabra hablada.

El arrepentimiento del tercer soneto hace referencia a la audacia del primero, aquél en que el hombre se complacía sintiéndose prolongación de Dios, por la facultad creadora de su conciencia. Siente ahora que un principio de armonía preside el Universo, y que su grito eufórico era hijo de la impiedad:

¡Alas de libertad! Aire sereno
 el orden era en torno. Y yo gritaba:
 "¡Libre Dámaso-Dios!" Dámaso impío.

En este soneto se hace presente, lo mismo que en el cuarto, la influencia de la formación religiosa del poeta, que lo atrae desde la más altiva actitud en el terreno de los derechos sociales, hasta la más radical humildad del corazón, en el plano de lo personal. No se excluyen ambas actitudes, sino que se complementan en su personalidad, y por ello la fuerza de su verso que pendula drásticamente desde un polo de rebeldía social hasta otro de ternura interior. Y su ansia de plenitud, de extremo a extremo, determina esa embriaguez cósmica que vibra en toda su poesía, de un pan-teísmo esencial:

Sólo sé, libertad, que allá en lo umbrío
 siento el pulso de Dios; y por mí fluyes,
 libre anhelar que en tiempo te propagas.
 (*Vida-libertad*)