

LA POESÍA DE DAMASO ALONSO

por Armando LOPEZ CASTRO (Universidad de León)

Durante una conversación dijo una vez Vicente Aleixandre que el tiempo de Dámaso Alonso no llegaría hasta muchos años después; que entonces la gente leería su poesía tal como hoy lee las poesías de César Vallejo y de Blas de Otero. Nada podría caracterizar con mayor exactitud el quehacer poético de Dámaso que ese modo extremo de lírica hasta tal punto encerrada dentro de sí misma en virtud de su propia impronta, que sólo en el tiempo se despliega, y no en el mero instante del sonar. Pero tampoco nada podría designar con mayor nitidez la situación en que la obra de Dámaso Alonso se encuentra hoy: presente, y necesitada a la vez de despliegue en el tiempo. La situación aislada de su poesía, a excepción de *Hijos de la ira* (1944), no corresponde a una simple autosuficiencia privada ni puede interpretarse acudiendo a su extensa obra ensayística. Antes bien: porque la lírica extrema necesita, más que cualquier otro arte, de tiempo para abrirse, esa lírica aparece siempre, de modo necesario, como fuera del tiempo.

Fuera del tiempo o por encima de él, la extrañeza y la incomprendibilidad la mantienen alejada de falsas interpretaciones, con el fin de que su crecimiento interior no sufra ningún daño. De modo parecido los Himnos tardíos de Hölderlin se retrajeron frente a los hombres de su época. Así es como se retrae también frente a nosotros la poesía de Dámaso Alonso: apaga los ecos que, demasiado apresurados, intentan tocar su voz. Sé bien que algunos ensayos y lecturas parciales pueden apartarnos de esta poesía. Es preciso aproximarse a ella con la misma cautela con que se protege a sí misma. Lo que más contribuirá a su comprensión será sin duda el confiarla asiduamente a la audición —y la audición de la poesía no es más que la tonalidad que le va creciendo con el tiempo— y el tratar de hacer más visible su fondo religioso, la más honda sustancia de su espíritu. Mencionar las interpretaciones erróneas de que esa poesía es necesariamente víctima, porque ella misma las provoca con el fin de proteger su despliegue.

Quisiera hablar aquí de tres de esas interpretaciones erróneas. Podemos darles estos nombres: falta de independencia, desgarramiento destructivo y soledad existencial.

La primera objeción —falta de independencia— se refiere a la relación de Dámaso Alonso con la poesía del Siglo de Oro, en especial con la de Juan de la Cruz. Es comprensible que, en razón de eso, el discípulo sea acusado de falta de independencia respecto al maestro. El poeta va sacando consecuencias en lo pequeño, en tanto el místico avanza de experiencia en experiencia.

Pero en el concepto de consecuencia está apuntado a la vez el criterio de distinción. Por lo pronto, ese concepto nos impide admitir que poseen independencia únicamente los poetas que tienen un *estilo propio*. Pues el estilo de Dámaso Alonso no es un mero procedimiento individual, sino un conjunto de exigencias compositivas que fuerzan a la consecuencia —esto es, a elaborar con independencia modelos estilísticos previos— a quien llegue a manejar el material que le ha sido dado históricamente. Toda independencia de estilo, no se presentará ya como independencia, sino más bien como capricho y como error. El artista, bien siga al modelo o se aparte de él, toma siempre una decisión propia.

Más la mirada que no se contente con el tosco esbozo, sino que investigue la articulación de la obra literaria en sí misma, descubrirá una independencia distinta y mejor que la que consistiría en elaborar unilateralmente unos medios compositivos aislados.

Es cierto en cualquier caso que, al menos su primer libro *Poemas puros: poemillas de la ciudad* (1921), está más cerca de Juan Ramón que nadie. El título de uno de los tres sonetos que van al principio, *¿Cómo era?*,¹ que fue escrito de 1918 a 1919, procede de uno de los *Sonetos Espirituales* de Juan Ramón Jiménez, cuyo primer verso es «¿Cómo era, Dios mío, cómo era?», aunque el poeta añade: «Pero el contenido de mi soneto es muy distinto del de Juan Ramón Jiménez».²

En efecto, los poemas de este primer libro mezclan ya el purismo poético y la nueva vida, como se aprecia en un poema escrito en 1919 que el autor quiso luego publicar como prólogo del libro:

«Veinte años tienes —hoy me dije—
veinte años tienes, Dámaso».
Y los novios pasaban por la calle,
cogidos, cogiditos de la mano.

Y me puse a leer un libro viejo
y a escribir unos versos, donde canto
el amor y la dicha de ser joven
cuando hace sol y está florido el campo.

Hoy me miré al espejo, y luego dije:
«Alégrate, Dámaso,
porque pronto vendrá la primavera,
y tienes veinte años»

(1) *Poemas puros: poemillas de la ciudad*. Edit. Galatea, Madrid, 1921. Libro escrito entre 1918 y 1921.

(2) Véanse sus 2 escritos complementarios *Vida y obra*. Ediciones Caballo Griego para la Poesía, Madrid, 1984, pp. 22; y *Reflexiones sobre mi poesía*, Escuela de E.G.B. «Santa María» Universidad Autónoma, Madrid, 1984, que constituyen una iluminación sobre su lírica.

Lo que se anuncia ya en este poema, que marca un poco el tono de todo el libro, es la asonancia o yuxtaposición de realidades distintas, que no reflejan serenidad, sino, como la vida misma, contradicción, rasgo que domina la poesía de Dámaso Alonso.³

Meta única e ineludible de su poesía es el instante en el que la vida se concentra en toda su complejidad. Por ello, en *El viento y el verso*,⁴ serie de poemas escritos en Berlín y en Cambridge entre 1922 y 1923, escoge el poeta el viento, símbolo tan propio, igual que la palabra poética, para alojar la vida:

Morir quisiera en el viento,
como la gente de mar
en el mar.

Me podrían enterrar
en la ancha fosa del viento.

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

Se explica que Juan Ramón Jiménez escogiera estos poemas para su revista *Sí*, pues el viento es el espacio poético natural, no desfigurado, paradisíaco.⁵

Y el viento que sopla sobre la faz de la tierra, que destruye para engendrar, deja un largo silencio, en el que se van formando los poemas de *Oscura noticia e Hijos de la ira*.⁶

Tiene *Oscura noticia* un lapso de composición bastante amplio, pues en él se incluye casi toda la poesía escrita desde 1926 a 1940, mas sobre él planea el sueño de la experiencia mística. El título de *Oscura noticia* procede de San Juan de la Cruz: «Esta noticia que te infunde Dios es oscura». Por eso la palabra aparece aquí visitada por el sueño de la noche, que es también el sueño

(3) En *Vida y obra* nos confiesa el poeta: «En él la poesía casi siempre se mueve en asonancia, y las imágenes son dulcemente transparentes, pero sin precisión vívida, asociadas y traslúcidas: la muerte, la noche, la vida, la eternidad, el amor, la memoria; trezadas y sin precisión», opus cit., pp. 17.

(4) *El viento y el verso*, en *SI* (Boletín Bello Español del Andalúz Universal), n.º 1, Madrid, 1925.

(5) Al final de sus *Cantares*, Ezra POUND recapituló (XXX) de la manera más taoista posible:

«He intentado escribir el Paraíso
No os mováis
Dejad hablar al viento
ese es el Paraíso».

(6) Ambos libros aparecieron en 1944: *Oscura noticia*, Editorial Hispánica, Col., Adonais, Madrid, 1944; e *Hijos de la ira*, Revista de Occidente, Madrid, 1944. Aunque algunos poemas de *Oscura noticia* se escribieron entre 1919 y 1944.

de las aguas, de ahí que en el poema «Sueño de las dos ciervas», la fuente sea lugar axial, «centro de todo», como ocurre en la canción XI, eje del *Cántico espiritual*. Por otra parte, la reducción a la unidad es la sustancia misma de toda la tradición mística:

¡Oh terso claroscuro del durmiente!
Derribadas las lindes fluyó el sueño.
Sólo el espacio.

Luz y sombra, dos ciervas velocísimas,
huyen hacia la fuente de las aguas frescas,
centro de todo.

¿Vivir no es más que el roce de su viento?
Fuga del viento, angustia, luz y sombra:
forma de todo.

Y las ciervas, las ciervas incansables,
flechas emparejadas hacia el hito,
huyen y huyen.

El árbol del espacio. (Duerme el hombre)
Al fin de cada rama hay una estrella.
Noche: los siglos.

Las ciervas huyen a la fuente, lugar de encuentro amoroso, en donde se opera la unificación de contrarios: luz-sombra, esposa-amado, instante-eternidad. Experiencia de la unidad, reabsorción del lenguaje en la palabra. Palabra extrema, experiencia extrema. Palabra que se forma cuando se hace la noche del sentido, y de esa noche o silencio sería imposible hablar, pues es un silencio que no puede ser nominado. A esa palabra experimental nadie ha legado mejor que Juan de la Cruz.⁷

En la unidad del poema no cabe oponer amor divino y amor humano, de ahí que el sueño de uno y otro amor carezca de laderas en el poema «Oración por la belleza de una muchacha»:

Tú le diste esa ardiente simetría
de los labios, con brasa de tu hondura,
y en dos enormes cauces de negrura,
simas de infinitud, luz de tu día;
esos bultos de nieve, que bullía
al soliviar del lino la tersura,
y, prodigios de exacta arquitectura,
dos columnas que cantan tu armonía.

(7) Véase el estudio de THOMPSON, C.P. *The poet and the mystic. A study of the Cántico Espiritual*, Oxford University Press, 1977.

Ay, tú, Señor, le diste esa ladera
 que en un álabe dulce se derrama,
 miel secreta en el humo entredorado.
 ¿A qué tu poderosa mano espera?
 Mortal belleza eternidad reclama.
 ¡Dale la eternidad que le has negado!

Sólo la unión final, equivalente a la supresión de laderas o perspectivas distintas, permanece. Sed de eternidad, sed indiferenciada. El instante final, ¿será verse eternamente a sí mismo?

Ahora ya conoce el ser aquel desierto, tal vez sólo horizonte que no es todavía el morir y que no ha podido atravesarlo. Resentido por haber sido rechazado, sin valimiento, queda el ser con la angustia y el horror de la vida: Job pidiendo cuentas a su autor.

Y así se habla *Hijos de la ira* (1944), con la furia del ser escindido entre el rechazo de la vida y el ansia divina.⁸

De una y otra actitud serían buena muestra poemas como «Monstruos» y «En la sombra». Compendiéndolos a ambos «Mujer con alcuza», el poema que ha tenido más éxito. Y antes que nada este poema es un buen ejemplo de cómo lo particular deviene universal, pues esa sirvienta de la casa se convierte en alegoría de la historia de la humanidad.⁹

La parte central, el plano alegórico del viaje en el tren, contiene todo el dinamismo de la vida en su trágica soledad:

Y no le ha contestado nadie,
 porque estaba sola,
 porque estaba sola.
 Y ha seguido días y días,
 loca, frenética,
 en el enorme tren vacío,
 donde no va nadie,
 que no conduce nadie.

Bajo la vida humana, que no lleva nadie, late el deseo de buscar su sentido. La búsqueda final es signo de esperanza. Desde la inicial interrogación, que es «Insomnio», hasta la salvación final del poema «Las alas», el lector recorre un largo camino que va de la desesperación al deseo final de trascendencia. Una de las claves del libro es la que a Dios se refiere. No es que no

(8) *Hijos de la ira* se publicó por vez primera en Madrid, en 1944, por la Revista de Occidente, con 5 poemas menos de los que en posteriores ediciones tiene. La segunda edición es de la colección Austral, 1944. La tercera edición es también de la colección Austral, 1958, y la cuarta, la de Elías RIVERS, Labor, Barcelona, 1970. La última edición vuelve a ser de la colección Austral, 1984. De la confrontación entre la tercera y la última pueden obtenerse las distintas variantes del texto.

(9) Para la interpretación alegórica del poema, véase el estudio de Miguel J. FLYS, «Mujer con alcuza», en *Tres poemas de Dámaso Alonso*, Gredos, Madrid, 1974, pp. 24-108.

exista, sino que su existencia no halla acogida en la necesidad diaria. Y como lo divino es lo incalculable, lo que puede destruir todo cálculo y anular cualquier necesidad, quedará el hombre desposeído del amor que engendra. Y así, es la ausencia de lo divino la que nos mantiene melancólicos, con la nostalgia por algo perdido, por el Otro Mundo.¹⁰

La consideración de la vida humana en *Hijos de la ira*, especie de pudrición y caída, es de índole negativa. Hay en el ser disperso un ansia de retorno a la Unidad originaria. Y a la unidad de la vida correspondería también la unidad de la lengua. Para recuperar esa unidad, para volver a ella, es necesario construir un nuevo lenguaje. Más que por la temática, ya que la injusticia, el miedo a la muerte y la protesta cósmica se repiten en la filosofía existencialista del momento,¹¹ el libro ofrece una combinación de expresión artística y lenguaje cotidiano, con la que no sólo se intenta conseguir una identificación entre hablante y lector, sino también una mayor relación de lo universal con la realidad concreta en que vivimos.¹²

Tal relación genera una subversión del lenguaje poético y un ensanchamiento de sus fronteras. El mismo Dámaso Alonso ha escrito, a propósito del libro: «Yo buscaba una expresión para mover el corazón y la inteligencia de los hombres, y no últimas sensibilidades de exquisitas minorías».¹³

El verso libre, el tono íntimo y el ritmo coloquial subrayan un clima dramático que permite al hombre buscar su ser. Esta es la contradicción honda y fecunda de Dámaso Alonso: el nuevo lenguaje sirve para despojar a la palabra poética de todas las reglas dadas de antemano, para despojarla de todo vínculo arbitrario implantado por el grupo, de toda arquitectura y simetría, hasta que esa palabra suena directa.¹⁴

Esa poesía consta de contrastes, su tarea es la de ligar vida y muerte en la plegaria donde alcanzan su expresión verdadera. Hay en el libro dos poemas en los que destaca esta forma de oración: «De profundis», rezo del pecador que pide a Dios que le deje continuar pudriéndose para poder ser el abono fecundante, y «A la Virgen María», a la que el poeta siente como una luna grande de enero. Son poemas que nos hablan del desgarramiento destructivo, escritos por un hijo de la ira. Mas esa poesía aparece desgarrada sólo si se la juzga por su dinamismo. Esa poesía no se basa en el acrecentamiento: en la alternancia de desolación y esperanza traza la imagen de la vida. Y si no hu-

(10) En su edición citada, RIVERS ha sugerido que todo el libro refleja el esquema mítico de un paraíso perdido.

(11) Véase el estudio de Miguel JAROSLAW FLYS, *La poesía existencial de Dámaso Alonso*, Gredos, Madrid, 1968.

(12) Cfr. el amplio estudio de Andrew DEBICKI, *Dámaso Alonso*, Cátedra, Madrid, 1974, pp. 78.

(13) «Prólogo» a la quinta edición de *Hijos de la ira*.

(14) De «la necesidad casi biológica de la aparición de *Hijos de la ira*» dentro del preciosismo garcilasista del momento, censurado desde ciertas revistas como «Española», ha hablado con claridad Emilio ALARCOS. Véase su estudio *Hijos de la ira* en 1944, en *Ensayos y estudios literarios*, Ediciones Júcar, Madrid, 1976, pp. 141-145.

biera mucho amor no habría trascendencia, porque permaneceríamos dentro de los límites de la vida. El amor, al descubrir el lado negativo de la vida, torna la vida en muerte. El sacrificio del amor, que ya está en la cita inicial de San Pablo, de donde procede el título del libro, y en la imagen del abono, trasciende el camino de la subjetividad solitaria. Pero el artista sirve mejor a la comunidad en la medida en que traza, en concordancia con las exigencias de su objeto, la verdad que espera en el futuro. Por ello puede ocurrir fácilmente que alguien que trabaje de manera solitaria sirva mejor a una verdadera colectividad que quien se somete a las exigencias de lo establecido y olvida por esa razón la exigencia social que a él le está hecha en su lugar estético auténtico, a saber: en la obra y en los problemas de la obra. Dámaso Alonso ofrece el ejemplo más convincente y extremo de la posibilidad de una solitaria colectividad de la poesía. Convincente, porque produce desde sí misma una segunda sencillez. Si en el caso de Dámaso Alonso puede hablarse de una evolución, esa evolución es la evolución de tal sencillez.¹⁵

Y extrema, por estar más allá de sí misma, de sus propios límites. En la medida en que el humor se entreañuda a la ternura la palabra, pobre y significativa, consigue emocionar.

A la negativa de *Hijos de la ira* sucede la invocación a la divinidad en *Hombre y Dios* (1955).¹⁶

¿Dónde conocer a Dios en este mundo? Cualquier imagen o idea de Dios falsa necesaria a Dios. Lo que no conocemos y nos llama a conocer: *Deus absconditus*. Lo central en el libro son los sonetos «Mi tierna miopía», «Hombre y Dios» y «Cuatro sonetos sobre la libertad humana». Y en ellos, cada uno con su comentario, se impone siempre la dualidad Hombre-Dios.

El Hombre y Dios a través del mundo. El Hombre quiere parecerse a Dios, que lo ha hecho a su imagen y semejanza, quiere parecerse a Dios en el amor a la justicia y a la verdad, pero tiene que hacerlo en una realidad inadecuada y aun hostil. Y como la vida no le ofrece la respuesta, el Hombre tiene que interrogarse desde su más profundo centro por aquello que lo constituye:

«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»)

(15) Cfr., Rafael FERRERES, *Aproximación a la poesía de Dámaso Alonso*, Bello, Valencia, 1976.

(16) *Hombre y Dios* se imprimió por primera vez en Málaga, en 1955; ha salido luego en un solo libro *Oscuro noticia y Hombre y Dios*, dos ediciones en Espasa-Calpe. Y ahora aparece incluido en *Vida y obra*, Ediciones Caballo Griego para la poesía, Madrid, 1984. Hay una importante traducción italiana de Oreste MACRI, *All'Insegna del Pesce d'Oro*, Milán, 1962.

El «espanto íntimo» no es aquí pasividad, sino ansia jamás satisfecha, esfuerzo sin límite por acallar las dudas o «monstruos» que rodean al hombre, la falta de soluciones que la vida le ofrece.

Mas ese miedo de *no ser* como Dios que *es* no puede apagar el gran amor que bulle en el corazón del Hombre:

Hombre es amor. Hombre es un haz, un centro
donde se anuda el mundo. Si Hombre falla,
otra vez el vacío y la batalla
del primer caos y el Dios, que grita: «¡Entro!»

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.

Amor-Hombre, total rijo sistema
yo (mi Universo). ¡Oh Dios, no me aniquiles
tú, flor inmensa que en mi insomnio creces!

Yo soy tu centro para ti, tu tema
de hondo rumiar, tu estancia y tus pensiles.
Si me deshago, tú desapareces.
(«Hombre y Dios»)

Y así, moviéndose el amor entre los extremos de la realidad, se adentra en ella y descubre su no-ser. Y es que en el amor está todo lo que nos lleva a dirigirnos a una totalidad, lo que unifica, con el engaño ilusorio de su trascender, Hombre y Dios. Por eso, hablando de este libro, dice el poeta: «Hombre y Dios forma un sistema conjunto: la desaparición de uno de sus dos miembros, lo deshace». ¹⁷

Hombre y Dios reconciliados en el amor, tal parece ser el mensaje último del libro.

Bajo las imágenes hemos perdido la imagen verdadera. Y el poeta, ávido de recuperarla, necesita hacerse un lugar en donde revivir lo que su anhelo vive. Más aún que en la vida, es en el poema donde la palabra se hace esperanza. Así habría que entender el último verso del soneto «Hombre y Dios», el que dice: «Si me deshago, tú desapareces». ¿Qué se oculta en este verso extrañamente ambiguo? Lo que desaparece es la idea o creencias que tenemos de Dios, por lo que la destrucción de lo humano lleva implícita la revelación de lo divino.

El poema, cumplida unidad del desnacer y del renacer, se presenta así como el espacio de la revelación, donde la libertad del poeta es una necesidad que se sigue de su ser más íntimo.

(17) Véase la introducción del autor al libro de poemas *Duda y amor sobre el ser supremo*, Cátedra, Madrid, 1985, pp. 41.

Y liberarse de algo quiere decir también soltarse:

Oh prisionera imagen de mi Dios.
Aniquíladme, borrad mi inteligencia:
donde «Dios» refulgía, sólo habrá un gran vacío.
(«Segundo comentario», 4)

Por consiguiente, se podría decir que la suprema imagen de Dios es lo invisible que hay detrás de los ojos, el espacio vacío, lo desconocido, lo que no se puede tocar ni ver. Mejor desconocerle que entenderle «a nuestro modo tosco».

Lo que espanta al poeta es la serie de artificios que hacen de Dios algo inexplicable, el haberlo relegado a simple fórmula o idea.

¿Acaso la rebelión, el ejercicio de insumisión en que la poesía de Dámaso Alonso consiste, no es buscar en el vacío la libertad, en la ausencia o negación la verdadera imagen? Así habría que entender el ateísmo del poeta, por lo demás tan mal comprendido, un Dios sin transcendencia añadida, un Dios de la profundidad humana.¹⁸

Realmente somos, antes que nada, la totalidad de nuestro cuerpo. Y el cuerpo armoniza con el medio natural en que vive.

Ahora el poeta, en *Gozos de la vista* (1981), ve la luz, don celeste siempre. Ir hacia la luz, dejarse penetrar por ella, tan sólo manteniéndose en la simple verdad de estar aquí:

Las cosas
emanaban sutiles hilos, dardos o tallos
(yo no sé); se juntaban hacia mí, se fundían
en mí (mejor: conmigo). Nunca tapiz más bello
se tejió para bodas de lo vario y lo uno.
(«Descubrimiento de la maravilla»)

Llega la mirada de la luz anulando la distancia. Ojos del Hombre, ojos de Dios:

que para ver humanamente
su Creación,
necesita mirarla,
a través de mis ojos,
a través de los ojos
del Hombre.
(«Vista humana, intuición divina»)

¿Son acaso los ojos otra cosa que un deseo de transcendencia? Y así, el

(18) Véase el estudio de Ernst BLOCH, *El ateísmo en el cristianismo*, Taurus, Madrid, 1983, pp. 248-251. Aunque desde una perspectiva marxista, la «Pre-Illuminación o Pre-Figuración» se orienta hacia la esperanza del ser.

hombre se siente mirado, visto desde lo alto, esto es, más cerca de la verdad, más libre de interpretación. Surge entonces la plegaria desde la pobreza íntima, la oración por la vista. La ceguera y la vista, símbolo bisémico que preside todo el conjunto. Ojos que la palabra lleva a la ceguera, lo de fuera (la vista) orientado hacia dentro, ojos que apuntan hacia algo distinto de lo visible. Está la ceguera, pero en la ceguera hay también el tanteo para hacerse con una dirección. El poeta siente piedad por los ciegos que nunca han tenido luz:

Yo digo

«forma». Y ellos extienden en silencio las manos
sarmentosas, y palpan con amor: tiernamente
intuyen, «ven» (a su manera). Yo les digo
«perspectiva», «relieve», y acarician los planos
de las mesas, o siguen las paredes, y tocan
largamente la esquina. Se sonríen, comprenden
algo. Pero si digo «luz», se quedan absortos,
inclinan la cabeza, vencidos: no me entienden.
(«Búsqueda de la luz. Oración»)

Y en verdad que no es la súplica lo que más importa, sino la densidad de esa mirada profunda, tal como si la ceguera fuera menos una falta que una saturación.

Gozos de la vista se define por su específica relación con la luz, por la manera como el poeta la concibe. Pero, conforme avanzamos en la lectura del libro, vemos que lo que domina en él no es la luz solar, con su propiedad hiriente, sino la nocturna luz de la materia, densa y ligera.

La luz, la voz. Aquí se siente la palabra de una manera casi física, como la cercanía de un cuerpo. Se oye, pues, una voz que apenas ha sido aún oída, sino sentida y palpada:

Pensar luego un caliente
palpar, un denso, un obstinado
palpar. Los seres vivos
palpaban y roían
(sólo palpaban y roían):
todos palpaban y roían.
Y los silos del tiempo
se henchían grano a grano.
(«Antes de la gran invención»)

Tiene, en efecto, *Gozos de la vista* un acusado protagonismo del tacto y ver sería lo mismo que tocar el fondo oscuro de la materia.¹⁹

(19) Esta tactilidad del objeto poético está ya presente en el poema «Gozo del tacto», que pertenece a la tercera parte de *Hombre y Dios*, llamada «Epílogo: hombre solo».

La asociación de tacto y vista, «Gracias, tacto; gracias, vista», del poema «Visión de los monstruos», es debida a la luminosa materia que unifica los sentidos. Materia. *Mater lux*. «La luz es materia», señaló Einstein. Y la luz no aparece si antes no se siente su materia iluminada. Respiración en la luz que sería a la vez una respiración en la materia misma: «La luz es el primer animal visible de lo invisible», escribió Lezama Lima.

¿Qué es la luz sin la materia que la informa? La luz que emerge de las tinieblas, unidad primordial de la que el Rigveda dice que «respiraba por sí misma sin aliento». Y no piensa el poeta en la fe, sino en esa vibración interior, independiente de cualquier creencia, que nos proyecta hacia Dios y extiende nuestra vida:

la vibración de la materia, ese temblor misterioso de la
materia que en mí ardía,
que en mí se glorificaba ardiente.
(«Invisible presencia»)

El temblor no sería aquí manifestación, sino murmullo o respiración de la materia en la luz. Porque tal vez la perfecta metáfora del poeta sea palpar sombra e imaginar luz.

El Hombre y Dios desplegándose dramáticamente en la luz. Y la luz, fuego divino que ilumina la vida, es lo que nos conduce «desde la oscura noticia a la clara noticia», según ha visto Claudio Rodríguez en un sugerente ensayo.²⁰

De la oscuridad a la iluminación el hombre vive en medio de un vacío espiritual. Dentro de él lo semejante tiende a lo semejante, de modo que sobre la separación priva la pertenencia. Donne conocía esta sensación: «Ningún hombre es una isla, completa en sí misma; cada hombre es un trozo del continente, una parte del todo». La búsqueda de la totalidad es la base de *Duda y amor sobre el ser supremo* (1985), extenso poema de tres partes, en el que el sobreviviente desea volver a unirse al ser amado para siempre. El hombre es consciente de la separación y aspira a la unidad. Duda y, en cuanto duda, ama.

Las tres partes del libro son otras tantas posibilidades:

1. *El alma no eterna*, que muere cuando muere el cuerpo

Al nacer, nace el cuerpo y nace el alma;
al morir, muere el alma y muere el cuerpo.
(«Alma no eterna»)

2. *El alma eterna*, que sobrevive al cuerpo haciéndose inmortal

Deseo esto de ti: que el alma quede eterna
cuando se muere el cuerpo.
(«Alma eterna»)

(20) Cfr. Claudio RODRIGUEZ, «Dámaso Alonso: entre lo tremendo y salvador (Unas notas sobre su poesía)», *Insula*, n.ºs 368-369, p. 10.

El poeta desea lo eterno para «con padre y madre estar»; con los amigos ya lejanos, Miguel de Unamuno, Jorge Guillén, Pedro Salinas, Amado Alonso, Federico, Leopoldo Panero, Vicente Gaos, Rafael Ferreres, Vicente Aleixandre; con «las almas eternas» de nuestro siglo de Oro: Miguel de Cervantes, San Juan de la Cruz, Luis de León, Lope, Quevedo y Luis de Góngora; con el universo en toda su plenitud.

Esta segunda parte parece ser la más importante y en ella el deseo domina sobre la realidad.

3. *No-alma*, negación que aglutina cuerpo y alma

«Alma», no existes. Lo que vive, el cuerpo;
vives con él (como él); mas tú no, no eres alma.
(«¿Alma?»)

Viene después una reflexión sobre las tres partes anteriores: «Dudas sobre las tres partes».

En la medida en que la duda se anuncia como superación de lo finito y distinto, apunta ya a un principio trascendente: el Ser supremo, la absoluta perfección:

¿Hay posibilidad del «Ser» supremo?
No lo creía. Mas pensé rogar
que existiera tal «Ser», y tal vez, existiendo,
pudiera ser ya «eterna» el «alma» siempre.
¿Y es que el omnipotente «Ser» lo haría?
(«Primera parte»)

La duda es para el poeta cumplida asimilación de lo infinito en la interioridad del alma, del Ser supremo y del alma eterna. Por eso, en el único poema que no forma parte del conjunto, «¿Existes? ¿No existes?», el desconocimiento de Dios es prueba de su existencia:

Yo ignoro si es que existes; y si espíritu.
Yo sin saber, te adoro, te deseo.
(III)

Se conoce a Dios, se le ama, de la manera más profunda y verdadera, no conociendo a Dios. Dámaso Alonso parece seguir aquí el desconocer (*Agnostos*) de Dionysius Exiguus o el «entender no entendiendo» de San Juan de la Cruz.

El tránsito de la duda a la identidad absoluta parece ser el hilo conductor del libro, de ahí que la interrogación, sostenida a lo largo de los poemas, marque la lucha por la sobrevivencia, que viene de muy atrás.²¹

(21) Es clave, en este sentido, el poema «Mujer con alcuza», cuya versión original se titulaba la «superviviente».

El poeta, ante el umbral de la muerte, no se resigna a perder la vida, quiere gozarla más allá de la muerte. El amor por la vida es lo que le da la esperanza de seguir viviendo.

Y la esperanza, que da el carácter agónico a la vida humana y a la poesía que de ella nace, pues que en esta poesía la angustia corre pareja a la interrogación, ha llevado al poeta hacia una totalidad largamente buscada. Finito y solitario, necesita de lo infinito para vivir y, cuando lo encuentra, deja ya de rebelarse.

Había crecido el ser angustiado, en imposible convivencia, y ha quedado simple, sin sobrepasarse. La pura simplicidad, que para los que de verdad han vivido, ha de ser clara y para siempre.

En 1535 sale, simultáneamente en las prensas de dos editores ambrosianos, Guillermo Sordani y Martín Nucini, la que se proclamará a sí misma, *Segunda parte de la vida del Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. Sería el primer ejemplar de una curiosa descendencia de novelitas que procuraron prolongar las aventuras del pícaro de Tormes, asegurándole una continuación.

Poco puede conjeturarse acerca del anónimo autor de esta *Segunda Parte del Lazarillo* en 1535. Dada la actitud global que se desprende de la novela, —desprecio de las vanas honras, sutil ironía religiosa, sátira política y anticlerical etc.—, y, sin entrar en atribuciones directas, cabría partir de un supuesto erasmiano, que moldearía el perfil ideológico del autor de la *Segunda Parte*.¹ Y no está de más recordar, llegados a este punto, la vinculación que el trematoma decimonónico mantuvo con la novela renacentista de metamorfosis.² La traducción de *El asno de oro*, de Apuleyo, será obra de un erasmiano.

(1) Véase RICHARD ZWEIG, *Lazarillo curoo: Lazarillo de Tormes: Life and Death of Young Lazarillo: Lazarillo del Duero*, Madrid, 1970.

(2) Cf. RICHARD ZWEIG, *Nada es verdad* (traducción de la *Segunda Parte del Lazarillo de Tormes*, Valencia, Albatros, 1970), p. 16. Véase también biografía escrita por E. MARGARY LAHMAN, *Biografía del Lazarillo de Tormes*, San José de Costa Rica, Ed. del Cuervo, 1935, pp. 28, 29 y 39 y A. BONILLA y SAN MARTÍN, *La vida en época del Lazarillo de Tormes, Anales de la Universidad Española*, Madrid, 1904, pp. 176 y 221. El profesor Ch. ALBRON atribuye la personalidad del continuador con Pedro de MIRENA, autor del Libro de la Verdad (Véase su trabajo *El Padre Afonso autor del Libro de la Verdad* en 1535 en Valladolid, *IBR*, LVIII (1956) pp. 189-196), opinión que comparte en su estudio Maximo SALLER, *Microcosmos ambrosiano erasmiano del Lazarillo de Tormes*, descubierto de los pseudoperipetivos del Renacimiento, S. Schönbach, Berna, 1961. En 1925 R. WILLIAMS había afirmado la posibilidad de que *El Coloquio* y este *Lazarillo* fuesen una misma obra de un mismo escritor. Véase R.H. WILLIAMS, *Analysis of Independent Composition of Lazarillo de Tormes*, *RRQ*, XVI, Nueva York, 1925, pp. 227-231.

(3) M. BATAILLON, *Verdad y ficción del Lazarillo de Tormes*, Salamanca, Anaya, 1965, p. 82. Véase la opinión de MIGNONNEZ DELAYU, al considerar la posibilidad de que Francisco de ENZINAS, autor de una traducción de los *Diálogos* andaluzes de Luciano, hubiera sido el autor de la *Segunda Parte*.

(4) J. ALBINA afirma tal vinculación por lo que respecta a la producción literaria. Examina los datos de varias traducciones del autoescritor e impulsó personalmente la investigación de las obras de Luciano, de modo que las traducciones de la *Tragedia* y el *Orfeo*, *Tharsus*, *Chilopoy* y las *Historias Verdaderas* serían obra de un mismo escritor.

