LA «NOCHE OSCURA», DE DAMASO ALONSO

EVOCACION

Hijos de la ira es un libro que se publica en 1944. Se ha dicho mil veces: año de *Oscura noticia* y de *Sombra de Paraíso*. También mil veces se ha dicho que el curso de la poesía española se cambió en aquel momento (1). Así las cosas, son noticias de manual, pero los manuales dicen las cosas sin enterarse de lo que cuentan. Hace falta haber vivido 1944 para saber qué significan exactamente esas palabras. Más aún, y cargo con el subjetivismo de la afirmación, ser mozo que entonces empezaba a vivir contemplando las cosas sin ningún encono. Por eso me parece que mucha gente que habla de subjetivismos y zarandajas por el estilo no acierta a entender nada de lo que trae entre manos. Porque ignora lo que suelen llamar —ellos— parámetros, o la circunstancia de Ortega. En Salamanca estudiábamos las cosas que suelen estudiarse; yo venía de una ciudad en la que se hablaba mucho de poesía, mucho más de lo que hablaban mis compañeros de Salamanca; también éramos —1943— 81 en clase. César Real de la Riva puso en mis manos aquellos libros. Y de ellos hablé a mis compañeros. Alfredo de los Cobos, de Vicente Aleixandre; yo, de Dámaso Alonso. Casi treinta años son muchos años para hurgar el recuerdo, si el recuerdo no es otra cosa que una nostálgica evocación. Pero la poesía de Dámaso Alonso no ha sido un pedrusco que pasa a las salas de arqueología (algún profesor norteamericano todavía no se ha enterado), sino que ha sido siempre —en mí al menos— el remejedor que ha impedido que la conciencia se aposara. Por eso, treinta años después —y eludo muchas cosas intermedias— quisiera encontrar la explicación de algo de lo que ahora —Dios sabe que menos pedante y, desde luego, con la misma sinceridad— pienso que en 1944 nos conmovió a los mozos que estudiamos tercero o cuarto de Letras (2).

---

(1) Brevemente: en una excelente antología que —como es de rigor— no comparto siempre en su criterio selectivo (J. P. González Martín, *Poesía Hispánica, 1939-1969. Estudio y antología.* El Bardo. Barcelona, 1970, pp. 52-56) y en el mejor estudio dedicado a Dámaso Alonso (Miguel Jaroslaw Flys, *La poesía existencial de D. A.* Gredos. Madrid, 1968).

(2) Emilio Alarcos habló de todo esto: «Hijos de la ira en 1944» (*Insula*, 1958, núms. 138-139, página 7).

EN TORNO AL ESTILO

Después de mucho hablar la gente suele encontrarse bastante cerca. Vossler y Spitzer decían que estilo es el «uso personal del lenguaje», para Guiraud

> Le style est l'aspect de l'énoncé résultant d'un choix [...]. Selection des formes, il est donc un écart qui identifie la parole par opposition à d'autres formes possibles. C'est donc un langage spécifique, ou plus exactement, un langage consideré dans ce qu'il a de spécifique et qui trouve dans la langue les moyens d'actualiser cette spécifité. Mais qui ne les trouve qu'en partie, c'est pourquoi il este une sémiogenése, une invention du langage, etc. (3).

Creo que —por una vez— la decantada claridad francesa resulta un tantico más abstrusa que la oscuridad germánica. Más acertado anda Guiraud cuando trata de abreviar: «Le style est la conquête d'une liberté individuelle sur les contraintes de la convention collective». Sin querer, las piezas han venido a pasar por nuestro esperadero. Porque la libertad individual, si es libertad, no es para uno sólo, sino para la convención colectiva. Y esto es lo que ahora quiero señalar. Al romper —1944— con toda la creación poética de posguerra, la poesía de Dámaso Alonso lograba —por supuesto— la libertad personal, a través de su propio y personal estilo, pero conseguía, para las gentes de entonces, y para otras muchas que vinieron después, y no se enteraron, la libertad de su expresión o, si se quiere, su hallazgo más íntimo.

Una obra —y este es el problema— si es original, sorprende siempre por la extrañeza de su lengua. El poeta en este caso ha roto con los convencionalismos, pero ha tenido que usar unas palabras que estaban ahí, al alcance de cualquier mano, y las ha descubierto, o ha descubierto en ellas unas posibilidades subyacentes que el comercio cotidiano había enmascarado. La palabra entonces se convierte en un signo con una carga intencional habitualmente desconocida, y el signo —tantas veces trivial— adquiere una tercera dimensión, más allá del significante y del significado; la intencional que le da el creador. Y esta va a ser mi tarea hoy: intentar descodificar el mensaje, según la terminología al uso.

CONNOTACION NEGATIVA

Encontrar el sentido de las palabras en un poeta es —ni más ni menos— buscar en ellas lo que pueda haber de diferenciador en un

---

(3) *Les fonctions secondaires du langage, apud Le Langage* (direction d'André Martinet). Encyclopédie de la Pléiade. París, 1968, p. 457.

uso. Estilo. Pero estilo trascendido: no sólo la valoración estética de un hecho, sino la intención metapoética de los contenidos. Algo que va mucho más allá de la utilización del lenguaje para descubrirnos —gracias a él— normas de conducta. La importancia de esta poesía trascendida a niveles éticos, sin perder —claro— su sentido poético, pues de otro modo habría dejado de interesarnos, se basa en la coherencia con que pueda estructurar su propio sistema de comunicación. Entonces, lo primero que habrá que buscar es el orden conceptual del poeta, sustentado en unas palabras que arman y mantienen en pie el edificio. Tampoco ahora hemos de padecer espejismos: un poeta no es un filósofo. En él, la coherencia mental depende de estados anímicos más que de lógica mantenida. Es posible que veamos cambiar los mensajes líricos, porque habrá cambiado —también— el alma de quien los crea. Salvedades éstas que pretenden no curarse en salud, sino justificar una realidad, sin dogmatismos y sin forcejeos.

En 1944 aparecen los dos libros de Dámaso Alonso ya aludidos: *Oscura noticia* e *Hijos de la ira*. Los títulos transparentan una voluntad: manifestar un mundo de turbulencias. Los sustantivos van condicionados por unos elementos que modifican mucho las nociones base: *oscura, de la ira*. Pero las condicionan negativamente, rompiendo la armonía luminosa de la creación con esas turbideces que acompañan al mensaje, con esa cólera —no amor— que ha engendrado a los hijos. Si los títulos son tan inequívocamente negativos, todo el mundo que trata de cobijar bajo su amparo estará sometido a tales sentimientos. La búsqueda de lo que sea diferencial en la poesía de Dámaso Alonso no podrá hacerse con relación a un mundo de perfecciones, sino a un mundo de desequilibrio. En tal sentido, lo más opuesto al *Cántico* de Jorge Guillén. No un cántico, sino la palinodia por haber perturbado la armonía de la creación. Matoré emplea el concepto de *palabra-testimonio* para ordenar el léxico dentro de un campo nocional (4). Su punto de partida es válido para nuestro objeto: el mundo nocional de Dámaso Alonso es todo ese conjunto de negaciones con que la criatura ha roto la perfección creada por Dios, monstruo el hombre por cuanto es forma perturbadora del orden (5):

---

(4) En el *Index du vocabulaire du Symbolisme* este valor suele tener la *palabra-clave*, que Matoré emplea para otros fines (Cfr. los cuadernos que P. Guiraud publicó con aquel título en 1953 y 1954). En el *Index, palabras-temas* son las más empleadas por cada autor (*Index des mots d'Alcools*. París, 1953, p. 1).

(5) Para nuestros clásicos, *monstruo* era 'híbrido', 'lo que se sale de las leyes de la naturaleza'. Para la voz, vid. Gerardo Diego, «Presentación de Dámaso Alonso» (*Insula*, núms. 138-139, 1958, pp. 1 y 5).

No, ninguno tan horrible
como este Dámaso frenético,
como este amarillo ciempiés que hacia ti clama
con todos sus tentáculos enloquecidos,
como esta bestia inmediata
transfundida en una angustia fluyente;
no, ninguno tan monstruoso
como esta alimaña que brama hacia ti,
como esta desgarrada incógnita
que ahora te increpa con gemidos articulados (6).

Hemos de buscar en el interior de un campo nocional tan claramente manifestado «des éléments particulièrement importants en fonction desqueles la structure lexicologique se hiérarchise et se coordonne» (7). Las palabras que Dámaso Alonso empleará para dar testimonio de sí mismo; de sí, hombre, ni mejor ni peor que los demás hombres, serán las que hagan cobrar un valor distinto a su obra. Suyas e inconfundibles. Por eso tuvieron carácter revolucionario, por eso dieron otro sesgo a la poesía española y por eso —sí, aunque convenga enturbiarlo— nos dieron fe y esperanza a quienes éramos estudiantes por 1944. Entonces resulta que esas palabras que tienen peso en su vocabulario son «el símbolo material de un hecho espiritual importante»; aquí, el hombre perturbador de la creación, la maldad recóndita, la fealdad encubierta, no son otra cosa que el testimonio de cuanto hipócritamente se oculta *(oscura noticia)* hasta que el poeta tiene la sinceridad de manifestarlo *(hijos de la ira).*

Esta enumeración nos hace ver algo insoslayable: la palabra va a servir para manifestar un estado espiritual; más aún, un estado espiritual que protesta contra toda la situación que viene siendo aceptada; más aún, una protesta contra todos los hombres (8). Cualquiera que sea la palabra-testimonio que encontremos será una palabra con plétora semántica, en ella se irán reflejando todos esos contenidos que el poeta quiere transmitir —suyos, ambientales, humanos— y para los que no dispone sino de un parvo léxico. El vocabulario se hará deslizante para acudir a tanta brecha como se abre, tendrá que cargarse de intensidades desacostumbradas para lograr el tono que

---

(6) «Monstruos», en *Hijos de la ira*, edición de Elías L. Rivers, p. 82. Citaré siempre por esta edición y, simplemente, *Hijos*.

(7) G. Matoré: *La méthode en Lexicologie. Domaine français.* París, 1953, p. 65.

(8) En la edición de *Hijos de la ira* por la que cito, el poeta ha escrito:

> Habíamos pasado por dos hechos de colectiva vesania, que habían quemado muchos años de nuestra vida, uno español y otro universal, y por las consecuencias de ambos. Yo escribí *Hijos de la ira* lleno de asco ante la «estéril injusticia del mundo» y la total desilusión de ser hombre (p. 30).

se busca o tendrá que permanecer estático en las descripciones objetivas. Resultará entonces que lo que era —sólo— un problema estilístico de selección de vocabulario, se ha convertido en un hecho testimonial: la palabra intenta salvar la sinceridad de una vida con ese dinamismo, ajeno a lo que es el lenguaje académico. La gran lección de esta poesía es —precisamente— su neologismo, no a la manera gongorina, sino en la fe que el poeta atestigua al dotar de contenido a las palabras que utiliza. Pero necesitamos la llave para abrir ese mundo tan patente, aunque todavía desconocido.

NOCHE, PALABRA TESTIMONIO

Hijos de la ira es el libro fundamental para nuestro análisis: por su valor intrínseco, por su trascendencia. De él partirá y en torno suyo dispondrá de los demás. *Hijos de la ira* tiene una motivación paulina; el lema bajo el que se cobija el libro pertenece a la epístola a los Efesios (II, 3) y cobra su cabal sentido en un contexto más amplio:

> Vosotros estabais muertos por vuestros delitos y pecados, en los que en otro tiempo habéis vivido, siguiendo el espíritu de este mundo, bajo el príncipe de las potestades aéreas, bajo el espíritu que actúa en los hijos rebeldes. Entre los cuales todos nosotros fuimos también contados en otro tiempo y seguimos los deseos de nuestra carne [...], siendo por nuestra conducta hijos de ira, como los demás *(Ef.,* II, 1-3).

Creo que estos versículos son una síntesis del libro: la más fiel, la más justa. Naturalmente no pretendo decir que los poemas hayan sido motivados por una lectura previa; me parece innecesario. Sí me importa consignar lo que me considero sustancial: el poeta ha elegido un lema y ese lema —de inequívoca correspondencia— está inserto en un texto de léxico negativo *(muerte, pecado, rebeldía, carne),* que, para el hombre nuevo que crea el cristianismo, es la imagen antitética de la vida que San Pablo quiere dar: «Fuisteis algún tiempo tinieblas, pero ahora sois luz en el Señor; andad, pues, como hijos de la luz» (V, 8). El poeta se ha detenido en el primer tramo; el desarrollo de su peregrinación hacia la luz se cumple por otras veredas, pero en *Hijos de la ira* lo paulino es todo el mundo tenebroso que el poeta describe y que constituye el substrato de su trascendencia poética. Es lo que ahora vamos a ver: la creación de un léxico testimonial partiendo del vocabulario negativo de San Pablo. Escuetamente, la oposición *tinieblas-luz.* Dámaso Alonso desarrolla

con mil matices, con mil interpretaciones el ser *hijo de la ira*, el ser *tinieblas*, y es ésta la clave que necesitamos para interpretar su contenido poético.

No creo fácil explicar a un poeta ignorando sus circunstancias vitales. No creo, tampoco, necesario descender a ningún tipo de cominería. Pero el caudal de experiencias (digamos, experiencias también las lecturas) que el poeta tiene condicionará de algún modo su propia creación. Difícil seguir este camino en un hombre de inmensas lecturas. Tal el caso de Dámaso Alonso. Pero a través de lo que de él sabemos (sus trabajos de investigador) podemos rastrear el camino de lo que pueden ser sus preferencias. Y no deja de ser importante que la epístola *A los Efesios* esté presente en los grandes poemas de San Juan de la Cruz (9), una de esas entrañables preferencias del gran investigador. En los comentarios a la *Noche oscura*, el místico carmelita había escrito:

> no estando esta alma perfeccionada en amor [...], aunque, según el entendimiento, por estar a oscuras y no ilustrado se siente indigna y se conoce miserable (10).

Y a continuación habla de *tinieblas*, de *miserias*, de *males*. Un caudal de lecturas del poeta estaba bien cerca de San Pablo, pero con él coincidía el testimonio de San Juan, entrañado en el quehacer del científico (11). Todo llevaba a un vocabulario tenebrista; el que aparece en los *Hijos de la ira*, el que Dámaso Alonso tiene que ir elaborando para transmitirnos su oscura noticia. En este sentido, la negación de toda luz es la noche, culminación de una serie de tanteos a través de las sombras. Y aquí tenemos que descender al análisis lingüístico (12).

Partiendo de Hjelmslev (13), consideramos unos valores puramente denotativos en nuestro análisis de la palabra *noche*. En ellos —y son con mucho los más escasos en la poesía de Dámaso Alonso— *noche* no es sino el «tiempo en que falta sobre el horizonte la cla-

---

(9) Véase para ahorrar palabras la página 1209 de las *Concordancias de las obras y escritos del doctor de la Iglesia San Juan de la Cruz*, por Fr. Luis de San José, O. C. D. Burgos, 1948.

(10) *Obras de San Juan de la Cruz*, edic. P. Silverio de Santa Teresa, O. C. D. Burgos, 1931, página 443, § 9.

(11) La primera edición de la poesía de San Juan de la Cruz es del CSIC. Madrid, 1942.

(12) *Nuit* es, también, una de las palabras-clave de Apollinaire (Guiraud, *Index d'Alcools*, ya cit., p. 1) y de Rimbaud (Guiraud, *Index des mots des «Illuminations»*, Paris, 1954, § 3), pero no de Valéry, Mallarmé y Verlaine (*Index des mots des poésies de Paul Valéry, de Stéphane Mallarmé*). En Valéry y Claudel, *nuit* es *palabra-tema* (añádase a la lista de trabajos de Guiraud: *Index des mots des «Cinq Grandes Odes», de Paul Claudel*. París, 1954, § 2).

(13) Vid. *Prolegómenos a una teoría del lenguaje* (trad. José Luis Díaz de Liaño). Madrid, 1971, pp. 160-161.

ridad del sol» (*DRAE*, s.v.), tal y como puede leerse en el arranque de *Mujer con alcuza* o en los tiernos versos *La madre*.

> *¿Adónde va esa mujer,*
> *arrastrándose por la acera*
> *ahora que ya es casi* noche,
> *con la alcuza en la mano?*
>
> (Páginas 71-72.)

> *Ves: todavía hay rocío de la* noche; *llevamos los zapatos*
> *llenos de deslumbrantes gotitas.*
>
> (Página 89.)

Son dos o tres testimonios (14), y nada más. La palabra va a aparecer condicionada por una adjetivación que nos permitirá ir descubriendo todo un mundo simbólico, oculto en el plano de la expresión, y que se va haciendo patente gracias a las nuevas cargas semánticas que recibe. Veíamos que la *noticia* era *oscura*, es decir, más que *noticia*, más que la suma del sustantivo y el adjetivo; *hijos de la ira* no son —sólo— dos sumandos *hijos* + *de la ira*, sino todo un mundo que el lector intuye o trata de encontrar en esa protesta que el poeta expresa. Entonces surgen una serie de elementos que —incrustados— en *noche* hace tener a la palabra un valor trascendido: es decir, nos habremos instaurado en lo que Hjelmslev llama *semiótica connotativa* (15). ¿Cómo procede el poeta?

Desde una simple denotación, la *noche* se convierte en símbolo y, al dar un valor nuevo a la palabra, el poeta se ve condicionado por una serie de elementos que van desde la tradición hasta su experiencia personal inmediata. Así, pues, lo que entendemos por símbolo («una imagen o [...] entidad que, por su misma naturaleza y estructura, evoque a otra») (16) no es fruto del acaso: el propio símbolo remite a algo que ya no es la entidad simbolizada, sino que intenta captar la nueva realidad despojándose de los contenidos de la primitiva (17). He aquí una serie de pasos que es necesario ordenar: la connotación surge en el momento en que el signo puramente denotativo es modificado por algún condicionante; después, la palabra

---

(14) Añádase «algún chillido como un limón agrio que pone amarilla un momento la noche» (*Mujer con alcuza*, p. 75), aunque —tal vez— el símbolo que ha condicionado a toda esta parte del poema se haya introducido en nuestra voz.

(15) *Op. cit.*, pp. 160-161.

(16) Vid. Furio Jesi: *Literatura y mito* (trad. A. Pigrau). Barcelona, 1972, p. 19.

(17) Cfr. Jesi, *Op. cit.*, p. 21, aunque abandono pronto el punto de partida del teórico italiano que —me parece— es demasiado estrecho.

adquiere alguno o algunos de los valores que le hacen tener un contenido nuevo o en trance de crearse y, por último, se convierte en ese símbolo que se ha despojado de un campo que es neutro para la eficacia poética.

En el momento mismo en que el poeta —cualquier poeta— intenta salir del mundo denotativo, es que trata de dotar a las palabras de unos contenidos cuya virtualidad es ajena a la simple expresión. *Noche* es ese elemento objetivado que describe el diccionario académico, pero es —además— un valor no desgastado, como el que García Lorca trata de descubrir en la *noche que noche nochera,* según estudió bellamente Leo Spitzer (18). La noche de Lorca es una «auténtica y verdadera noche»; la de Dámaso Alonso es mucho más, trasciende del plano de la expresión para afectar al del significado; es un símbolo lingüístico-literario elaborado por una serie de motivos que afectan no sólo al concepto «noche», sino a todas aquellas motivaciones que en el lector ha evocado —como simple punto de partida— la palabra *noche.* Gillo Dorfles, no sin un pique de reproche ha escrito:

> El arte de nuestros días, especialmente el literario y el poético, siempre se ha refugiado en un limbo simbólico y lejano, rehusando o evitando a propósito la mera validez denotativa, para verter todos sus impulsos a favor de un dominio absoluto de cociente connotativo (19).

Pero ello es necesario. El poeta parte de una inicial desconfianza: las palabras son viejas y se han desgastado. La connotación logra repristinar los contenidos vaciados; es más, los contenidos en su origen no son otra cosa que signos muy pobres. No los poetas, el hombre de la calle vuelve al origen mágico cuando habla de la *noche cerrada,* como si las demás estuvieran abiertas, o de la *noche negra como la boca de un lobo,* como si las otras fueran luminosas (20). Para devolver su valor a las palabras, el poeta tiene que destrivializarlas, hacerlas —de nuevo— significativas. Dámaso Alonso no busca el «limbo simbólico y lejano», sino la realidad inalienable e intransferible; hacer ser a la palabra, palabra. Esto en un primer momento; luego, no, pues para él el signo poético es más que el signo lingüístico. Y lo es para él, y para el lector que encuentra en

---

(18) *Notas sintáctico-estilísticas a propósito del español «que»* (NRFH, II, 1942, p. 254: «El hablante procede, pues, a un enriquecimiento [...], de la palabra primordial [...], no por acaparamiento expresivo de otras ideas o imágenes [...], sino un enriquecimiento en profundidad, intensivo»).

(19) *Estética del mito* (trad. R. Vernengo). Caracas, 1970, p. 13.

(20) Hesíodo en la *Teogonía,* al hablar de las divinidades inmortales, llama, precisamente, *negra* a la noche (vv. 20, 108, etc.).

el poema algo más que la simple descripción de un hecho. Acaso el símbolo lo ha puesto el lector: la *Mujer con alcuza* parte de un motivo real, expresado con un lenguaje denotativo y empieza a convertirse en símbolo; el poeta quiere darle un sentido, pero «algunos críticos» (esto es, lectores con pedantería) le dan otro (21). Las mismas palabras, en un mismo poema, van trascendiéndose. Son los pasos que vamos a seguir, justamento los que nos permitirán llegar a la comprensión de una gran obra. Porque si nos atuviéramos a la dualidad saussureana del signo (significante + significado) difícilmente pasaríamos de una superficie apenas sensible. Pero lo que nos interesa no es el conjunto de unos hechos, sino el cómo se han contado esos hechos y lo que nosotros somos capaces de llegar a conocer: «*Hijos de la ira* es un libro de protesta escrito cuando en España nadie protestaba» (22). La obligación del crítico es entenderlo —otros dirán, perdón, descodificarlo— y eso no puede hacerse si nos atenemos sólo a su carácter denotativo. La dedicatoria de *Oscura noticia* dice: «A dos muertos queridos: Miguel de Unamuno, Antonio Machado.» ¿Se ha pensado lo que esto significó? Lo dije en público cuando presenté a Dámaso Alonso en la Universidad Autónoma de Madrid; algo de ello he escrito en ocasión no muy lejana. Y baste.

NOCHE Y SUS CONNOTACIONES

En las culturas primitivas la *noche* era —y sigue siendo (23)— un cofre de misterios. La elaboración culta de Occidente no ha olvidado alguno de los ecos con que fue dotada por la antigüedad clásica; en Grecia y Roma tenían hacia ella un respeto cargado de temores y ceremonias propiciatorias. La Noche era hija del Caos, hermana y esposa del Erebo; madre, sin unión carnal (24), del Destino (*Moira*, las *Parcas*), del Sueño (*Hipnos*), de la Suerte (*Moros*), del Sarcasmos (*Momos*), de la Miseria, de las Hespérides (*Ninfas del Poniente*), de Némesis, del Fraude (*Apaté*), de la Concupiscencia, de la Vejez, de

---

(21) En el prólogo que puso a la edición de Rivers, dijo:

> *Hijos de la ira* ha sido un libro interpretado de muy diversas maneras [...]. No sé si será incorrecto que yo dé también mi propia interpretación (p. 29).

(22) Página 29 de la edición de Rivers.

(23) *Vid.* Luis da Câmara Cascudo: *Diccionario do folclore brasileiro*. Río de Janeiro, 1954, s. v. *noite*.

(24) En la *Teogonía* (vv. 211-214) se van narrando todos estos hechos:

> Parió la Noche a la odiosa Muerte, a la negra Ker y al Destino. Como parió al sueño, y, con él, al linaje entero de los Ensueños. La tenebrosa Noche los parió a todos ella sola, sin acostarse con nadie. Después alumbró al Sarcasmo, a la dolorosa Aflicción y a las Hespérides.

la Discordia (*Eris*) (25)... La *Noche*, cobijo de fantasmas, de almas de ultratumba, de luces espantosas, de gritos, de gemidos, de extrañas penitencias, de monstruos... Difícil que al trasfondo del hombre culto no llegaran ecos de tan variados testimonios, concordes todos en producir terrores. Por eso la poesía de Dámaso Alonso está cargada de unos significados en los que la *noche* se asocia al «terror» (26), al «horror» (27) o al «espanto» (28), se identifica con el «frenesí» (29) y la media noche es —también para él— la «hora horrível é de universal asombro fantástico»:

Ah, nosotros somos un horror de las salas interiores
en cavernas sin fin,
una agonía de enterrados que se despiertan a la media
noche,
un fluir subterráneo, una pesadilla de agua negra por
entre minas de carbón (30).

El «limbo simbólico y lejano» no lo ha puesto el poeta. El poeta ha recibido una tradición elaborada y la ha purificado. La palabra se ha hecho connotativa por asociación con unos determinantes que purgan la trivialidad repetida y, acaso sin pensarlo, el poeta ha devuelto a la palabra *noche* todo lo que fue en su origen mítico, antes de que otros hombres y otros poetas desvirtuaran el terror genesíaco. No se olvide, hijas de la Noche eran las *Keres*, que en un poema del siglo VI antes de Cristo son descritas como

> de color azul oscuro, rechinando con sus blancos dientes, estas Keres —terribles, insaciables, ensangrentadas— disputaban entre sí a los que caían, porque todas ellas buscaban con avidez beber su sangre negra. Al primero que se desplomaba herido, lanzaban hacia

---

(25) Y aún habría que pensar en las *Euménides*, para algunos también hijas de la Noche y aducidas en un texto bien concreto de Dámaso Alonso («Raíces del odio», p. 122). Pueden verse los versos 220-229 de la *Teogonía*, recién citada.

(26) «Quede a nosotros / turbio vivir, *terror nocturno*, / *angustia de las horas*» («En el día de los difuntos», apud *Hijos*, p. 50). «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», *Ibíd.*, p. 86). «A veces en la *noche* yo te siento a mi lado, / que me acechas, / que me quieres palpar, / y el alma se me agita con el terror y el sueño, / como una cabritilla, amarrada a una estaca» («En la sombra», *ibíd.*, p. 95). De ahí que la voz surja para perseguir implacable al hombre acorralado por el terror: «Espacios: plaza, plaza al hombre! / Bajo la comba de plomo de la *noche*, oprimido / por la unánime acusación de los astros que mudamente / gimen, / ¿adónde dirigirás tu planta?» («El último Caín», *apud Hijos*, p. 61).

(27) «Y celas de la *noche*, / la ardua / *noche* de horror de tus entrañas sordas» («Cosa», *ibídem*, p. 60).

(28) «Oh, sobre todo esos ojos / que no me permiten vigilar el espanto de las *noches*, / la terrible sequedad de las noches» («Los insectos», *ibíd.*, p. 115). *Vid.* también «A Pizca» (página 94).

(29) «Ah, mi conciencia ardía en frenesí, / ardía en la *noche*, / soltando un río líquido y metálico / de fuego» («Dolor», *ibíd.*, p. 103).

(30) «En el día de los difuntos» (*Hijos*, p. 49).

él sus inmensas uñas, y sù alma descendía al Hades, al helado Tártaro [...]. Cerca estaba la Sombra de la Muerte, lamentable y horrible, pálida y descarnada (31).

Pero en la época clásica, Ker extendió su significado, se convirtió en apelativo y acabó identificándose con los demonios de la sombra y, especialmente, con la *Muerte* (32). Dámaso Alonso, hombre culto, no necesita de todo esto para crear sus poemas. Aduzco los testimonios porque prueban cómo el poeta devuelve a la palabra su *vis magica* por un proceso de intuición y las connotaciones que va implicando en su caracterización no hacen sino enfrentarnos con el creador. Porque Dámaso Alonso va ahondando en el espanto que la *noche* le produce y llega a identificarla con la «muerte», del mismo modo que el autor del *Escudo* la colocó junto a las Keres (33).

La *noche honda* todavía tiene un arraigo en la denotación primitiva; su nuevo valor aún no está en *noche*, cuyo contenido semántico se modifica al encontrar la palabra enmarcada en un contexto que, por inequívoco, la ha dotado de nuevo valor (34); el cambio semántico —tercer momento— se encuentra en la significación ya inesquivable de «muerte»:

ese verde cerrillo
que en lenta curva corta mi ventana,
y esa ciudad al fondo,
serán también una presencia oscura
en mi nada en mi noche.
¡Oh pobre ser, igual, igual tú y yo!

(Página 81.)

Noche = «muerte» en un proceso de triple andadura, con la tradición que opera en un hombre que, a su propia condición, une la de ser poeta y le lleva a descubrir el valor mítico de las palabras, al buscar en

(31) «El escudo», vv. 249-264.

(32) Martin P. Nilsson: *Geschichte der Griechischen Religion*, I, München, 1941, pp. 206-209.

(33) «¿Se te ha perdido el amo? / No: se ha muerto. / ¡Se te ha podrido el amo en *noches hondas*, / y apenas sólo es ya polvo de estrellas!» (*Hijos*, p. 120).

(34) «Madrid es una ciudad de más de un millón de cadáveres (según las últimas estadísticas). / A veces en la *noche* yo me revuelvo y me incorporo en este nicho en el que hace cuarenta y cinco años que me pudro» («Insomnio», *apud Hijos*, p. 37). *Noche* ha dejado de ser simplemente denotativa, pues la lobreguez no necesita precisiones —día, noche— para el cadáver dentro de su nicho. Este dotar de vida real —con todas sus incidencias— a los muertos hace pensar en los dos planos fundidos en el *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo. Añádase un nuevo testimonio: en «Mujer con alcuza» la denotación señalada en los primeros versos va alcanzando un carácter connotativo, algo así como si *noche* fuera el «cobijo de la muerte». «Y esta mujer se ha despertado en la *noche*, / y estaba sola, / y ha mirado a su alrededor, / y estaba sola / [...] / en el enorme tren vacío, / donde no va nadie, / que no conduce nadie» (*Hijos*, pp. 75-76; cfr. «Los insectos», p. 116). En «Insomnio», *noche* vuelve a asociarse a un léxico en el que *letal* es el testimonio poético que sustituye el vulgar «mortal, mortífero»: «¿Temes que se te sequen los grandes rosales del día, / las tristes azucenas *letales* de tus noches?» (*Hijos*, p. 38).

ellas unos contenidos todavía virginales. No de otro modo había ocurrido en los versos de Paul Valéry (35).

La destrucción a la que conduce *noche* —> «muerte» hace que en la palabra se vayan encerrando muchas connotaciones negativas: el «aislamiento implacable de Dios» (36), que será un «abandono del hombre a su propia soledad» y su «insolaridad con cuanto le rodea» (37), por tanto —como en la muerte desesperanzada— «vacío» (38) y «eternidad sin sentido» (39). En un plano puramente estético, la *noche* habrá sido la «perturbación de lo bello» (40).

TEORIA DE SIGNIFICANTES

Noche es palabra —acabamos de verlo— que en la poesía de Dámaso Alonso se ha cargado semánticamente con unos valores que podrían ser —simplificando matices— «espanto», «muerte», «soledad del hombre». Lógicamente no son sólo ellas las tres cuerdas del rabel. Como un son acordado, en torno a ese significante y al conjunto de significados con que se ha ido cargando, aparecen otros nombres de las cosas, lo que Jesi haría ser clave para interpretación estilística de cada escritor:

> Y así comparecen en la poesía los nombres de las cosas, o por lo menos los reflejos de sus nombres de las cosas, o por lo menos los reflejos de sus nombres primordiales en la mitología de cada cual: las imágenes-relato (41).

En el plano de la expresión, *noche* va asociada a una serie de significantes que evocan denotaciones primarias como «falta de luz» (*sombra, oscuridad, tiniebla, niebla, hondón, profundidad, abismo, ca-*

---

(35) Cfr. P. Guiraud: «Le champ stylistique du mot *ombre et* sa genèse chez Paul Valéry» (*Orbis Litterarum*, 1964, p. 14).

(36) «Oh Dios, / no me atormentes más. / Dime qué significan / estos espantos que me rodean. / Cercado estoy de monstruos / que mudamente me preguntan. / [...] / Que tal vez te preguntan, / lo mismo que yo en vano perturbo / el silencio de tu invariable *noche* / con mi desgarradora interrogación» («Monstruos», p. 85).

(37) «Cuando estaba más lleno de náuseas y de ira, / me has visitado, / y con tu uña, / como impasible médico / me has partido la bolsa de la bilis, / y he llorado, en furor, mi podredumbre / y la estéril injusticia del mundo, / y he manado en la *noche* largamente / como un chortal viscoso de miseria» («Dedicatoria final. Las alas», p. 143).

(38) «Las sombras que yo veo tras nosotros / [...] / son la tristeza original / [...] / ese espanto en la entraña / de todo lo que existe / (entre dos *noches*, entre dos simas, entre dos mares), / de ti, de mí, de todo» («A Pizca», p. 94).

(39) No aduzco ejemplos: recuérdese la repetición —eficacísima en su monotonía— de *noche y días, días y noches* en largos fragmentos de la «Mujer con alcuza».

(40) «Tú 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» («La injusticia», página 40).

(41) *Literatura y mito*, ya citado, p. 169.

verna, oquedad, pozo, bosque, turbio), «período de tiempo opuesto al día» (*madrugada, tarde, crepúsculo* y, en relación con este significado, *luna*) (42). En el plano del contenido, cada una de estas palabras va adquiriendo las mismas connotaciones de que se apropió *noche*. Así «espanto» está evocado por *bosque* (43), por *sueño* largo y frío (p. 56) y por alguna referencia secundaria (*abismales pozos sombríos*) que pudiera significar «cementerio» (p. 72) lo mismo que «*lúgubres* estaciones» (44); «soledad del hombre» por *oscuridad* (p. 75), *oscuro* (p. 73), «*sombra* cárdena» (p. 135).

Claro que todas estas palabras generan —a su vez— otros nuevos sistemas, como el bombardeo de partículas desde el núcleo inicial:

Sombra tiene su campo muy delimitado como «remordimiento» u «odio paterno» en *El último Caín* (pp. 61-67); como «animalidad frente a alma humana» en *Cosa* (p. 60) o *El último Caín* (p. 66); como «injusticia» en *La injusticia* (p. 39).

Oscuro podría ser el «pecado, todo aquello que se opone al candor de la infancia» (*Dedicatoria final*, p.142) o «lugar donde nace la injusticia» (*La injusticia*, p. 39) o un «recuerdo al morir» (*Elegía a un moscardón azul*, p. 81) (45).

Mancha lóbrega será la invocación de La injusticia (p. 39), lo mismo que otros significantes de oscuros cubiles: *caverna, oquedad* (ibídem).

El poeta está en su mundo. Pero su mundo —el de todos— se encuentra sumido en la locura: años quemados en guerras, estériles injusticias, desilusión de ser hombre serían casi sus propias palabras. Entonces el poeta Dámaso Alonso intenta indagar la «realidad del mundo» en su esencia y en su primera causa (46):

> El autor, participante en la vida, la ama intensamente; odia, al mismo tiempo, la monstruosa injusticia que preside todo el vivir [...]. El poeta no ha hecho sino condensar esa vaga ráfaga de terror que pasa por el hombre cada vez que por un instante abandona su conducta práctica y se detiene a considerar sus incógnitas radicales y del mundo (47).

Son todo motivaciones de hechos negativos, que con negaciones se expresan. En torno a la palabra *noche* se va a ordenar el con-

---

(42) *Madrugada* (pp. 101 y 130), *Crepúsculo* (pp. 77 y 121), *Tarde* (p. 47), *Luna* (p. 64).

(43) Claro que el terror podrá estar producido por los chacales que rodean al niño, pero lo rodean porque está perdido en el *bosque* («En el día de los difuntos», p. 44).

(44) Véase la nota de Rivers a los vv. 72-76 (p. 74).

(45) Añádase «*hosco* sol de *negruras*», «onda *turbia*» para designar a la misma «injusticia» (p. 40).

(46) Puede verse algo que puede ponerse en relación con esto, bien que no muy estrecha, en Andrew P. Debicki: *Estudios sobre poesía española contemporánea*. Gredos, Madrid, 1968, p. 178.

(47) Prólogo del autor a la edición que manejo (p. 30).

junto de realidades sobrecogedoras, y su expresión por medio de significantes. Para llegar a todo ello, el poeta ha devuelto el sentido mítico a las palabras, que han ido enriqueciendo su contenido por la experiencia de millones de seres, por la elaboración literaria y por el propio terror del hombre. Apresado en un mundo hostil, Dámaso Alonso no acierta a ver la aurora de su liberación porque la luz ha sido cegada por las raíces del odio:

> [...] *yo anhelaba aquella flor celeste,*
> *rosa total* [...]
> *que en el tallo de Dios se abrió una tarde,*
> [...]
> *el tibio, primer día,*
> *cuando amor se ordenaba en haces de oro.*
> *Y llegasteis vosotras, llamas negras,*
> *embozadas euménides, enlutados espantos,*
> *raíces sollozantes,*
> *vengadoras raíces* (48).

Entonces ha cantado, hijo de la ira, su canto, y con él el rezo de las canciones. Pero este mundo que ha creado para manifestar su dolor y el de los hombres que sienten como él, ha necesitado hacerse explícito en un léxico y el vocabulario ha tenido que servir para expresar sin ambigüedades los contenidos de conciencia. Para entender el hecho poético tenemos que recurrir a la ayuda de la lingüística. Partiendo de una simple denotación, *noche*, según la definición del diccionario académico, el poeta ha luchado por manifestar una serie de connotaciones que, trascendiendo a la palabra, la convertían en criatura poética. El valor testimonial que *noche* tiene en esta poesía no lo es por el diccionario, sino por toda la cargazón semántica con que el poeta la ha ido llenando. Es justamente la relación entre la forma y la sustancia en el plano del contenido lo que ha venido a manifestar la capacidad del creador. Aquella referencia inicial que hacíamos al uso personal del lenguaje cobra ahora su cabal sentido: de un significante gastado, Dámaso Alonso ha sabido obtener un mundo expresivo en el que ha empeñado su dolor, su protesta y su desesperanza. Eran las dianas a las que disparaba sus dardos, pero tenía que acertar para que la retórica —bienes de propios— se convirtiera en estilo. La palabra ha nacido como en una nueva creación. Pero no puede zafarse de su propia contingencia: es un signo lingüístico, esto es, «una entidad generada por la conexión entre una expresión y un contenido» (49). Esos dos planos —el de la expresión y el del conte-

---

(48) *Hijos*, pp. 121-122.
(49) Hjelmslev: *Prolegómenos*, ya citados, p. 73.

nido— no son insolidarios, sino que mutuamente se condicionan. El poeta no se ha limitado a reestructurar una serie de contenidos de la palabra *noche*, sino que, además, ha hecho que una buena serie de significantes convergieran en un mismo campo semántico: el empleo de *sombra, oscuridad, tinieb!a, hondón, profundidad, abismo,* etc., para indicar «falta de luz» no es otra cosa que una prueba de conmutación dentro de determinados contextos; el poeta ha realizado una sustitución onomasiológica para elegir en cada momento el significante preciso, pero todos convergentes en la palabra *noche*, símbolo inequívoco y absoluto de la «falta de luz» (50).

Por otra parte, el contenido de *noche* se ha llenado de connotaciones. Unas veces al quedar enmarcado por elementos que enriquecen lo que es un valor puramente denotativo; otras, porque el campo semántico de la palabra ha sido trasvasado a otros en los que el poeta descubre la nueva realidad. En este momento, es necesario interpretar cada enunciado para entender ese máximo de precisión que el vocabulario intenta expresar con un mínimo de medios. Es entonces cuando

> Le mot, par ailleurs, institue une correspondance implicite entre des analogies; il actualise l'image aux différents niveaux de symbolisation; il intègre automatiquement l'image concrète, ses valeurs symboliques et les mythes qui les supportent (51).

Dámaso Alonso desarrolla cumplidamente la doctrina y su *noche* se carga de valoraciones negativas, reductibles a los tres grupos que —sacrificando matices— acabo de considerar: 'espanto', 'muerte', 'soledad del hombre' (52). Lo que reducido a un esquema sería:

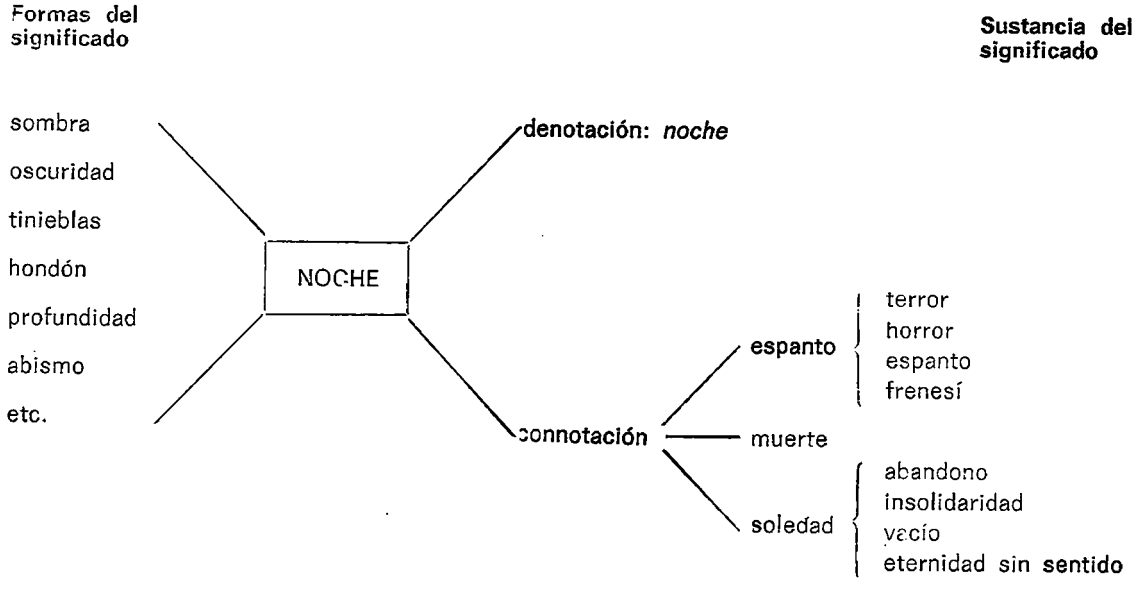
---

(50) Del mismo modo, *madrugada, tarde, crepúsculo* serán referencias convergentes en «período de tiempo opuesto al día».

(51) Guiraud: *Ombre*, ya citado, p. 17.

(52) *Vid.* Miguel Jaroslaw Flys: *La poesía existencial de Dámaso Alonso.* Gredos. Madrid, 1968, p. 300.

PLANO DE LA EXPRESION



El propio Dámaso Alonso lo ha dicho: «Cada uno debe escribir como le sale de dentro». *Hijos de la ira* poco se parece a los garcilasistas, a la poesía pura y al surrealismo. Triple protesta literaria. Pequeñita contra la Gran Protesta. El valor del libro es testimonial ante la historia literaria y ante la Historia. Por eso es difícil establecer ningún engarce entre éste y sus libros anteriores. En los *Poemillas puros*, la *noche* apenas si sale de su pura denotación. En algún caso se aproxima a la poesía temporal de Antonio Machado (53); entonces la eficacia de la palabra esta en sí misma, no por cuanto puede connotar, sino por la nostalgia de que está impregnado todo el contexto (54). Si valiera el testimonio de Halliday, los valores significativos entran en contacto con los factores extralingüísticos, y son estos los que cubren con su ademán a todos los otros. No deja de ser notable ver como este sentimiento de nostalgia suavemente acariciado se documenta en otros textos en los que aparece la palabra (55). Tan sólo se excluye el poema *Crepúsculo* en el que las metáforas dan un sesgo connotativo a la voz:

La noche, monstruo negro, tiene abiertas
sus tremebundas fauces, para
devorar la ciudad multitornátil
que aun de un último sol está dorada.
(Página 67.)

Oscura noticia es un libro misceláneo (56). Antología se le ha llamado. Esto dificulta la cronología, que —a veces— hay que rastrear por indicios. Al lado de casos de pura denotación, fácilmente fechables (57); otros no lo son tanto, pues la apostilla final poco aclara («Los poemas no fechados en el texto han sido compuestos entre 1933 y 1943»): entre 1933 y 1943 han ocurrido, y estaban ocurriendo, las tragedias que hicieron sentir aquella «colectiva vesania» que condujo a «la total desilusión de ser hombre» (58). Y es verdad: hay dos poemas en que la *noche* se carga de los símbolos que ya hemos considerado, son *La fuente grande o de las lágrimas* y *A un poeta muerto*. Nada extraño: campos que cobijan el cuerpo destrozado de Federico y la elegía a García Lorca. Poemas coetáneos de los de su libro grande y como en ellos los elementos que vienen a llenar a la noche de con-

(53) *Vid.* para algún aspecto de esta cuestión, Flys, *op. cit.*, 172.

(54) *Llegaré en el crepúsculo*, p. 19.

(55) «Borrachos en las luces de la noche» (p. 25), «Y caen las estrellas» (p. 27), «Una isla de luz en la noche» (p. 35), «La espera» (p. 78).

(56) Citaré por la segunda edición. Hispánica. Madrid, 1944. Cfr. José Luis Varela: «Ante la poesía de Dámaso Alonso» (*Arbor*, 1960, p. 489).

(57) «Morir», «Viento de noche», «Fragmentos», poemas de *El viento y el verso* (1924).

(58) *Hijos*, p. 30.

notaciones trágicas o que la identifican ontológicamente con la 'muerte'. Aparte quedan dos poemas que deben ser tardíos (*Noche, Arbol seco*) porque coinciden (*abismo, pozo, gemidos*) con las conotaciones señaladas en *Hijos de la ira* (59).

FRAY LUIS DE LEON Y SAN JUAN DE LA CRUZ, EN LA CONVERGENCIA DE UN ESTILO

Deliberadamente, hemos dejado para este momento algo que ha quedado dicho de pasada. El poeta está condicionado por dos polos que lo mantienen en tensión: una herencia que recibe y la experiencia personal que hace borbotar a su creación. Dámaso Alonso —no reincidamos— ha hecho vivir con su interpretación a lo que es heredad de todos. En este momento quiero hablar de dos poetas —también— muy queridos: fray Luis de León y San Juan de la Cruz.

Fray Luis está abandonado de todos en las cárceles de la Inquisición (60), y Dámaso Alonso lo evoca «vendido por algunos de sus hermanos, abandonado de todos, y, más aún, durante mucho tiempo en la más impenetrable *noche* espiritual» (61). Este ser de excepción es el testimonio admirable de la hombría que ni ceja ni se doblega (62). Desde «el fondo de su poza, desde la sima de su abandono» y en unos «acerados, restallantes tercetos» encierra «la más poética expresión de la amargura de un alma inocente ante la injusticia: son —¿cómo no se dice?— un grito de protesta». Es, una y otra vez, el valor testimonial lo que Dámaso Alonso va rastreando en esta poesía llena —se creía— de sophrosyne. Valor testimonial del hombre frente a la «injusticia y la falsía»; el poeta escribe en la cárcel: sólo allí se entiende el sentido de su protesta, y su esperanza está en la *Virgen, que el sol más pura*. El poeta de hoy siente de la misma manera: más aún que fray Luis. Todo el mundo es una inmensa cárcel en la que el hombre está aherrojado, perseguido —también— por los odios y las injusticias y sin esperanza de luz. Entonces, en la cárcel de esta vida —poeta en desamparo— Dámaso Alonso ha escrito su hermoso poema *A la Virgen María* (63), imposible separarlo del de fray Luis (64), «la

(59) Ya no tiene nada de particular insistir en esto al leer «Mi tierna miopía» (p. 12 de *Hombre y Dios*. Málaga, 1955).

(60) *Vid.* «Tres poetas en desamparo», apud *De los siglos oscuros al de Oro*. Gredos. Madrid, 1958, pp. 120-124.

(61) A lo largo de estas líneas voy a utilizar —sin referencias explícitas, innecesarias por lo evidente— el estudio *Vida y poesía en fray Luis de León* (discurso en la solemne apertura del curso académico 1955-1956). Madrid, 1955, p. 20.

(62) Para una puesta al día de los problemas bibliográficos inherentes al gran escritor —muchos de ellos con referencia a nuestro quehacer—, *vid.* Pedro Sainz Rodríguez: *Introducción al estudio de fray Luis de León*. Rialp. Madrid, 1960.

(63) Faltaba en la primera edición de *Hijos de la ira*.

(64) Véase la temática según la comenta Dámaso Alonso en el artículo citado (*Vida y poesía en Fray Luis*, pp. 30-35).

poesía nacida más autenticamente del dolor, la más desgarradora y desgarradoramente bella de toda la literatura española» (65). Y Dámaso la va siguiendo: contra enormes fuerzas sombrías, con una angustia de niño sin madre, con auténtica agonía, con el terror de una alimaña herida y abandonada. Son palabras del poeta del siglo XX para interpretar el dolor del poeta del siglo XVI. Pero en el acercamiento humano Dámaso Alonso ha encontrado un venero que fluye a borbotones en los *Hijos de la ira:*

> En el caso de fray Luis, se trata de la más dramática, diríamos brutal, relación con los hechos concretos y que nos son bien conocidos (66). El dolor que atenazaba el corazón del poeta se le ha exhalado en verso (67); [...]. Hay varios matices, en estos poemas, pero en cuatro o cinco ese dolor es furia contra los inicuos enemigos, protesta contra la injusticia, y, a veces, casi alarido sin esperanza, de soledad y abandono (68).

Pero fray Luis triunfó de sus perseguidores y se remansó en la *Noche serena* (69). Dámaso Alonso se queda hundido en su *noche oscura,* la que connotaba la idea de 'muerte' en otro de los hitos señeros de la lírica española: Garcilaso (70). Y, en verdad, Garcilaso tiene —como Dámaso— los mismo terrores que se desatarán en la destrucción del hombre:

> *hasta que aquella* eterna noche escura
> *me cierre aquestos ojos que te vieron,*
> *dejándome con otros que te vean.*
>
> (Soneto XXV) (71).

> *y que tornar llorando no podía*
> *su caro y dulce amigo de la* escura
> *y* tenebrosa noche *al claro día.*
>
> (Elegía I, vv. 229-231) (72).

---

(65) *Ibidem,* p. 34.

(66) ¿Hace falta aducir el testimonio del *Prólogo* a los *Hijos de la ira?*

(67) De sí mismo dirá Dámaso Alonso: «Y ahora, Señor, Oh dulce Padre, / cuando yo estaba más caído y más triste, / [...] cuando estaba más lleno de náuseas y de ira, / [...] / tenía que cantar para sanarme» *(Hijos,* pp. 142-143).

(68) *Vida y poesías,* p. 55.

(69) En 1972, dirigida por Pilar Palomo, se leyó en la Universidad de Madrid una memoria de licenciatura de valor indudable: *La noche en la obra de Fray Luis de León.* En el análisis que hace María Jesús Fernández Laborans, *noche oscura* aparece «acompañada de una constante connotación de tristeza y melancolía» en el comentario y en la exposición que Fray Luis hace del libro de Job (pp. 130-132 del trabajo que puedo utilizar por gentileza de su autora).

(70) Es fácil ahora rastrear el sintagma *noche oscura* en el gran poeta toledano. Utilizo las *Concordancias* recogidas por Eduardo Sarmiento (Castalia. Madrid, 1970, pp. 343-344).

(71) Cito por la edición de Elías L. Rivers (Castalia. Madrid, 1969), porque en ella se basan las *Concordancias* aducidas en la nota anterior.

(72) Ya no es inequívoco el valor del verso 367 de la *Egloga I,* pero la referencia a «muerte» es segura, aunque no se trate de una identificación real. Ninguno de los testimo-

Tal vez en nadie cobra la *noche* la complejidad simbólica que tiene en San Juan de la Cruz. Tampoco ahora podremos separar lo que el místico del siglo XVI cantó de lo que interpreta el crítico —y poeta— del siglo XX. Dámaso Alonso ha defendido la belleza de uno de los poemas menores del santo: *Que bien sé yo la fuente*. Y la ha defendido —otra vez fray Luis, otra vez su propio dolor— porque

> Tenemos el testimonio de la Madre Magdalena del Espíritu Santo, que nos dice haber sido compuestas estas coplas (así las llama) en la cárcel de Toledo. Allí, en la oscuridad de su prisión fue sin duda incubándose el símbolo grandioso de la noche de la Fe [...]. Fueron creadas en la oscuridad de la cárcel. Y así podemos comprender aún mejor la inquietadora belleza y la fuerza interior de estos versos, la *oscura noche* del alma y de los sentidos en que nacieron, la busca obsesionante, incesante, que parece medida por ese estribillo que cae rítmicamente como una pesadilla: aunque es de noche, aunque es de noche... (73).

San Juan tiene que comunicar lo inefable. Hasta en poemas que no son sino llamaradas de luz aparece la necesidad de dar contraste con la sombra. Tenemos esos dos planos, el del significante y el del significado, que solidariamente se deben manifestar. En la poesía de Dámaso, la *noche* trascendía hacia el significante en unos elementos de vocabulario entre los que estaban *cavernas* y *oscuridad;* en el plano de las significaciones, la *noche* se trasvasaba hacia contenidos simbólicos. Sí, en el Santo también, aunque la experiencia que trata de transmitir el poeta del siglo XX es la de su propia contingencia humana, en tanto el místico del siglo XVI buscaba encontrar la posibilidad de trascenderse (74). Sin embargo, algo queda claro:

> esa misma estrofa [la tercera de la *Llama de amor viva*] ha introducido —nuevo tema— la imagen de las «cavernas»: la más profunda, la más soterraña oscuridad (75).

---

nios aducidos en el texto fueron glosados por los comentaristas de Garcilaso (véase ahora la útil compilación de Antonio Gallego Morell: *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, 2.ª edición. Gredos. Madrid, 1972). En otros casos, el sintagma es puramente denotativo: *Soneto XVII*, *Egloga II* (vv. 537 y 1388).

(73) *La poesía de San Juan de la Cruz*, 3.ª edic. Aguilar, 1958, p. 170. La cursiva en el cuerpo del texto es mía.

(74) Jesi: *Op. cit.*, p. 24, ha repetido algo que es sabido; si aduzco ahora sus palabras es porque son muy claras para la cuestión que me viene ocupando:

> Los grandes místicos cristianos y musulmanes a menudo han desesperado por llegar a expresar con lenguaje apropiado los puntos culminantes de sus experiencias. Es constante en sus escritos el lamento sobre la inhabilidad de la palabra, insuficiente para recoger la realidad de la iluminación; sin embargo, han seguido escribiendo, abriéndonos vías desconocidas al lenguaje y enriqueciendo, paradójicamente, con formulaciones audaces y admirables, la esfera de la palabra en el mismo instante en que sufrían y declaraban los límites de ésta.

(75) *La poesía de San Juan de la Cruz*, p. 165.

Los comentarios de Dámaso Alonso inciden en lo que eran elementos de su propia creación, y el libro sobre San Juan imprimió por vez primera en 1942 (en abril de ese año, al fechar la *Dedicatoria,* volvía los ojos al mundo que le rodeaba —y como al hablar de *Hijos de la ira*— podía escribir: «Y hoy día, en cualquier ciudad de los hombres el dolor y el espanto laceran el corazón, como en la aldea más tenebrosa azotada por la plaga, el hambre y la guerra, allá en el fondo de las edades») (p. 15). Los poemas del Santo habían sido para el hombre del siglo XX «una fuente de serenidad y consuelo». Sí, pero la fuente ha pasado al quehacer —desesperanzado— de otro poeta porque

> *Aquí se está llamando a las criaturas,*
> *y de esta agua se hartan aunque a escuras*
> *porque es de noche* (76).

La *noche oscura* de San Juan es de una infinita complejidad: dos palabras necesitan seis capítulos del libro segundo de los comentarios. El poeta nos lo dice: «esta noche oscura es una influencia de Dios en el alma, que la purga de sus ignorancias e imperfecciones» (cap. V, § 1), pero la contemplación resulta penosa en un principio (V, 4) porque el sentido y espíritu se encuentra como bajo una *oscura carga*, tan dura «que tomaría por alivio y partido el morir» (V, 6). La manera de esta pasión y pena es por creer que Dios la arroja a las *tinieblas*, como «los llagados están *muertos* en los *sepulcros*» (77) y creyéndose «en el lago más *hondo* e *inferior* en *tenebrosidades* y *sombras de muerte*» (VI, 2); otra manera de pena hace sentir al alma un *profundo vacío* y *desamparo*, «dejándola seca, *vacía* y en *tinieblas*» (VI, 4) hasta el extremo de que «a causa de la *soledad* y *desamparo* que esta *oscura noche* la causa» no encuentra consuelo en ninguna doctrina ni maestro (VII, 3). Pero Dios —muy otro que el dolor del mundo— no desampara al hombre, sino que lo conduce a su salvación: «esta dichosa noche, aunque oscurece al espíritu, no lo hace sino por darle luz de todas las cosas; y aunque la humilla y pone miserable, no es sino para ensalzarle y levantarle» (IX, 1) (78). Todo un mundo de saber bíblico ha llegado a los comentarios del Santo, que asimila y hace suyo cuanto necesita para su exposición. Con materiales propios y ajenos labra sus bellísimas páginas. Y, en ellas, elementos que luego vemos transfundidos en la poesía de Dámaso Alonso. No quiero decir que haya un rastrear testimonios, sino que, ante el mismo mis-

---

(76) Claro que no por esto puedo aceptar que la poesía de Dámaso Alonso sea una poesía mística, como apunta Concha Zardoya («Dámaso Alonso y sus *Hijos de la Ira*», en *Poesía española contemporánea*. Guadarrama. Madrid, 1961, p. 420).

(77) La cursiva es mía en estos casos.

(78) Claro que este «mundo nocturnal del tenebrismo» es, además de místico, estético (cfr. J. Camón: *Arte y pensamiento en San Juan de la Cruz*. BAC. Madrid, 1972, p. 15).

terio, los dos poetas han tratado de resolverlo con un mismo talante lingüístico. Que sobre Dámaso se proyecten Garcilaso, fray Luis, San Juan y tantos y tantos miles de lecturas no hace sino valorar la propia creación; como poco importa toda la sabiduría libresca que descubrimos en nuestros tres grandísimos poetas. Grandísimos no por sus fuentes, sino por su testimonio personal. Nada sale de la nada, y Dámaso —no sin cierta ironía— brinda a los eruditos del rastreo testimonios que ellos no habían olfateado, como en su comentario a la *Elegía a un moscardón azul* o con la honestidad con que reconoce una deuda en la otra elegía, *A un poeta muerto* (79). Quisiera decirlo con palabras ajenas referidas a un poeta por el que Dámaso Alonso no tiene entusiasmos sin reservas. Paul Guiraud habla de Valéry y piensa en las fuentes de la imagen poética 'sombra':

> C'est aux sources de cette image qu'il nous faut remonter; là où les pouvoirs d'une langue et les vertus d'une culture viennent s'enraciner au tuf d'une expérience originale pour y pousser de nouveaux rameaux (80).

La poesía de Dámaso Alonso está —lo vemos ya ahora— instaurada en la mejor tradición de su patria (81).

Allí hay, sí, testimonios paralelos a los suyos con los cuales puede enriquecer —y prestigiar— su dolor de hombre en desamparo. La *noche* es una palabra testimonio en poetas como fray Luis, como San Juan, como él mismo, por más que en cada caso el testimonio se revista de personalísimas experiencias, que por ser —personalísimas experiencias— manifestarán matices diferenciales en el plano del contenido, pero en el de la expresión pueden coincidir: no todas las experiencias son idénticas, aunque puedan repetirse, aunque se revistan de idéntica forma. Sin pensar en repeticiones, hay paralelismos y correspondencias (82). Cada poeta crea su mundo expresivo, que no es insolidario del mundo expresivo de los demás. Los símbolos se acercan y, al aproximarse, se entrecruzan. Entonces descubrimos la tradición a la que pertenecen. Dámaso Alonso hace profesión de fe cuando crea. Consciente o inconscientemente, sus poetas preferidos dan testimonio de un quehacer que en ellos busca amparo. Que en ellos reconoce una nobilísima postura ante la injusticia y un humano temor ante la noche que acecha. Y como sustento, el cobijo de la propia lengua,

---

(79) Cfr. Varela, art. cit., pp. 493-496.

(80) Art. cit., p. 18.

(81) Por lo que vengo diciendo amplío mucho el campo —aunque su afirmación próxima sea cierta— de Carlos Bousoño: *La poesía de Dámaso Alonso* (PSA, XI, 1958, p. 299).

(82) A propósito de la noche, *vid*, el proceso Garcilaso—Fray Luis—San Juan, que señala Francisco García Lorca: *De Fray Luis a San Juan. La escondida senda*. Castalia. Madrid, 1972, p. 164.

desde la denotación hasta la identificación ontológica de realidades diversas, pero a través de idéntico caminar: la connotación, la metáfora, la conversión en experiencia humana de lo que pudiera parecer simple metáfora, la creación de un símbolo. Todo un quehacer literario que mana irrestañable, pero que tiene hontanares remotos.

SIGNO LINGÜISTICO Y SIGNO POETICO

Hemos llegado al final. *Hijos de la ira* es el resultado de una personalísima experiencia, como lo son —a distancia histórica de siglos— otros poemas de fray Luis y de San Juan que han podido converger en la obra de Dámaso Alonso. Hemos visto entonces cómo los tres poetas han elaborado la transmisión de su mundo por medio de unos signos lingüísticos que —en ocasiones— han coincidido en sus significantes o en sus significados. Pero Dámaso —el creador que, además, es lingüista— ha visto que la consideración bidimensional del signo no resuelve los problemas de la poesía. Por eso su postura se aparta de Bally, por más que en él se inicie: lengua literaria y lengua común son la misma cosa; y de ello da buenas muestras —para escándalo de fariseos— en *Hijos de la ira.* El estilo

> es precisamente lo que individualiza un habla particular. Lo que en un habla no es reducible al habla común, lo que señala la última diferencia de la personalidad: ese es el objeto de la Estilística. Para mí, la Estilística Literaria ha de ser su hermana mayor y guía de toda estilística del habla usual y no su Cenicienta (83).

Ahora bien, lo que Dámaso Alonso entiende por estilo se basa —precisamente— en sus discrepancias de Saussure. El significante no transmite conceptos, «sino delicados complejos funcionales» (84), según se imprimió catorce años antes de que Guirau dijera —y con razón— que el signo lingüístico es significante, significado y la asociación de ambos (85); «la poésie est précisément cette «association», car elle ne peut être réduite ni à une pensée, à une idée, à une vision signifiées, ni à un discours signifiant». El crítico español al margen de su creación poética ha formulado unos planteamientos teóricos que —veremos luego— son coherentes con su trabajo de escritor: en el significado no encuentra sólo un sentido conceptual, sino un conjunto de significados parciales, motivados por diversas intenciones psíqui-

---

(83) Dámaso Alonso: «Límites teóricos de la estilística» *(apud Poesía española.* Gredos. Madrid, 1950, pp. 622-623).

(84) «Significante y significado», *op. cit.* nota anterior, p. 22. Cfr. Fernando Lázaro: «Dámaso Alonso y el formalismo» *(Insula,* 1958, núms. 138-139, p. 6).

(85) Art. cit., p. 25.

cas (86). Resulta entonces que, en poesía, la relación entre significante y significado tienen «siempre una vinculación motivada»; este su «axioma inicial» (p. 28) es el que ha permitido seguir en su poesía el doble caminar de la palabra *noche* hacia un mundo de relaciones externas y hacia un mundo de complejidades interiores. Es, justamente, lo que el teórico llama *forma exterior* 'relación entre significante y significado, en la perspectiva desde el primero hacia el segundo' y *forma interior* 'esa misma relación, pero en la perpectiva desde el significado hacia el significante'. Resulta entonces que la poesía no es —sólo— la transmisión de una ideas por medio del signo lingüístico, sino —además— la transmutación de unos contenidos en función de la forma, y según la necesidad comunicativa del poeta. Cuando nos enfrentamos con una palabra testimonial (*noche* en nuestro caso) hemos visto que su condición de signo lingüístico ha mostrado una pluralidad de caminos que —convergentes en ella— presentaban un mundo variado de formas de significado (*sombra, oscuridad, tinieblas,* etc.), pero hemos visto, también, que la sustancia de ese significado (la *forma interior* del lingüista Dámaso Alonso) no sólo era denotativa, sino que, por ser poética, adquiría las connotaciones de 'espanto', 'muerte', 'soledad'. Pero —y otra vez al principio— al intentar descubrir los valores inmanentes de la palabra, se ha llegado, a través de mitos olvidados, aunque latentes como guadianas incontaminados, a la creación de unos símbolos universales. Universales por ser de todos los hombres y que todos los hombres con intuición poética han tratado de comprender (87). Y lo que es admirable sobre toda contingencia: la trabazón lógica con que han procedido el Dámaso Alonso lingüista y el Dámaso Alonso poeta.

MANUEL ALVAR

Goya, 135
MADRID-9

(86) Valerio Báez expone algunos de estos problemas en *La estilística de Dámaso Alonso.* Sevilla, 1971, pp. 80-84.

(87) Véanse las restricciones del autor en *La poesía de San Juan de la Cruz,* p. 160, pero se trata de una interpretación desde el mundo místico del santo, que —lógicamente— no es, exclusivamente, humano.