TRES ESTUDIOS SOBRE LA POESIA DE MANUEL ALONSO ALCALDE

1. PRIMEROS POEMAS

Los inicios poéticos de MAA podemos conocerlos a través de algunos poemas aparecidos en periódicos desde 1935 (1), pero sobre todo, por dos recopilaciones interesantes que son el célebre cuaderno de hule negro puntuado por J. Guillén, de 1934-35, y un libro verde, titulado "Vendimia" - que resultó de encuadernar 54 cuartillas mecanografiadas con composiciones de los años 1935-37.

Estos poemas, que desde el punto de vista de los temas no encierran gran interés, ya que tratan de todo un poco y describen sentimientos o situaciones puramente literarios, como ha declarado el autor (2), sí -- que nos dan varias claves sobre su quehacer puramente técnico, al tiempo que nos explican la honda raigambre que tienen en él el empleo de ciertas formas, como el soneto o el verso libre, que encontramos desde los poemas de Halcón.

También son interesantes porque nos muestran cómo, desde los 17 -- años, MAA reflexionaba sobre su creación poética dentro de las mismas composiciones. (Esta actitud "metapoética" no volveremos a encontrarla hasta la AI, o E.) En el LV, por ejemplo, tenemos un soneto dedicado a la defensa del soneto ("injertad nuevas ramas en su tronco", 1936), y otros dos - poemas (1936-37) en que reflexiona sobre el hecho de escribir. Aquí tenemos una muestra cuyo carácter primerizo no debemos olvidar:

"Yo no sé lo que escribo,
ni sé en lo que pienso;
sólo sé que el poeta
tomando la pluma en sus dedos
se deja llevar de la mano
del Ser que va adentro."

Después de los años 30-50 en que predomina un modo clásico de hacer poesía (sonetos, tercetos encadenados, etc....), en la AI encontramos frases como éstas:

(Me acuso...) "... hasta de esta tirada de alejandrinos blancos." (p. 90)

"A vosotros os lo digo
con versos que ya no me entretengo en ajustar por piezas,
en soldar pacientemente con primorosas rimas." (p. 105)

Y estos últimos versos, supondrán el espaldarazo definitivo de lo que será su producción a partir de entonces: predominio del verso libre , o empleo de metros regulares pero sin rima. ¿Se arrepiente de su tarea anterior?

"Y escribí versos, sollozé palabras,
me envolví en sus azules violines,
sílabas, vidrios, rimas de colores,
visos tornasolados y cartones
de amarilla tristeza: en fin, palabras."

(E, p. 26)

Más bien creemos que se trata de un reajuste en su poesía, ya que, al incorporar contenidos nuevos, en los años 60 ha tenido que recurrir a nuevas formas de expresión, aunque mantenga cierto tipo de recursos.

Lo más característico de estos poemas de los años 30 es su gran libertad formal. Junto a experiencias creacionistas a lo Vicente Huidobro (3), encontramos sonetos, décimas, tercetos encadenados, originales composiciones polimétricas con, o sin estribillo, y algo que no volverá a aparecer nunca en la producción de MAA, y que en esa temprana edad, le dio muy buenos resultados: la versificación de cláusulas. Veamos todo esto con un poco de detenimiento:

"Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra;
El adjetivo, cuando no da vida, mata."

(V. Huidobro, El espejo de agua, "Arte poética")

Los "versos ultraístas" del cuaderno de hule negro de 1934 eran un conjunto de composiciones hechas, generalmente, a base de frases nominales muy breves y yuxtapuestas:

"Confeti,
Serpentina
Luna,
-rostro de anís-
Pierrot,
-rostro de harina-

Es un cristal dormido
Flor de azahar,
Flor de almendro,
-barquichuelas blancas,
nocturnos navíos-

Noche tranquila

Silencio!

(CHN, "Noche", (4))

Estos poemas, si bien no tendrán trascendencia en la evolución posterior de MAA, le enseñaron a manejar el verso, a darle plasticidad, libertad en cuanto a la rima, la sintaxis, la imagen, etc., y, al mismo tiempo, a cargarle de significado. El pretender que cada verso tuviera un sentido poético por sí mismo le enseñó a hacer una poesía densa, concentrada y fundamentalmente económica, sobre todo por los años 40. Esto sólo cambiará a partir de los 50 con la incorporación de expresiones coloquiales o pertenecientes a la prosa culta que, en cierto modo, diluyen la densidad expresiva.

Versos como: "sacude el río sus labios de hielo", "¿qué palabras dormidas del tamaño de un beso", o

"Pradera verde es el cielo
trigo más dulce es el cielo
Incendio es el cielo "

son hallazgos de esta época ultraísta en que el poeta contaba con 15 años.

Sin embargo, los temas propiamente ultraístas sólo dejaron huella en dos de sus composiciones ("Sport" y "Ciudad"). El resto eran poemas más o menos románticos con una técnica que intentaba ser vanguardista. Así, a la sombra del ultraísmo, fueron naciendo un buen número de poemas con tema, llamémoslo "convencional" (el amor, la amada, la Naturaleza) y con una fuerte influencia modernista y romántica, pero de una gran liber-

tad en cuanto a la forma. Eran verdaderos juegos formales donde el poeta ensayaba con distintos metros, deshacía y creaba estrofas, ponía y quitaba estribillos. Lo único que parecía no preocuparle en estos poemas "experimentales" era la rima.

Pero la dominaba perfectamente, como demuestra en los poemas del Libro Verde, y los que aparecieron en Aula, la revista de poesía del Instituto Zorrilla, y en la Memoria del Colegio en 1935. De esta última, ponemos como ejemplo una estrofa de un largo poema en décimas dedicado a Lope de Vega:

"¿Dónde de don Sancho el sello?
¿Y la fama de Tavera?
¿Dónde su entereza fiera?
¿Y el orgullo de don Tello?
¿Qué resta de todo aquéllo?
Les durmió en oro la historia.
No queda ya a su memoria
sino tu inmortal figura
su nombre solo perdura
para resaltar tu gloria.

.....".

A. A. (alumno de 5º año).

En el Libro Verde la influencia del Romanticismo y del Modernismo se hace todavía más patente: junto a escenas nocturnas, sepulcrales y costumbristas (ambientadas sobre todo en Andalucía), encontramos poemas con una imaginería decadente de jardines, amadas dormidas y "tardes desmayadas". Pero junto a formas libres y polimétricas ya encontramos una gran cantidad de formas clásicas (sonetos, quintetos, romances...), donde todavía se percibe el deseo de experimentación.

Este deseo está especialmente claro en el caso de los sonetos: los encontramos octosílabos,

"Sol. Más sol. Una amapola
incrustada en el trigal.
La mágica caracola
de una boca de coral.

Una encina gigantesca
su cuerpo robusto encumbra;
bajo la campana fresca
se desdobla la penumbra.

Anónimo trovador,
ruiseñor enamorado,
desde el perfil de una rama

Comba tus trinos de amor
y un caudal, arrebatado,
de notas frescas derrama..."

(LV, "Siesta", 1936-37)

decasílabos, endecasílabos, dodecasílabos, alejandrinos,

"Yo quisiera la tarde con el cielo dorado,
y una brisa, tan tibia, que al tocar en mi frente
y pasar deslizándose, me creyera rozado
por las alas de pluma de algún hada inocente.

Yo quisiera, a la sombra del jardín misterioso
y escuchando la endecha de algún ave encantada,
aunque sólo un momento, respirarle dichoso
sin pensar en tristezas, ni en dolores, ni en nada.

Yo quisiera dejarme blandamente enervado,
con el sopor más dulce del más dulce beleño,
plácidamente hundido sobre el cesped mojado.

y aspirando en las flores el ambiente fecundo,
¡reinar por un momento con el cetro del sueño
sobre el trono de magia de un desmayo profundo!

(LV, "Nostalgia", 1936-36)

(las influencias modernistas y románticas están claras). Y bajo la influencia de Villaespesa, que confiesa el mismo autor (5), las combinaciones de las rimas de las estrofas serán múltiples (6). Veamos algunos ejemplos:

ABBA:CDDC:EEF:GGF ("Soneto epistolar")

ABAB:CDCD:EFG:EFG ("Villaespesa")

ABBA:CDDC:EEF:GGF ("Paisaje de invierno")

ABBA:ABBA:CDE:CDE ("A ti", en decasílabos)

abab:cddc:efg:efg ("Así triunfó tu amor", en octosílabos)

abab:cdcd:efg:efg ("Siesta", en octosílabos)

ABAB:CDCD:EFE:DFD ("Nostalgia")

De todos estos modelos, los que empleará posteriormente serán:

ABBA:ABBA:CDC:EDE

y ABBA:CDDC:EFG:EFG.

También sabemos, gracias al LV, que MAA, en estos años de internado practicó con una gran maestría la versificaoión de cláusulas (no libre), - que nunca más volvería a emplear. Poemas como "Una acuarela en el abanico de la noche",en versos polimétricos (7) o "Nuestro amor", en quintetos de- casílabos, son una buena muestra de este quehacer. Pero de entre todos -- ellos destacamos el poema "Las naves se van", que si ya es llamativo por - lo perfecto de su construcción, todavía lo es más cuando descubrimos que - en una esquina de la página pone, con lápiz azul, "13 años", como vemos en la fotocopia. Posiblemente el poeta lo tenía guardado desde entonces y luego lo incorporó al libro. Veámoslo:

LAS NAVES SE VAN

Las naves se alejan tajando las olas
y abriendo abanicos de espuma y cristal.
Las velas se esparcen,-alguna gaviota
volando con ellas se pierde fugaz.
Los pétalos blancos la brisa arrebata
¡se va deshojando la rosa del mar!

Quedó abandonada la playa al arrullo
del canto infinito de la inmensidad;
las ondas la invaden,-corceles azules
que llegan y tornan,que vienen y van.

Las naves huyeron en loca bandada,
-palomas del viento que al viento se dan-
los pétalos blancos la brisa arrebata,
¡se va deshojando la rosa del mar!

U-UU-UU-UU-U
U-UU-UU-UU-(U)
U-UU-UU-UU-U
U-UU-UU-UU-(U)
U-UU-UU-UU-U
U-UU-UU-UU-(U)

U-UU-UU-UU-U
U-UU-UU-UU-(U)
U-UU-UU-UU-U
U-UU-UU-UU-(U)

U-UU-UU-UU-U
U-UU-UU-UU-(U)
U-UU-UU-UU-U
U-UU-UU-UU-(U)

En primer lugar destaca la precisión con que se suceden los pies -- dactílicos y el rigor con que se alternan los finales oxítonos, siempre en los versos pares y coincidiendo con las palabras rima.

Una objeción que podría ponerse al poema, es que la rima asonante - tiene menor dificultad. Pero este rasgo más parece una elección voluntaria del poeta que una concesión a la facilidad. Una composición de este tipo , en dodecasílabos dactílicos y además con rima consonante, hubiera resultado demasiado solemne para el tema. La rima arromanzada, por el contrario, se adapta perfectamente a lo descrito, dando a la composición unas resonancias populares que el poeta refuerza con los dos versos que se repiten al final de la primera y la tercera estrofa a modo de estribillo. Esta misma impresión de ingenuidad, de composición no demasiado pulida, de descuido - formal, también nos la da la diferente extensión de la primera estrofa, -- que contrasta con el rigor y la exactitud del ritmo de los versos.

Por otro lado, las imágenes, a pesar de la influencia modernista, - resultan originales, y los recursos fónicos están bien ajustados al tema , como el predominio (más que aliteración) de nasales en la segunda estrofa, o el ritmo dactílico que sugiere el vaivén de las olas y el movimiento de las barcas.

Siguiendo con lo que estas primeras recopilaciones nos revelan sobre la evolución posterior de la poesía de MAA, vemos que en ellas todavía no hay ningún precedente de las imágenes materiales.

En cambio en los sonetos publicados en el Diario Palentino en 1939 (8), encontramos poemas al mar, a troncos ardiendo, al viento, a rocas, a elementos que más tarde se convertirán en imágenes materiales, Ahora, el -

poeta, canta a estas realidades en sí mismas. Más tarde, se habrá dado el proceso de abstracción por el que estos elementos pasarán a ser símbolos - de realidades interiores.

NOTAS

(1) En un archivo personal del poeta, encontramos algunas composiciones publicadas en estos años de iniciación: De 1935, tenemos cuatro poemas, dos de la revista Aula del Instituto Zorrilla y otros dos de la "Memoria escolar" del colegio de Lourdes. De 1939 tenemos dos sonetos, uno que apareció en el Diario Palentino y otro del Diario Regional .

(2) Conversación del 26 de abril de 1985.

(3) "Y Jorge Guillén, nada menos que J. Guillén, se adentró en la - lectura de los versos de un muchachito de quince años, versos sin -- puntuación, como había visto en Vicente Huidobro" (M.A.A. El Norte de Castilla , 28-I-1973).

(4) Las comas que van después de "Luna" y de "Pierrot" se deben a la pluma con tinta negra de J. Guillén.

(5) Conversación del 26 de abril de 1985.

(6) Debemos advertir que las fórmulas más empleada por Vellaespesa en los cuartetos son bien ABBA: ABBA, o bien ABAB : CDCD. Es decir, cuando conserva la misma rima en los dos cuartetos, lo hace abrazado, mientras que, si lo cambia en el segundo, las rimas irán cruzadas en los dos, los modelos que más emplea para los Tercetos son, -

en primer lugar EEF : GGF, y en segundo, EFG : EFG. Como vemos, M.A. A. muestra la influencia de todas estas combinaciones que utilizará junto con otras de creación personal.

(7) UNA ACUARELA EN EL ABANICO DE LA NOCHE

El magnífico abanico de la noche con
encajes de luceros y de estrellas,
va extendiendo sus varillas
lentamente,
y sobre ellas,
en los pliegues de su seda de colores,
con las luces amarillas
del poniente,
se dibuja desde un fondo de neblina
que la noche difumina
dulcemente,
el paisaje soñador de una marina.

¡Es el mar, el mar amigo, con su espuma
corretona
que ha estallado de belleza¡
¡Es el mar, el mar amigo que abandona
la cabeza
en un sueño de cristal¡
(El rosal
de su sonrisa
da sus rosas una a una;
sus cabellos atusados por la brisa
se recogen en el broche de la luna.

El magnífico abanico de la noche, con la
fina
pincelada de la luna, transparente y aco
sada a resplandores:
blanco, gris, azul y verde, tornasol y pur-
purina,
ha tendido en la acuarela de su seda de colores
el paisaje soñador de una marina.

UU-UUU-UUU-UUU-UUU-UUU-U
UU-UUU-U
UU-U
UU-U
UU-UUU-UUU-UUU-UUU-U
UU-U
UU-UUU-UUU-U
UU-UUU-U
UU-U
UU-UUU-UUU-U

UU-UUU-UUU-UUU-U
UU-UUU-U
UU-UUU-UUU-U
UU-U
UU-UUU-(U)
UU-(U)
UUU-U
UU-UUU-U
UU-UUU-UUU-U
UU-UUU-UUU-U

UU-UUU-UUU-UUU-U
UU-UUU-UUU-UUU-UUU-U
UU-UUU-UUU-UUU-U
UU-UUU-UUU-UUU-U
UU-UUU-UUU-U

(8) Nos referimos a nueve sonetos aparecidos en el Diario Palentino en diferentes fechas. Dos de ellos están dedicados a la roca

"La roca, dura y quieta, no es inerte;
yo la siento latir, si no risueña
al menos sí tranquila, porque sueña
con la fría dulzura de la muerte"

Otros dos llevan el título "A UN TRONCO ARDIENDO":

Ramas de alta corteza, que podían
contender con las aves en altura;
tronco de serenísima estatura
donde picos y nubes competían.

Resinas que, cayendo, recogían
todo el olor que al viento le captura
ese tronco de fuerte encarnadura,
sobre el que sólo llamas ya porfían.

Vísteis nacer la sombra rama a rama;
sentísteis la raíz -blanca minera-
acechando noct rnos manantiales.

Y el ave anduvo, donde va la llama
-última presunción de la ribera-
borrando con ceniza las señales.

II

Esta cercana hoguera que derrama
del tronco que cubrió de flores mayo
póstuma primavera, tu desmayo
con cenizas y lágrimas proclama.

Hoja por hoja vas, rama por rama,
entregando la fuerza de tu tallo,
mientras busco en el fuego y no la hallo,
tu antigua sombra fiel, bajo la llama.

Caíste a la primera voz del fuego.
¿Recuerdas en aquella primavera
cómo cantaba un viento entre las hojas?

Pide ese viento ahora y borra luego
las llamas que consumen la madera,
porque siquiera tus cenizas coja....

Y la siguiente pareja se titula "SONETOS AL MAR"

I

Ese mar, con su plata sobrehumana;
ese mar, como cárdeno latido
que de arenas profundas ha venido
y que de rocas abisales mana,

Ese mar poderoso, que destila
su fría sal, sobre la dura peña;
ese mar dolorido, que no sueña
cansado de ver luna en su pupila.

Ese mar que le busca a las arenas
su corazón desierto, y no le halla;
ese mar sin amor, como el vacío,

¡se ha entrado incontenible por mis venas
y , fundido con él, voy en la playa
buscando arenas que llenar de frío¡

II

AL MAR LEJANO, EN INVIERNO

Tu querida caricia, ¡cómo viene
para erizar mi piel, llena de frío!
¿Qué será el mar ahora, el mar, que tiene
un corazón humano como el mío?

Tengo olvidada ya la ola pequeña
con pelusa de albas en la espuma
que nacía de un mar, que ahora se sueña,
que no se ve, que redordar abruma!

¿Qué será el mar, ahora que no mueve
el agua y por la peña la destila,
donde después espuma y algas bebe?

Siente frío mi mano y no le toca
que le sueña sin verle mi pupila
y tengo yodo y sal sobre la boca!

Por fin, tenemos tres sonetos con los epígrafes "Noche de desamparo", "Muerte" y "Playa", donde el motivo que más aparece es el viento.

PLAYA

Viento que en esta soledad encallas
tu crueldad sonora, sigue, vuela;
lleva a otra arena la reciente vela;
libres del ancla vivan estas playas.

Sigue y vuela... Después, por donde vayas,
canta la soledad que se desvela
en esta dulce arena centinela
que con el frío de las olas hallas.
El mar, espuma a espuma, se retira
y desnuda el lamento de la arena...
En esta playa hay algo que suspira;
algo que enturbia el alma; algo que apena
la voz y hace pensar, cuando se mira,
que un día vine aquí a cantar mi pena.

2.

UN RASGO DE ESTILO EN LA POESIA DE MANUEL ALONSO ALCALDE.

Una característica muy especial de la poesía de Manuel Alonso Alcalde es el empleo que hace de la bimembración (1), que unida a otros fenómenos como la distribución de las oraciones de dos en dos versos que se yuxtaponen entre sí, nos refleja un interés muy especial del autor por el número dos. Vramos algunos ejemplos:

"Casi ni voz, ni ya gemido apenas
tengo para quejarme de alegría.
Salen secos, quemados todavía,
estos gemidos hechos a las penas.

Y gimo porque tengo a manos llenas
el gozo de este amor de cada día,
porque también se gime de alegría
cuando corre la dicha por las venas.

Mírame así, gimiendo y anhelante,
sujeto a tus miradas: ¡Yo quisiera
eternizar este perfecto instante!

¡Quiero gemir, gemir de amor sin llanto,
porque tengo en un ser la primavera
y la sangre fragante de amar tanto!"

(HV, p. 20)

Casi { ni voz / ni ya gemido apenas } tengo para quejarme de alegría

salen { secos / quemados todavía } estos gemidos hechos a las penas

"Tú eres amor, sonándome hondamente
como una piedra oscura, derribada;
tuya es, amor, la sombra levantada
para aguijar mi sueño eternamente.

Tú eres este dolor, este torrente
tú mi voz, a seguirte destinada,
este decir un nombre, esta cansada
furia de perseguirte inútilmente."

(HV, p. 31)

- Tú eres amor (...) como una piedra { oscura / derribada
- Tuya es amor...
- Tú eres { este dolor / este torrente
- Tú mi voz (...) { este decir un nombre / esta cansada furia...

Como vemos, las bimembraciones van asociadas muchas veces al paralelismo y a la geminación. Este último caso podemos considerarlo como una -- traslación al plano morfológico del gusto por la duplicidad de estructuras, donde también tendremos bimembraciones de adjetivos, sustantivos, verbos , adverbios...

"Como una verde y viva primavera" (HV, p. 16)
"hundirme en su onda cálida y oscura" (HV, p. 16)
"mírame enamorado y anhelante" (HV, p. 17)
"Te llama entre las sombras, te confunde" (HV, p. 36)
"Has de oirme llamándote y buscando" (HV, p. 36)
"Me he visto así alcanzado, destruído" (HV, p. 32)
"Con las botas machaca y pulveriza" (LMC, "Pastor de los Torozos")
"Blasfemias y gruñidos las palabras"

Incluso en el terreno, ya propiamente retórico, encontramos numerosos recursos basados en el mismo principio, el de crear estructuras bimembres o "sintagmas no progresivos", como los llama Dámaso Alonso (2), sólo que ahora, la bimembración será de palabras iguales:

Epanadiplosis:

"Escribo mi pasión, mi fuego escribo" (HV, p. 9)

y gimo
- porque tengo a manos llenas...
- porque también se gime...

mírame
- así
  - gimiendo y
  - anhelante
- sujeto a tus miradas

yo
- quisiera eternizar este perfecto instante
- quiero
  - gemir
  - gemir de amor sin llanto

  porque tengo
  - en mi ser la /primavera
  - y la sangre /fragante.

"Amarte eternamente en este suelo;
amarte, sí; dejar mi vida entera;
saberme ciego en ti, ciego en tu hoguera
sin otra cumbre más, sin otro anhelo.

Sólo amarte siguiéndote en tu vuelo,
ángel puro, hermosura verdadera;
seguir, seguir tu hermosa primavera
como un viento, agitado de desvelo."

(HV, p. 24)

- Amarte eternamente...
- Amarte, sí

.
- Dejar mi vida entera
- saberme
  - ciego en ti
  - ciego en tu hoguera

  sin otra cumbre más.
  sin otro anhelo

Sólo amarte
- ángel puro
- hermosura verdadera

- seguir
- seguir tu hermosa primavera...

Geminaciones:

"Y van, ven a que pueda adivinarte" (HV, p. 13)
"¡Huyes! ¡Huyes! ¡Espera, sombra mía!" (HV, p. 17)
"quiero, quiero cegarme en tus cabellos" (HV, p. 16)
"El tiempo -plumas, plumas solo-" (HV, p. 22)
"amando, amando, desvivido, ciego" (HV, p. 33)
"Soy granito, granito solitario" (LMC, "De pie en el Maladeta")

Anáforas (3):

"Cuando la piel del agua no temblaba
cuando no era la luna tan remota." (LMC, "Antes de lo que existe")

"Vivo en su aire templado,
vivo en su sombra hundido" (H 7)

"y unos cerros dorados y lejanos
y una amorosa hierba distendida" (H 8)

"de una niebla radiante y cegadora,
de una luz no tocada todavía" (H 9)

Anadiplosis:

"Mi corazón en tu aire claro habita
habita en tu ternura ensimismada" (H 9)

"Así mi anhelo desatado vuela,
vuela siguiendo su presencia pura" (HV, p. 16)

Esta simetría a la que tiende el lenguaje, parece obedecer a una voluntad de ordenar el contenido, de introducirlo en unos moldes bien estructurados. La bimembración, aunque desde otro punto de viat sirva para intensificar la expresión, ya que se duplican palabras y construcciones, es el recurso idóneo para este propósito. Como dice Dámaso Alonso:

> "Evoca una falta de prisa, una necesidad de hacer con majestad, con nobleza. Parece como si el período tuviera miedo a la cojera, necesitara constantemente bifurcarse, para contrabalancearse, que no pudiera avanzar sino sobre dos pies". (4).

El equilibrio que proporcionq lq bimembración se ve reforzado por otros tres factores, que son el predominio casi absoluto del presente en las composiciones que proporciona un ambiente de intemporalidad a los temas; la yuxtaposición de grupos de dos versos y la ausencia de verbos en las series de poemas que podemos llamar "nominales". Estos dos últimos recursos, por su economía (supre-

sión de las partículas de las oraciones, en el caso de la yuxtaposición, y de las acciones verbales en los poemas "nominales") reflejan otra tendencia de la poesía de MAA que es la búsqueda de una expresión densa y concentrada.

N O T A S

(1) D. ALONSO y C. BOUSOÑO, Seis calas en la expresión literaria española, Madrid, Gredos, 1979.

(2) Idem. Cap. I.

(3) "Será cuando de todo lo que existe:
de la hierba que huele -bienamada
del toro de ojos grandes que ya embiste-,
de la paloma que ni fue tocada,
de la corza y del ciervo, de la encina,
de la abeja y del mar, no quede nada.
Cuando árboles caídos sean ruina,
cuando pájaros secos sean tierra;
cuando fósiles selvas sean mina.
Cuando la nieve antigua de la sierra..."
(LMC, El gran silencio)

(4) Idem, p. 3o.

3.

Imaginación material y estructuras antropológicas de lo imaginario en la poesía de la primera época de Manuel Alonso Alcalde

En la poesía de Manuel Alonso Alcalde de los años 40 (*Los mineros celestiales*, poemas de la revista *Halcón* y, sobre todo, en *Hoguera Viva*), encontramos una serie de imágenes que se repiten continuamente, como fuegos y torrentes interiores, rocas impenetrables, cumbres altísimas, vientos agitados, árboles o troncos que sólo son significativos por su posición vertical u horizontal. Aunque, a simple vista, todas ellas parezcan asociadas a realidades diferentes, en el fondo no representan más que variantes de unos mismos contenidos. Los estudios de Gaston Bachelard sobre la «imaginación material», es decir, sobre la adhesión de la imaginación creadora a uno de los cuatro elementos (tierra, agua, aire o fuego) y los de Gilbert Durand sobre las imágenes antropológicas, nos han ayudado a dar todo su sentido al universo simbólico que Manuel Alonso Alcalde crea en esta primera etapa de su producción.

En líneas generales, G. Durand[1] distingue dos regímenes en el mundo de la imagen, el «Diurno» y el «Nocturno». El «Régimen Diurno» es el marcado por la antítesis. En él encontramos, por un lado, las imágenes que simbolizan la muerte y el transcurso del Tiempo y, por otro, las que representan el dominio sobre el devenir. Los que G. Durand llama «Rostros del Tiempo», se expresan con imágenes de tinieblas, de animales devoradores o con representaciones de la caída (símbolos nictomorfos, teriomorfos y catamorfos respectivamente, en la terminología del autor). A ellos se oponen los símbolos ascensionales, luminosos, o los de armas que separan el bien del mal (símbolos diairéticos) que expresan el triunfo sobre la angustia y la muerte. En este régimen, lo bueno se opone a lo malo, lo positivo a lo

[1] GILBERT DURAND, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus, 1982.

negativo, igual que se opone el día a la noche o la caída al ascenso. En el «Régimen Nocturno», en cambio, ya no encontraremos «oposición» de símbolos. Dirá G. Durand que también se vence al tiempo y a la muerte exorcizando sus horrores. En el «Régimen Nocturno» se dará, pues, una inversión de significados, una «eufemización» de los «Rostros del Tiempo»; así la caída se convertirá en descenso, el abismo en copa y la noche sólo será el preludio del día. G. Bachelard, por su parte, estudia los diferentes valores que adquieren las representaciones de cada uno de los cuatro elementos primordiales en la obra de varios autores.

Los temas que aborda la poesía de Manuel Alonso Alcalde en la década de los 40 están siempre vinculados a su propia intimidad (el amor, el sentimiento religioso, la soledad, la muerte). A partir de ellos, lo imaginario irá creando un universo propio formado por unos símbolos, que caracterizarán, de una forma más o menos encubierta, al poeta y a las realidades de su mundo personal.

En la poesía amorosa, tanto las imágenes antropológicas como las representaciones de la imaginación material, expresan un deseo de salirse de los límites del Tiempo. Esto se reflejará en el tratamiento que reciben la amada, la pasión e incluso la figura del poeta.

Dentro del «Régimen Diurno» la amada aparece representada como ángel o pájaro («Angel inesperado, ¿a dónde ibas?», HV p. 14; «Pasaste como un ave, como un ala», HV p. 17)[2]. Estas imágenes de seres alados, concretamente el caso del pájaro, están «desanimalizadas» en virtud del ala que permite la elevación. Dirá G. Durand:

> El ala es ya un medio simbólico de purificación racional. De ahí resulta, paradójicamente, que el pájaro casi nunca sea considerado como un animal, sino como un simple accesorio del ala[3].

Otra característica de la amada es que aparece siempre asociada a lugares elevados, como si su hábitat natural fuese el aire («...¿a dónde ibas? / ¿a qué cielo dorado e inocente? HV p. 14). Esto, unido a lo que podemos llamar sus «propiedades luminosas», la sitúan, no sólo en el polo opuesto de los símbolos nictomorfos, sino también en un plano de elevación imaginaria que es, ante todo, un nivel de elevación espiritual, ya que como dice Bachelard, es imposible prescindir del eje vertical para la expresión de los valores morales[4]. Así pues la amada nos es presentada como un ser elevado y purísimo, en virtud de unos atributos celestes que la sitúan por encima del devenir temporal y de la muerte.

[2] Los ejemplos de la obra del autor, proceden de su libro *Hoguera Viva*, Valladolid, colección de poesía «Halcón», n.º 12, 1948 (citado a lo largo de este trabajo con la sigla HV), y de diferentes ejemplares de la revista *Halcón*, Valladolid, 1945, 1946 y 1949.

[3] G. DURAND, *op. cit.*, p. 122.

[4] G. BACHELARD, *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*, México, FCE 1958, p. 21.

Una vez que el poeta ha conseguido elevar a la amada por encima de la destrucción del tiempo, para poder seguirla y alcanzarla, él mismo tendrá que someterse a un proceso de purificación o de espiritualización que le permita desprenderse de sus limitaciones humanas. Es entonces cuando vemos que él y su pasión también adquieren cualidades aéreas y se convierte en viento o en voz: «Así mi anhelo desatado vuela, / vuela siguiendo su presencia pura» (HV p. 16), «Ya no te alcanzo con mis voces / aunque desesperadamente se prolongan» (HV p. 38). En esta actividad, sobre todo en la de llamar continuamente a la amada, además del isomorfismo entre la palabra y la luz de que habla G. Durand, y que sitúa en el mismo plano de elevación a los seres luminosos y a los que dominan el verbo[5], encontramos un mecanismo psíquico similar al de la reiteración de los mantra en diversas religiones que, según este autor, son:

> Palabras dinámicas, fórmulas mágicas que por el dominio del aliento y del verbo, domeñan el universo[6].

Con lo que estamos de nuevo ante el deseo de escapar de lo cambiante y lo caduco para alcanzar un estado de plenitud inmutable y perfecto.

Pero no es éste el único modo en que M. Alonso Alcalde caracteriza a la amada. También dentro del «Régimen Nocturno» le concederá valores de eternidad y poder para exorcizar los horrores de la muerte. En este régimen, la amada estará dotada de valores envolventes, ofreciendo al autor un medio generalmente de naturaleza fluida, en el que puede hundirse y abandonarse. Los puntos donde encontramos fijadas estas cualidades son el cabello y la mirada. El cabello lo hará mediante su movimiento ondulatorio («Quiero, quiero cegarme en tus cabellos, / hundirme en su onda cálida y oscura» HV p. 16), y la mirada, porque así aparece explicitado en los poemas: «Si me hundo largamente en tu mirada, / de eternidad salgo bañado» (HV p. 22). De un modo u otro, cabellera y mirada, nos sitúan ante imágenes de unas aguas femeninas y maternas que funcionan para el autor como el recinto mismo de la eternidad y de la dicha. Como dice G. Durand

> Es el abismo feminizado y maternal el que, para muchas culturas es el arquetipo del descanso, del retorno mismo a las fuentes originales de la felicidad[7].

Pero no todo es hablar de la amada en la poesía de M. Alonso Alcalde. El poeta también hablará de sí mismo y de la forma en que siente su pasión, y lo hará dentro del «Régimen Nocturno». La imagen que ofrece de él es la de un recipiente, la de un pozo o un vaso que encierra todo un cosmos imaginario dentro de sí: en su interior corren ríos, se despeñan piedras, resuenan voces («¡Cómo en mi sangre con tus voces suenas, / hasta dejarla quieta y aturdida!» HV p. 15; «Tú eres amor, sonándome hondamente / como

[5] G. DURAND, *op. cit.*, p. 21.
[6] *Ibídem*, p. 22.
[7] *Ibídem*, p. 146.

una piedra oscura derribada»» HV p. 31; «Voy a ti. A ti me lleva mi corriente / desde el fondo del ser, de más adentro /.../ como un hermoso río, ciegamente» HV p. 18). Mediante estas imágenes, el interior fisiológico y el interior espiritual del autor tienden a fundirse en uno solo que se convierte en el espacio privilegiado para la contemplación amorosa, porque es ahí donde residen los sentimientos de bienestar y de plenitud íntima.

Los elementos que aparecen siempre en esta concavidad del poeta son el fuego, el agua y la sangre. De todos ellos, es el fuego el que mejor expresa el deseo de inmortalidad. Su naturaleza misma ya es una llamda a la renovación permanente porque, como dice Bachelard, la muerte en el fuego no es muerte. Este efecto de las llamas, al que él llama «Complejo de Empédocles», se basa en el deseo que suscita el fuego de cambiar, de romper con el tiempo, de llevar la vida a un más allá de renovación[8].

Las imágenes de agua y sangre también expresarán el deseo de escapar a la destrucción, pero lo harán de otro modo: mediante el exorcismo del esquema de caída y del vértigo, signos de la muerte en el «Régimen Diurno».

Las aguas de la poesía de Alonso Alcalde más que verse, se sienten. Nunca hablará de su transparencia ni de los reflejos de su superficie, sino que aparecen siempre como un empuje, como una fuerza que arrastra incesantemente («Voy como un lento río silencioso, / inevitablemente conducido / a tu amor, que me ignora todavía» HV p. 18). En la fuerza de estas aguas encauzadas, que más parecen avanzar por la atracción del lugar de destino que por el impulso de su nacimiento, podemos ver una eufemización, no sólo del esquema de la caída, sino también del de descenso, que Durand describe de este modo:

> Se trata de 'borrar el miedo'. Es una de las razones por las que la imaginación del descenso necesitará más precauciones que la de la ascensión. Exigirá corazas, escafandras o incluso el acompañamiento de un mentor (...) porque el descenso corre el riesgo en todo instante de confundirse y de transformarse en caída (...). Toda valorización del descenso va unida a la intimidad digestiva, al gesto de deglución (...). Pero lo que efectivamente distingue el descenso de la fulguración de la caída (...) es su lentitud[9].

En la poesía de M. Alonso Alcalde el miedo a la caída desaparece, puesto que se trata de un recorrido horizontal o inclinado. Las corazas, las escanfandras, la lentitud no son necesarias puesto que es toda la superficie del cauce o de la vena la que recubre y protege el proceso de avance. Se pierde la noción de verticalidad, perdiéndose también con ella la angustia que podía amenazar el descenso; en cambio se mantienen las sensaciones de bienestar y plenitud. Así, la contemplación íntima del sentimiento amoroso convertido en agua, el sentimiento de plenitud interna que da el saberse con

[8] G. BACHELARD, *La psychanalyse du feu*, Gallimard, 1949, pp. 34-35.
[9] G. DURAND, *op. cit.*, p. 191.

venas y cauces rebosantes de amor fluido («Amarte desbordado, desmedido» / HV p. 24) que avanza incesantemente hacia la amada, es otra forma de exorcizar el transcurso del tiempo, no ya con una ensoñación de muerte y resurrección, como hemos visto al analizar las imágenes de fuego sino, como dice Durand, con una «aclimatación o consentimiento a la condición temporal»[10].

En la *poesía religiosa*, el mundo imaginario que crea el poeta se referirá únicamente a Dios, en un intento de definirle o de explicar su presencia. El resultado será la descripción de un ser perfecto, completamente intemporal que tiene en sí todas las cualidades que el hombre busca para su seguridad y para satisfacer su deseo de pervivencia.

Dentro del «Régimen Diurno», Dios aparece caracterizado con símbolos espectaculares, ya que siempre lo vemos asociado al cielo, a la luz, a espacios elevados y luminosos en general (¡Oh, claro cielo, espacio venturoso, / viento feliz por donde Dios resbala!» rev. Halcón n.º 1). En este sentido, vemos que comparte algunas cualidades que el poeta atribuye a la amada, pero hay ciertos rasgos que la diferencian radicalmente de ella: En primer lugar tenemos su absoluta inmaterialidad. La amada conseguía desmaterializarse, desanimanizarse por sus alas que le permiten volar. Dios, en cambio, se nos aparece siempre absolutamente incorpóreo, puro y elevado. Otra diferencia está en el deseo de elevación que producía el sentimiento amoroso y el que produce la contemplación mística. En el primer caso, vimos que el poeta adquiría cualidades aereas y que, transformado en voz o en viento, volaba hacia la amada sin obstáculos. En cambio ahora, es sólo la parte inmaterial del hombre la que siente el deseo de elevarse y fundirse con la divinidad, mientras que la parte grávida y mortal le sujeta a la tierra («Ansias tengo, creciéndome pujantes, / que desbordan mi ciega encarnadura/ (...) / Pero siempre a mi cuerpo, a esta apagada / arcilla donde vivo sepultado, / vuelve... » rev. Halcón n.º 10). El sentimiento amoroso es equiparable al que produce la llamada de la divinidad, como hemos visto, pero mientras aquel implica una integración de toda la persona, éste, por su tratamiento aereo, produce una disociación al afectar sólo a su parte espiritual.

Otra forma de representar a Dios dentro del «Régimen Diurno» es con la imagen del monte («Es Dios, entero sobre el mar naciendo / agrandando su sombra como un monte» HV p. 53). Vemos que, aunque siguen presentes las nociones de altura y de ascenso, la que ha desaparecido es la de «inmaterialidad». Aquí más bien parece darse una apoteosis de la materia, aunque esté verticalizada. Sin embargo, al someter esta materia a un proceso de «gigantización», como dice G. Durand, se la reviste de nuevos valores, de valores metafísicos, que ya la hacen equiparable a la divinidad:

[10] *Ibídem*, p. 191.

> 'Lo alto —escribe Eliade— es una categoría inaccesible al hombre como tal, pertenece por derecho propio a los seres sobrehumanos'. Es lo que explica el proceso religioso de gigantización de la divinidad[11].

Así, al asimilar a Dios a una montaña, se realza su carácter divino.

Dentro del «Régimen Nocturno», la actividad del poeta ya no será la de elevarse o ascender, sino la de contemplar en quietud la presencia de Dios, bien en su propio interior, bien su poder envolvente en el exterior, con lo que nuevamente estamos ante una revalorización del espacio íntimo y ante las imágenes de hundimiento.

La contemplación de la divinidad en el interior del poeta se da en un entorno imaginario similar al de la poesía amorosa: volvemos a encontrar la noción de concavidad cerrada («Tú naciendo de mí, de mis rincones / como una sombra vienes a mi encuentro / ¡Oh, Dios! estás en mí, te siento dentro» rev. Halcón n.º 6) en la que están presentes los mismos ríos y las mismas hogueras, ahora animadas por el sentimiento místico. En cambio, las cualidades envolventes de Dios presentan diferencias respecto de las de la amada: si antes el poeta se hundía en un medio acuático, ahora lo hará en un medio aéreo o en sombra («Vivo en su aire templado / vivo en su sombra hundido» rev. Halcón n.º 7; «El nos envuelve con su sombra» HVp. 54). Si nos preguntamos qué significa este cambio, por qué es ahora el aire el que envuelve al poeta y por qué se trata de un aire sombrío, podemos dar las siguientes respuestas: El aire se explica por el deseo del poeta de representar un medio de reposo completamente espiritual por su inmaterialidad. Si antes el poder envolvente de la amada poseía ciertas cualidades táctiles o sensuales, estas cualidades desaparecen cuando se trata de Dios. Cuando Bachelard dice que «las imágenes aéreas están en el camino de la desmaterialización»[12] define perfectamente lo que ocurre con este tipo de imágenes. Se trata de dar cualidades que dentro del «Régimen Diurno» son positivas, a un hecho que por naturaleza pertenece al «Régimen Nocturno». La inmersión placentera en unas aguas femeninas, que es una eufemización nocturna del esquema de la caída, en la poesía religiosa pierde todo su sentido matérico y se conviente en inmersión en aire, elemento privilegiado del «Régimen Diurno». Esto nos permite contestar, en parte, a la segunda pregunta: el aire envolvente representa el interior del ser protector (la madre, o Dios), por eso conserva sus cualidades sombrías. Versos como los anteriormente citados o como «En Dios hundidos caminamos, / como por una niebla, ciegos» (HV p. 54), hacen su poner que el aire envolvente es otro distinto del atmosférico: el ser protector es inmaterial, y se necesita dar una entidad propia a su aire, a su presencia; entonces es cuando aparece la idea de diferenciarlo cromáticamente, de darle una tonalidad más oscura. La sombra será, pues, tanto el resultado de la necesidad de diferenciar la presencia

[11] *Ibídem*, p. 127.
[12] G. BACHELARD, *El aire y los sueños, op. cit.*, p. 23.

divina del resto de la atmósfera, como la representación de un interior aéreo, envolvente, que conserva su tinte oscuro por pertenecer a un mundo cóncavo y cerrado.

En los poemas de soledad y muerte, podemos decir que cambia el paisaje imaginario: ahora, en vez de actividad, tendremos inmovilidad, en vez de elementos dinámicos como el agua, el fuego o el aire, los tendremos estáticos: rocas, troncos, aguas que se comportan como pesados bloques de granito o aire que adquiere cualidades minerales.

La *soledad* por ejemplo, se expresa mediante tres elementos (verticalidad, silencio y oscuridad) que, aunque tienen relación con los que hemos visto anteriormente, están tratados de una forma completamente distinta.

Lo vertical adquiere sus valores de soledad y de aislameinto porque va referido a un objeto único y porque siempre aparece en los poemas opuesto a la horizontalidad; horizontalidad que, por contraste, puede significar reposo y sosiego («Cuando me tiendo, largo, y frente al cielo / descanso, soy igual que la llanura», «Pero, al alzarme, vuelve de repente / a ser un hombre solo, perseguido», rev. Halcón n.º 6), o que simplemente está representada por un vasto paisaje vacío que rodea al ser solitario («Vedme aquí, levantado / sobre el campo de nadie» HV p. 77). Este contraste entre un ser erguido y un entorno abierto y llano nos trae a la memoria los solitarios hombres-columna en inmensas plazas vacías de los cuadros de Chirico. Pero la imagen que emplea M. Alonso Alcalde para representar la soledad no será la de la columna, sino un sinónimo, la del árbol, ya esté expresada su relación con el hombre de forma explícita o implícita. La equivalencia entre el árbol y el poeta se da, tanto por la verticalidad de ambos —dice Bachelard citando a Claudel que «en la naturaleza, sólo el árbol (...) es vertical con el hombre»[13]—, como porque el árbol, por su forma de crecimiento, representa lo irreversible del destino humano[14]. Así, cuando M. A. Alcalde asocia la soledad a lo vertical, la convierte en algo que le da todo el sentido de su condición de hombre.

Otra imagen bajo la que aparece expresada la soledad es la del monte: en varias composiciones aparece el poeta contemplando la noche desde una cima:

«Cumbres. La luna y un hombre,
solos, los dos, en las peñas.
Informes sombras de pinos,
bajo la luna, de piedra.
La noche limpia y helada
en las cimas, dura, quieta.
Bruñe, al resbalar el viento,
—frío pedernal— la sierra.
Solos la luna y un hombre.
La noche total, entera». (rev. Halcón n.º 4)

[13] *Ibidem*, pp. 255.
[14] G. DURAND, *op. cit.*, pp. 323-327.

En esta imagen, además de los valores verticalizantes que encontrábamos antes, aparece la «contemplación monárquica» de que habla G. Durand cuando describe el proceso de gigantización. Así encontramos un rasgo nuevo en la soledad descrita por M. Alonso Alcalde: cierto sentimiento de dominación soberana, ya que como dice G. Durand «el sentimiento de soberanía acompaña naturalmente los actos y posturas ascensionales»[15].

Si a esta contemplación monárquica y soberana del mundo añadimos el viento frío que aparece en estos poemas, tendremos la medida exacta de la soledad que expresa nuestro autor. Dice Bachelard cuando estudia el psiquismo ascensional en Nietzsche:

> Gracias al frío, el aire adquiere virtudes ofensivas (...), despierta la voluntad de poder (...). En ese frío de las alturas se encuentra otro valor nietzscheano, el silencio (...). Frío, silencio, altura, tres raíces para una misma sustancia (...), un frío silencioso tiene que ser altivo[16].

Así pues, verticalidad, contemplación monárquica, altivez y voluntad de poder, son los rasgos que definen el sentimiento de soledad descrito por M. Alonso Alcalde. El vínculo de este sentimiento con la biografía real del autor nos lo dará Bachelard cuando dice que los rasgos que acabamos de ver en Nietzsche, y que también aparecen en los poemas de M. Alonso Alcalde, «nos entregan a una física de la vida moral» y que «esta física corresponde a una naturaleza encaminada al heroísmo y a un cosmos que aflora a una vida heroica»[17], valores que han jugado un papel importante en la vida de nuestro autor.

El silencio es la segunda gran imagen con la que se expresa el sentimiento de soledad, silencio que hará que la atmósfera parezca sólida en algunos momentos («El aire es un bloque entero /-pedernal de lumbres lívidas». rev. Halcón n.º 3). Las imágenes de dureza o de minerales que emplea volveremos a encontrarlas en los poemas de la muerte. Es como si el poeta, por medio de ellas, quisiera sugerir la tremenda distancia que le separa de otros seres. El aire que le envuelve viene a ser como una espesa muralla invisible que le mantiene aislado. Sin embargo este silencio, a pesar de su consistencia, de su dureza, no aparece como algo hostil para él, sino como un refugio hasta cierto punto buscado, donde reina una paz absoluta («Resbala un ave en el silencio / de pronto impuro». HV p. 65).

Finalmente tenemos la oscuridad en este tipo de poemas. Está presente, bien en el exterior del poeta, ofreciendo un ambiente nocturno a las composiciones (cf. el poema anterior), bien en su interior, contrastando con una luminosidad extrema fuera de él:

[15] *Ibídem*, p. 128.
[16] G. BACHELARD, *El aire y los sueños*, *op. cit.*, pp. 174-175.
[17] *Ibídem*, p. 187.

«Esta luz que me envuelve
no penetra en mi sangre.
Vedme aquí levantado
sobre el campo de nadie...
Todo es luz cegadora,
viva luz estallante.
Yo sólo oscurso, sólo
cerrado, impenetrable». (HV p. 77)

El que aparezca de una forma u otra, no modifica en nada su aportación a la descripción de la soledad, ya que su significado es universal: G. Durand dirá que en lo negro está «la esencia pura del fenómeno de angustia»[18]. En la poesía de M. A. Alcalde, aunque no se hacen concesiones al dolor ni a la angustia, es un hecho que lo oscuro aparece en los poemas de la soledad, como también aparecerá en los de la muerte. Pero la angustia así expresada, es una angustia contenida, apaciguada por los límites que imponen el silencio espeso y la verticalidad. Se trata de una angustia aceptada, como veremos más tarde que es aceptada la muerte, porque aquí la oscuridad no va acompañada de las otras imágenes que refuerzan su contenido negativo. Por el contrario, en vez de símbolos catamorfos, que aparecerán en los poemas de muerte, tenemos la perenne verticalidad del árbol, del hombre o de la montaña; en vez del «pululamiento anárquico» y los sonidos inquietantes propios de los símbolos teriomorofos, encontramos la sólida inmovilidad del silencio. Será la noche, la oscuridad, el único de los tres «Rostros del Tiempo» que revista de pesimismo el sentimiento de soledad del poeta.

En los poemas que traten de la *muerte*, lo más llamativo es la falta de ambigüedad en las imágenes empleadas. Mientras que en el tema del amor o en el religioso, éstas pertenecían a regímenes imaginarios diferentes, significando en uno la lucha abierta contra las manifestaciones del Tiempo, y en otro la eufemización de sus horrores, ahora vamos a ver cómo la muerte está definida sólo dentro del «Régimen Diurno» y, concretamente en su lado negativo, por medio de símbolos catamorfos y nictomofos.

En varios poemas M. Alonso Alcalde identifica la muerte con la caída, identificación que está íntimamente relacionada con la que hacía en los poemas de la soledad entre el hombre y el árbol: cuando viene la muerte, el hombre cae lo mismo que un tronco, completamente abandonado a la fuerza de la gravedad («Como árboles nacimos destinados / a que un día cualquiera un hacha helada, / cantando en el silencio nos derribe». HV p. 50). Como dice G. Durand:

> Este esquema de la caída no es nada más que el tiempo, nefasto y mortal, moralizado en forma de castigo. Se introduce en el contexto físico de la caída una moralización[19].

[18] C. DURAND, *op. cit.*, p. 84.
[19] *Ibídem*, p. 107.

Así pues, lo que la caída entraña siempre es la idea de sacar al hombre de una situación privilegiada en la que se encontraba (Durand también habla de la caída por la que se sale del útero materno), para sumirlo en un estado de degradación. La muerte de la poesía de M. Alonso Alcalde expresada como caída, no sólo refleja al entrar a formar parte del reino de la destrucción y de las tinieblas, sino la sumisión del hombre a un destino que no es el suyo. Su imagen de árbol, su verticalidad, su ascensionalidad, que hemos visto antes, son justamente lo opuesto al esquema de la caída.

Si observamos ahora el rostro nictomorfo de la muerte vemos que, a diferencia de los poemas de la soledad, lo oscuro no aparece solo, sino que va acompañado de otros elementos que refuerzan su significado siniestro (ruidos, misterio): «Detrás está el misterio, / el silencio, la sombra, / quizá unos pasos tenues, un crujido. / Todo como la muerte, al otro lado» (rev. Halcón n.º 2), ya que, en palabras de Durand:

> Las tinieblas son el espacio mismo de toda dinamización paroxística, de toda agitación. La negrura es 'la actividad' misma, y toda una infinitud de movimientos se desencadenan por la ilimitación de las tinieblas[20].

De todos modos, esta representación de la muerte difiere bastante de la que aparecerá en los poemas de los años 60, donde significará el encuentro definitivo con Dios.

Llegamos por fin a la forma más peculiar que tiene M. Alonso Alcalde de expresar la falta de vida, ya sea biológica, espiritual o de cualquier tipo: la mineralización, bien como proceso, bien como hecho consumado. Estas imágenes de endurecimiento (ya lo hemos visto en el aire de la poesía de la soledad), o de petrificación progresiva de los seres constituyen uno de los rasgos más originales de su poesía, pero no podemos incluirlas ni en el «Régimen Diurno» ni en el «Régimen Noctuno» de Durand. Son representaciones que, por su estatismo, siempre poseen un significado negativo, indican una pérdida del fluido vital, frente a las imágenes que podemos llamar dinámicas (fuego, agua, elevación, hundimiento) que indican siempre una gran actividad anímica, como hemos visto en la poesía amorosa y religiosa.

Las imágenes de lo inerte se nos presentan bajo dos aspectos diferentes: uno es la identificación de lo mineral y lo terrestre con la muerte.

> «Cuando árboles caídos sean ruina;
> cuando pájaros secos sean tierra;
> cuando fósiles selvas sean mina.
>
> .....
>
> Cuando el musgo pequeño que vivía
> cuando la piedra, el monte, el surco, el lodo,
> cal sean, duna seca, luna fría,

[20] *Ibídem*, p. 86.

o playa sin gaviota, mar y yodo...
¡Caerá sin crines, cárdeno y pelado
el Gran Silencio entonces sobre todo,
.....¡Qué serena
la excelsitud de lo petrificado! (HV p. 94)

El otro, la representación de «lo sólido» como lugar de reposo eterno. Y decimos «lo sólido» en general, porque esta cualidad puede atribuirse incluso al mar:

«A este duro cristal que no se mueve
.....
Y todo el mar, inmenso y poderoso,
pesará sobre mí sin movimiento
.....
y quedaré yo solo, sin consuelo,
en la angustiosa soledad aislada,
mudo y petrificado como hielo. (HV p. 92)

En este poema es cierto que encontramos dos símbolos fundidos: uno es el del mar, imagen de la muerte por excelencia, otro el de su solidez, con lo que la muerte del poeta se nos presenta a la vez como submarina y subterránea, reuniendo en ella toda la simbología del reposo. Pero lo que queremos destacar es que estas imágenes de mineralización, también aparecen en otro grupo de poemas, en los que el poeta reflexiona sobre sí mismo:

«Con corazón que un tiempo fue un helecho
y hoy es mina con sangre de basalto
imposibilitado para el salto,
estoy aquí, de pie ya piedra hecho» (HV p. 87)

«Con mi tremenda vocación de roca
se van volviendo piedras mis entrañas
y en mis últimas venas soterrañas
granito es ya cuanto mi sangre toca» (HV p. 88)

En todos estos casos, la presencia del mineral es sinónimo de la muerte, no de una muerte biológica, como hemos visto antes, sino espiritual. El poeta se va convirtiendo en piedra, pero no en un monolito macizo, sino que conserva un interior diferente del exterior, un interior capaz de generar más mineral. Esta idea del «hombre-mina» está en relación con lo que dice Mircea Eliade:

> Entre la inmensa mitología lítica hay dos tipos de crecimiento (...); los mitos de los hombres nacidos de las piedras y las creencias sobre generación y 'maduración' de las piedras y los minerales en las entrañas de la tierra (...).
> La idea de que los minerales 'crecen' en el seno de mina se mantendrá durante mucho tiempo (...). Los minerales 'crecen', 'maduran' y esta idea de la vida subterránea adquiere a veces una valencia vegetal[21].

[21] M. ELIADE, *Herreros y alquimistas*, Madrid, Alianza, 1983 pp. 42-45.

Así el «hombre-mina», o el «poeta-roca», conserva para la imaginación una forma de vida particular que le distancia de la total destrucción y de la muerte biológica que aparecía en los poemas anteriores. La conservación de cierta forma de vida, unido a la existencia de un interior o de una intimidad que es consustancial al hombre, hacen que las imágenes de las rocas expresen una esclerosis de los sentimientos o de las sensaciones, pero nunca una deshumanización o aniquilación del poeta.

En resumen podemos decir, que la imaginación material y las imágenes antropológicas de los poemas de M. Alonso Alcalde de los años 40 van encaminadas, por un lado, a servir de vehículo a los deseos de eternidad, de elevación, de superación de la condición mortal del autor, y por otro, a reflejar su aislamiento y su posición ante la muerte.

El primer objetivo de lo imaginario lo hemos visto en la poesía religiosa y amorosa, donde M. Alonso Alcalde juega con el «Régimen Diurno» y con el «Régimen Nocturno». En lo que podemos llamar «lado claro» del «Régimen Diurno» es donde caracteriza a la amada y a Dios, en cambio en el «Régimen Nocturno», el de la eufemización e inversión de los horrores del tiempo, se caracteriza él mismo y completa las cualidades de la amada y de Dios, concediéndoles a ambos cualidades envolventes y protectoras.

En los poemas de soledad y muerte se difumina la presencia de los dos regímenes de lo imaginario, en primer lugar, porque ya no estarán en oposición (sólo aparecerán algunos rasgos del «lado siniestro» del «Régimen Diurno»), y en segundo, porque se incluirán elementos que no pertenecen ni a uno ni a otro, como son las imágenes de minerales. La soledad, representada en el silencio, la verticalidad y la oscuridad, significará para el poeta un estado de toma de conciencia de sí mismo con una carga mínima de angustia. En cambio la muerte, expresada como caída, tinieblas y mineralización, le provocará la desazón de lo irremediable, aunque en ningún momento ni el lenguaje, ni las imágenes, se salgan de los límites de una serena contención. Esta misma postura es la que está presente en las composiciones donde el poeta contempla su esclerosis espiritual, expresada con peculiares imágenes minerales igual que hacía en los poemas de muerte, aunque con las importantes diferencias en su tratamiento que ya hemos tenido ocasión de ver.

M.ª Teresa Escalada Buitrón

Universidad de Valladolid.