

dríamos que añadir el elemento religioso (eso sí, más típico de aquellos años), y que es casi constante en el libro.

Una poesía como la que pretende ser —y es— *Hijos de la ira*, debe sustentarse fundamentalmente en la comunicación. El poeta expresa su clamor, su dolor, su angustia, y pretende comunicar esa sensación al lector —se trata, pues, de una comunicación directa— o fusionar su sentir con el sentir idéntico del que lee. Pero si esa comunicación de la angustia se hiciese sin ningún intermedio retórico-literario, la misma diafanidad del referente anularía el poema. Ya que el lenguaje no sometido a desviación ni transgresión de ningún tipo nos sonaría —como terminó por suceder en la peor poesía *social*— simplemente a comunicado oral o a panfleto. Por eso, para que esa comunicación directa (la sensación de la angustia, por ejemplo) se transmita poe-
máticamente, es necesario que se haga a través de un medio o artificio literario enriquecedor. Y ese medio, en el caso de *Hijos de la ira*, es el símbolo, bien que, como el poeta no pretende ningún ocultismo, sino al contrario, llaneza comunicativa, el símbolo no presente ninguna particular dificultad.

As, en el primer poema del libro, «Insomnio», uno de los más significativos de la colección, se habla de *muertos*, uno de los cuales es el propio poeta, que chilla y aúlla y se revuelve muchas noches en su nicho.

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

Pero no nos es difícil saber que los *muertos* somos en realidad los vivos que estamos en este mundo, en esta ciudad, donde todo es angustia y desolación (piénsese también que es el Madrid de 1940). Tan trágica es, pues, nuestra condición, que estando vivos somos muertos que *ladran como perros*, aterrorizados dentro de la negrura en que habitan. Siguiendo tal dialéctica, tampoco nos sería difícil entender (el poema «En el día de los difuntos») que los muertos reales, los enterrados, son los verdaderamente vivos, los que ya no tienen que soportar la terrible rueda de la existencia. Y así lo constata el poema:

*¡Canten, canten la trompa y el timbal!
Vosotros sois los despiertos, los diáfanos,
los fijos.
Nosotros somos un turbión de arena,
nosotros somos médanos en la playa,
que hacen rodar los vientos y las olas,
nosotros, sí, los que estamos cansados,
nosotros, sí, los que tenemos sueño.*

En otro poema, «La injusticia», ésta aparece simbolizada en una viva *mancha lóbrega* que se cierne sobre lo luminoso, sobre lo puro, manchándolo e inficcionándolo.

*Tu empañas con tu mano
de húmeda noche los cristales tibios
donde al azul se asoma la niñez transparente, cuando
apenas
era tierna la dicha, se estrenaba la luz,
y pones en la nítida mirada
la primer llama verde
de los turbios pantanos.*

En otro texto, «La obsesión» se apostrofa a la angustia que ronda y zumba continuamente el corazón del hombre, como *moscardón verde*, de *poderosas alas velludas*. Y este tipo de imagen simbólica, directa, llena por completo el libro, alcanzando alguna vez la categoría de alegría. Así, por ejemplo, en «Mujer con alcuza», quizá el poema más conocido del libro, la vida toda queda alegorizada en la figura patética de una mujer que ha hecho un largo viaje en tren. Un tren que se ha ido vaciando de todo, hasta quedar desgarradoramente solo, trágico, sin revisor ni mozos, sin empleados ni conductor,

*en el enorme tren vacío,
donde no va nadie,
que no conduce nadie.*

El símbolo ayuda así a comunicar literariamente el grito de angustia que es todo el libro. Porque todo lo que nos rodea es oscuro. El dolor es la realidad continua de la vida, y la naturaleza toda, doliente, intenta continuamente expresar su grito de tragedia. El poema «Monstruo» muestra al hombre rodeado de seres y formas inconcretas, grotescas, inidentificables, que acechan y vigilan con *ojos enemigos*. Y en otro poema, «Voz del árbol», el poeta narra cómo al ser rozado por la rama de un árbol siente que éste quiere decirle algo, gritarle algo de su íntimo sentir dolorido:

*Entre el hombre y la roca,
¡con qué melancolía
sabes comunicarme tu tristeza,
árbol, tú, triste y bueno, tú, el más hondo,
el más oscuro de los seres!*

Y en otro texto, «A Pizca», dedicado a un perro, el poeta inquiere qué extraño dolor u oscuridad le atenaza y le hace chillar, compa-

rándose con el can, aunque atado por una angustia sin nombre, más honda.

*Las sombras que yo veo tras nosotros,
tras ti, Pizca, tras mí,
por las que estoy llorando,
ya ves, no tienen nombre:
son la tristeza original,
son la amargura
primera (...).*

El mundo, pues, que describe *Hijos de la ira*, por el que protesta y chilla—inútilmente—y se rebela, es un mundo lóbrego, gris, en el que la angustia, la injusticia y el terror sin nombre campean como jinetes de otro Apocalipsis. Todo presidido por un hiriente color *amarillo*, que en el libro es símbolo de lo viscoso, lo turbio, el mal, lo incomprendible... Y en medio de todo, Dios. No es que *Hijos de la ira* sea un libro religioso, pero sí es un texto en el que lo religioso está presente. De Dios se duda, se le niega, se le increpa, se le grita o se le reza, pero para Dámaso Alonso—frente al panteísmo natural de *Sombra del paraíso*—este Dios personal es una constante referencia. Algo que no termina de anular nuestro sinsentido, pero que está ahí como supuesto y oscuro móvil de todo. Por eso decía yo antes que, aunque el elemento religioso de *Hijos de la ira* responda a una creencia o a una duda personal, es uno de los rasgos del libro que más concuerdan con cierta poesía—una parte del garcilasismo—que se estaba escribiendo cuando él se editó.

Y todo esto se nos da, lo insinuábamos antes, y es una de las grandes novedades del libro, en un lenguaje directo, prosaico, coloquial, que pretende que el lector está como escuchando, enfrente, directamente, al poeta. Ese lenguaje (heredero quizá del versículo de Walt Whitman) alarga los poemas como si fuesen una charla, sin miedo a reiteraciones, a locuciones coloquiales, a palabras cotidianas o poco literarias. Todo esto se ha dicho muchas veces y es, sin duda, un alto logro de Dámaso Alonso, pero hay un detalle en la lengua de este libro que siempre—creo—se ha pasado por alto. Y es que su coloquialismo (real, por supuesto) es coloquio de filólogo, coloquio literario. Es decir, demuestra que el autor no es un hombre cualquiera, sino alguien avezado a manejar el idioma. Porque sucede que en casi todos los poemas, en medio del tono directo, de la prosa versaria de dos amigos sentados frente a frente, en medio de la sensación de estar oyendo el lenguaje de la calle, surge una palabra infrecuente, un vocablo raro. Y no raro porque sea enjoyado o suntuario al modo modernista, sino porque es—dentro del sabor popu-

lar—un arcaísmo o un término que ha abandonado ya el dominio del habla y pertenece tan sólo a la escritura. Los ejemplos son numerosísimos: *médano* (en lugar de duna), *ciclán*—persona de un solo testículo—, *soturno*—taciturno, oscuro—, *vesánico*—demente, loco—, *trochavereda*—camino pequeño—, *solejan*—toman el sol—, *garlador*—parlanchín, charlatán—. Y así podríamos seguir muy ampliamente. Es decir, que el coloquialismo de *Hijos de la ira* es, sin dejar de ser coloquial, un coloquialismo de filólogo. Y no digo esto como demérito del lenguaje conversacional del libro, sino simplemente como una característica literaria que conviene tener en cuenta.

COINCIDENCIAS, DISCREPANCIAS, CAMINOS ABIERTOS

Analizados ya someramente los dos libros que dijimos básicos en su salida a la luz, podemos ahora percatarnos de una serie de cosas. Que *Sombra del paraíso* e *Hijos de la ira*, libros, sin duda, ambos, muy importantes, son a la vez paralelos y opuestos. Paralelos porque parten de un substrato común. La realidad histórico-social en la que los dos surgen y, por distintos conceptos, su visión del mundo, es casi idéntica: vivimos en una tierra caída, desolada, trágica, oscura (y la realidad de los años en que ambos poetas escribieron sus libros era también desolada, ruinoso, opresiva y oscura), pero mientras Aleixandre abstrae esa realidad, supera la circunstancia; Dámaso Alonso parte de esa misma realidad para destacarla más, para singularizarse en ella, para hacerla evidente y social. Alonso subraya la realidad, Aleixandre la trasunta y la mitifica. Y así de ese paralelismo divergente surge la otra gran diferencia de ambos libros: el lenguaje. En *Sombra del paraíso* la palabra es verbo mágico, exaltación, delectación estética, y el verso es himno y es cántico. En *Hijos de la ira*, por el contrario, la palabra es diálogo cotidiano, charla, y el verso se hace así conversacional, laxo, distendido...

Por eso ambos libros, tras el éxito inmediato a su publicación, se presentaron como dos distintos y hasta opuestos caminos. El texto de Aleixandre (más allá de su particular significación en la obra total del poeta) se presenta como una poderosísima invitación al mundo de la palabra y de la imagen, a la riqueza y sensorialidad del verbo, al mundo de los símbolos y las significaciones posilémicas, a la aventura de la poesía lírica, del reino de la mente y de la creación o delectación en el lenguaje. Mientras que el texto de Dámaso suponía (más allá también de su propia poesía) el camino de la palabra como comunicación directa, del *mensaje* como realidad del poema,

de la investigación o la denuncia de conciencia real, de la poesía como coloquio, como pan cotidiano, de la lengua como constatación o evidencia de las cosas... Dos modos, pues, de mundo y de lenguaje.

Y podríamos terminar preguntándonos, ¿por cuál de las sendas optó la poesía española? Entonces pareció que básicamente por la segunda. Pero hoy sabemos ya que por las dos. *Hijos de la ira* tuvo una inmediata repercusión en los poetas del momento, y a través quizá de los creadores de *Espadaña* (Eugenio de Nora y Victoriano Cremer) pasó a informar toda la poesía realista, cívica o de denuncia de los años cincuenta, teniendo como última—y a la postre fatal—consecuencia la poesía *social*, que pasados sus primeros albores, ya en los años sesenta, no era sino palabra chata o panfleto con vocación de risa. (De esa final degradación, naturalmente, no era culpable la buena poesía de *Hijos de la ira*.) En cuanto a *Sombra del paraíso*, aunque comentado y elogiado como libro del ya maestro Aleixandre, pudo parecer que, tras los primeros años de su publicación, no tenía ninguna consecuencia inmediata. Eran otros los rumbos de la poesía. Sólo entonces la generación cordobesa de la revista *Cántico* se sintió creativamente cerca o alcanzada por la obra aleixandrina. Sin embargo, transcurridos ya muchos años, vemos que *Sombra del paraíso*, o más exactamente el camino que ese libro volvía a abrir, está en la base de toda la poética del lenguaje o de la imaginación imagística, que empezó a aflorar en la generación del setenta. En ese retorno a la palabra y al entusiasmo por las imágenes y su mundo de espejos y de símbolos. El origen, ya digo.

Pero quizá lo que convenga terminar siempre constatando—una vez más—es la validez de cualquier camino. La omnímoda libertad de la poesía, siempre que cumpla una fundamental característica: hacernos asentir a una transgresión del lenguaje normal y salvarnos, en la palabra, una intensidad de la mente o de la vida.

LUIS ANTONIO DE VILLENA

Bravo Murillo, 355-j
MADRID-20