

Ángel L. Prieto de Paula



Dámaso Alonso

Dámaso Alonso: orto (y algo sobre el ocaso) de un poeta

Romanista excepcional, editor prestigioso, crítico e historiador de la literatura..., Dámaso Alonso muestra sus versos como única prenda que presentar ante el Dios juzgador en el último poema de *Hijos de la ira*, titulado “Dedicatoria final (las alas)”: “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”. Poeta, pues, antes que todas las cosas: así se consideraba él. Y, sin embargo, sus ocupaciones como investigador oscurecieron sus tareas auténticamente creativas. Hay otras razones importantes que explican su preterición como poeta; así, el ejercer de manera ocasional, con grandes pausas entre sus (pocos) libros de poesía; también el que, cuando reaparece en 1944 con *Oscura noticia e Hijos de la ira*, lo hace desgajado de la prestigiosa estética del 27 en el momento de su apogeo (los diez años anteriores a la guerra civil). Él mismo se referiría a este desgajamiento, en su evocación titulada “Una generación poética (1920-1936)”, compuesta en 1948 aunque incluida en *Poetas españoles contemporáneos* (1952). Allí manifiesta su pertenencia a la misma “como segundón”; y lo explicita en una humilde nota: “Si he acompañado a esta generación como crítico, apenas como poeta. Mi primer librito es anterior (1921) a la constitución más trabada del grupo. Las doctrinas estéticas de hacia 1927, que para otros fueron tan estimables, a mí me resultaron heladoras de todo impulso creativo. Para expresarme en libertad necesité la terrible sacudida de la guerra española”.

Cuando se produjo el asalto generacional de los del 27, en retirada la vanguardia ultraísta ante la irrupción del neopopularismo, del gongorismo y del primer surrealismo, Dámaso Alonso aparecía como el autor ya casi amortizado de *Poemas puros. Poemillas de la ciudad* (1921); ese librito temprano que, pese a su título, descansaba más a la sombra de Juan Ramón y del Antonio Machado de *Soledades* que de la poesía pura. El libro, además, había pasado con mucha más pena que gloria, pues, según testimonio del autor, solo tuvo un comprador; aunque, eso sí, adquirió nada menos que cincuenta ejemplares: se trataba de un tal “Dámaso Alonso” que estaba de guarnición en Ceuta, y que festejó a otras tantas jóvenes regalando los versos de su tocayo, que presentó como suyos.

Había, sí, una inclinación artepurista y ultraísta en ese libro, sobre todo en los “Poemillas de la ciudad”. Pero no parece que Dámaso Alonso se sintiese verdaderamente involucrado en el ultraísmo; o por lo menos no usó su nombre, sino el pseudónimo “Ángel Cándiz”, para firmar el “Poema ultraísta” publicado por la sevillana revista *Grecia* en febrero de 1920. Por lo demás, la urbe de los “Poemillas de la ciudad” tiene adheridos aún no pocos elementos (lunas, estrellas, arrabales, calles nocturnas) cuyo tratamiento hubiera sido considerado por Marinetti como un eco repudiable del romanticismo. Paradójicamente, a Dámaso Alonso lo empuja a los movimientos *antihumanistas* de la vanguardia su curiosidad humanista, desconfiado en el fondo de una modernidad donde el ser quedaba segregado del entorno natural, como ya se adivinaba en el futurismo tecnolátrico. Muchos años después, en *Hombre y Dios* (1955), el sujeto enunciativo de “Tercera palinodia. Detrás de lo gris”

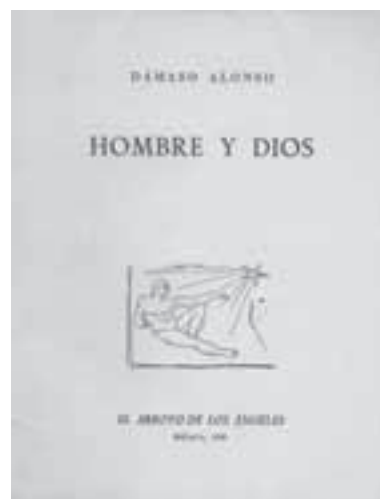


manifiesta su afán de arraigo en una suerte de *ciudad divina* leibniziana, pero choca con la evidencia amarga del mundo actual en el que se agazapa el sinsentido: “el hombre moderno / con sus radios, con sus quinielas, con sus películas sonoras, / con sus automóviles de suntuosa hojalata, / o con sus tristes vitaminas, / mudo tras su etiqueta que dice ‘comunismo’ o ‘democracia’ dice, / con apagados ojos y un mapa de ceniza, / ¿qué es?, ¿quién es? // ¿Es una mancha gris, un monstruo gris?”.

Pero ¿cuál era la constitución estética de Dámaso Alonso cuando comenzó a escribir? Los reconocibles influjos literarios que afectaron a su proceso formativo ¿sobre qué base actuaron? La frecuentación ya sistemática de la literatura por parte de Dámaso Alonso se había producido a partir de 1917. En ese año, muy reciente la muerte de Darío y embargado por su estética, traba contacto con Vicente Aleixandre, en el pueblo abulense de veraneo Las Navas del Marqués. Aleixandre lo ha contado en *Los encuentros*: “Y vino la pregunta que yo le hice: ‘¿Escribes poesía?’ Sí, Dámaso ya escribía poesía. En alguna parte estarán aquellos dos cuadernitos con cubierta de gutapercha negra (acaso en el fondo de algún silencioso cajón de su casa de Chamartín), donde se iban trasladando, con letra redonda y clarísima, los versos que componía, y por el orden que los componía”.

En efecto, Dámaso Alonso escribía poesía desde 1914. Entre 1917 y 1920, fue entregando sucesivos poemas para su publicación a la revista *Nueva Etapa*, de la Real Universidad Escorialense, algunos de los cuales fueron rescatados para incorporarlos a su primer libro. Como resulta lógico en todo poeta formado en esos años, hay abundantes ecos sonoros de Espronceda y Zorrilla. Así puede percibirse, por ejemplo, en “El español” (*Nueva Etapa*, 21, 1, 1917), donde las descripciones ambientales (“Cual del invierno en un día / en que fuerte el viento bate...”) remiten en línea directa a las de, por ejemplo, *El estudiante de Salamanca*; y donde el sujeto recuerda al Don Juan de Zorrilla en la bizarría de un yo al cabo displicente con el signo de su fortuna: “Yo he sido paje y señor; / yo, capitán y soldado, / arriero y enamorado, / estudiante y vendedor. / En las lides del amor / siempre salí triunfante. / Si alguna broma cargante / me hicieron, bien la llevé. / Yo jugué. Perdí, gané, / y sin parar, ¡adelante!”. El siguiente poema publicado en *Nueva Etapa* (21, 2, 1917) lleva por título “Nuestras vidas son los ríos que van a dar a la mar”, aunque los influjos literarios no son precisamente los de Jorge Manrique, sino de otros autores mucho más cercanos, como Campoamor o Gabriel y Galán (“¡Ay!, nuestras vidas se amasan / con un poquito de barro / y otro poquito de cielo...”, en Alonso; “...de esto que tengo de arcilla, / de esto que tengo de Dios”, en “Canción”, del libro de Gabriel y Galán *Nuevas castellanas*). Otras veces el joven autor ensaya ritmos propios de la lírica tradicional; así ocurre en “La mozuela” (*Nueva Etapa*, 21, 3, 1918) (“Tiene la mozuela la boca bermeja, / tiene la mozuela los ojos oscuros...”), aunque en esta ocasión la influencia pasa por el filtro de las experiencias rubenianas, pues se trata de un soneto, aunque de versos dodecasílabos, con rima propia en cada uno de los dos cuartetos, y un bordón de un solo verso.

A veces el cauce modernista sirve para canalizar sentimientos religiosos esperanzados, que absorben un dolor de estambre literaria; así sucede en los serventesios eneasílabos de “Canción optimista” (*Nueva Etapa*, 21, 5, 1918): “Marcha la Vida desolada / como una esposa del Dolor, / pero se escucha la argentada / trompa del Día del Señor...”; y, poco después: “En el jardín reverdecido / serán canciones las fontanas, / vendrán surgiendo del olvido





/ las Margaritas, las Roxanas...”. La utilización de estructuras temáticas, simbolizaciones y disposiciones estructurales conocidas, va señalando el proceso de aprendizaje del autor; así sucede con el *topos* de la mujer agonizante, largamente cultivado por la literatura del Romanticismo, de donde pasaría a la estética prerrafaelita, simbolista y modernista. Me estoy refiriendo a los sonetos de la serie “Lucía” (*Nueva Etapa*, 21, 6, 1918).

A una deriva de esta poética, en la dirección del feísmo modernista, responden ciertas recreaciones de un tematismo hampón y urbano, a que por esos mismos años daba curso Valle en *La pipa de kif*, y que, un cuarto de siglo después, marcaría la incursión poética de Baroja con *Canciones del suburbio*. Léase “Madrid. Calles de tradición” (*Nueva Etapa*, 21, 4, 1918), donde la estética de chafarrinón (“En oscuro rincón se seca un odre / al lado de la antigua tenería. / Cabe una iglesia ráscanse la podre / galloferos y hampones a porfía”) se alía con el motivo antiurbano cuando se arremete contra el mito futurista de la ciudad, al modo en que haría años después Miguel Hernández en “El silbo de afirmación en la aldea”: “Y mientras tanto... ¡puedan vuestros muros / alejarme del ruido ciudadano! / ¡Libradme de los tráficos impuros / de ese hormiguero estúpido y malsano!”.

Otros autores de los que resultaba también difícil prescindir, o bien se superpusieron al influjo modernista (Juan Ramón), o bien provocaban extrañeza por su condición temporalista en época de efervescencia vanguardista (Antonio Machado, y en mayor medida Miguel de Unamuno, ambos tan decisivos en su obra de madurez). La incidencia juanramoniana es bien visible en el soneto “Cómo era” (*Nueva Etapa*, 22, 1, 1918), clarísima referencia a “Retorno fugaz” del mogueño (*Sonetos espirituales*, 1917), cuyo verso inicial (“¿Cómo era, Dios mío, cómo era?”) encabeza la composición de Dámaso Alonso. El soneto está incluido en la sección “Poemas puros” del libro de 1921; y a esta pertenece también “Volverás a deshora” (*Nueva Etapa*, 24, 2, 1920), ejemplo de la influencia, ahora, de Antonio Machado, quien parece haber transferido su hálito creativo y los símbolos de su primera época (el camino, la ciudad muerta, el balcón, el viajero de retorno...) a la ensoñación reminiscente del poema, sobre una base de circularidad estructural que no puede por menos que recordar también a Azorín. Resulta curioso que esas presencias de un simbolismo vagaroso disminuyeran en la sección “Poemillas de la ciudad”, más alejada de la sensibilidad adolescente y más próxima a los supuestos del purismo.

Tras la publicación de aquel libro de 1921, Dámaso Alonso se apartó de la escritura poética. Los años veinte fueron de avances, modulaciones y reflujos artísticos de los diferentes autores del 27, respecto de los que Dámaso Alonso quedó, en lo concerniente a la creación, desvinculado. Él había estado presente en los primeros momentos, presididos por las vanguardias iniciales, la poesía pura, el gongorismo y el clasicismo; pero ya no lo estuvo cuando se produjo la irrupción del surrealismo, primero, y de la poesía comprometida de guerra, después.

Concluida la guerra, muerto Lorca y exiliados los más de sus amigos, Dámaso Alonso encontró la incitación y el estímulo que no había hallado en los veinte años anteriores. Es bien sabido el efecto que tuvo la aparición de los versos enfebrecidos y acezantes de *Hijos de la ira*, con los que el poeta iniciaba una renovación poética *tremendista* y protestataria, de cuyo reflujo propondría la poesía realista del medio siglo, en la que él ya no puede radicarse.

Pero tras 1944, año en que coinciden *Oscura noticia* –en buena medida recopilación de composiciones anteriores– e *Hijos de la ira*, Dámaso Alonso volvió a un silencio que ya no implicaba una desaparición efectiva de la escena literaria, sino la cristalización de la estampa estética, intelectual y moral que las escasas reapariciones del poeta no habrían de rectificar sustancialmente.

El poeta permaneció en barbecho hasta 1955. El motivo de su vuelta a la poesía lo propició un viaje transoceánico en barco que hizo en 1954 a los Estados Unidos. El zarandeo del barco debido a los vientos, apenas pasadas las Azores, le hizo temer por su vida, y tan inopinado temor le movió a componer “Ese muerto” y, acto seguido, “Gozo del tacto”, poemas ambos que exaltan dionisiacamente la elementalidad del vivir, y que iniciarían la serie *Gozos de la vista* –que vio la luz casi treinta años más tarde, en 1981–, de la que después se desgajó *Hombre y Dios* (1955).

A partir de esas obras, volvió Dámaso Alonso a sus tareas filológicas, dejando la creación poética reducida a la ocasionalidad del poema de circunstancias. Aún habría de llegar la sacudida final, en un punto en que el poeta comenzaba a desconectarse de su propio pasado, debido a la enfermedad, y se iban agolpando ante él pérdidas muy dolorosas (Guillén y Aleixandre, que se convierten, sobre todo el segundo, en núcleo de su poesía última) que prenuncian su propia desaparición. Sobrecoge el libro recopilatorio de muertes, y de preguntas sobre la muerte y sobre Dios, titulado *Duda y amor sobre el Ser Supremo* (1985). El libro denota, además de un empobrecimiento lamentable de la poética, una lancinante recurrencia temática sobre la columna de su lírica: el sentido de la existencia, Dios, la mortalidad o inmortalidad del alma. El poeta apenas asomaba en esos versos ásperos, chirriantes muchas veces, ajenos a las sinuosidades de la forma; pero las obsesiones de esta obra testamentaria, que regresa a un tema ya poco habitual en la poesía española, evidencian conmovedoramente el empeño aludido del autor de presentarse en el Juicio Final con un puñado de poemas como único testimonio de su vida.

