

DÁMASO ALONSO: POESÍA ARRAIGADA Y DESARRAIGADA

Túa BLESÁ

Universidad de Zaragoza

No son muchas las categorías que se han venido proponiendo en los estudios literarios dentro del ámbito hispánico y, entre ellas, están las de «poesía arraigada» y «poesía desarraigada» que se deben, como es bien sabido, a Dámaso Alonso y que han tenido un cierto éxito en la serie crítica. De lo que aquí se trata es de hacer una relectura de la propuesta de Alonso, lo que exige volver sobre algunos textos y ponerlos en fricción, una serie de textos tanto poéticos como crítico-teóricos, ya del mencionado maestro ya de algún otro autor, los que están en la formación de la mencionada dicotomía, al menos los que entiendo como fundamentales.

El primero de tales textos ha de ser *Hijos de la ira. Diario íntimo* de Dámaso Alonso. Publicado en 1944, es un libro de poesía extraordinario tal y como la crítica y la historiografía han venido repitiendo, extraordinario por sí mismo y decisivo para el desarrollo de la escritura poética y literaria en general en la deprimida España de aquellos años. Su libertad formal y la verbal, la temática existencial, *sui generis*, pues se desarrolla al tiempo que la religiosa, traían un aire nuevo a la situación poética. ¿Quién era el autor de tal libro hacia 1944? Nacido en 1898, Alonso era, por una parte, uno de los pocos poetas del grupo del 27 que había permanecido en España tras la guerra civil y contaba hasta entonces con una obra poética de interés

bastante escaso a mi parecer. Por otra parte, era un reconocido intelectual, formado en el Centro de Estudios Históricos, catedrático de la Universidad Central —más adelante Complutense— desde 1939 y anteriormente de la de Valencia; de los no pocos trabajos significativos que había publicado hasta la fecha destacaré sólo, pero son más que suficientes, su edición de *Soledades* de Góngora (1927), *La lengua poética de Góngora* (1935), *La poesía de San Juan de la Cruz (desde esta ladera)* (1942), además de la traducción en 1926 de *Portrait of the Artist as a Young Man* de James Joyce con el título de *El artista adolescente (Retrato)*. Una idea de su prestigio en aquellos momentos, y no falto de razones precisamente, la da el que unos meses después de la aparición de *Hijos de la ira* resultaría elegido miembro de la Real Academia Española, de la que posteriormente sería director durante años. Digamos también, porque es muy pertinente para la cuestión, que era un católico declarado, de lo que queda noticia poética tanto en el mencionado *Hijos de la ira*, al igual que en *Oscura noticia*, también publicado en 1944, y no faltan tampoco manifestaciones de la fe en sus estudios literarios. Recuérdese, por ejemplo, la particular emoción que le producía al maestro de maestros el constatar que lo que ya no era latín sino, como él dice, «el primer vagido de la lengua española» se trata de una oración a diferencia de los primeros testimonios del francés, consistentes en cuestiones militares y políticas, y del italiano, sobre bienes materiales. Escribe Alonso: «pienso si habrá sido casualidad. ¿O no es, más bien, que tenía que ser así, porque de lo que está lleno el corazón habla la boca?» (Alonso 1947: 13)

En ese mismo año Leopoldo Panero publicó en *La estafeta literaria* una reseña de *Hijos de la ira* —en 1944 se publicó también *Sombra del paraíso* de Vicente Aleixandre y no faltó tampoco la reseña de Panero—. Es una reseña entusiasta, muy elogiosa y certera en lo que dice. Afirma allí que este libro de Alonso es el de «Un niño que ha crecido inmensamente, fabulosamente [...]; que ha crecido silenciosa y súbitamente hasta llegar a ser uno de los más grandes poetas vivos de habla española» y también que con este libro «ha llegado a la más alta madurez del espíritu» (Panero 1944a: 121). Destacaré además que refiriéndose al poema «Mujer con alcuza» lo califica de «genial» e inmediatamente lo reitera «sí, genial» (122). En cuanto a la condición de «niño» que se atribuye al poeta y que no puede dejar de llamar la atención, quizá provenga de la afirmación «El poeta es siempre un niño» que había hecho Dámaso Alonso en «Tres poetas en desamparo» (Alonso 1939: 344), publicado en 1939 y que, recogido en *Ensayos de poesía española* (Madrid, Revista de Occidente, 1944), pudo perfectamente conocer y es presumible que Panero, amigo fraternal, conociera, además de que «niño» es voz que aparece varias veces en *Hijos de la ira*.

¿Quién era el reseñista?, ¿quién era en 1944 Leopoldo Panero? Nacido en 1909 en Astorga (León), se interesó muy pronto por la poesía, comenzó a publicar poemas en revistas en 1929 y en el momento de la reseña mencionada Panero no había publicado todavía ningún libro, *La estancia vacía* apareció ese mismo año en *Escorial*. Simpatizante comunista durante la República, se afilió a Falange Española durante la guerra y en 1944, tras trabajar como colaborador en el Instituto de Estudios Políticos, ocupaba el cargo de Técnico afecto a la Delegación Nacional de Propaganda (Huerta Calvo 2007: CLIV). Por otro lado, también Panero participaba de la fe católica y su obra, como la de Dámaso Alonso, ofrece pocas dudas. Un dato más: he señalado antes que en su reseña de *Hijos de la ira* Panero calificaba de «genial» el poema «Mujer con alcuza», pues bien, cuando se acude al libro en cuestión resulta que tal poema llevaba una dedicatoria: «A Leopoldo Panero». Esa dedicatoria todavía hay que valorarla más al comprobar que en *Hijos de la ira* son tan sólo dos los poemas dedicados: el ya señalado y el titulado «Los insectos» en el que se lee «A José María de Cossío», a quien en otro lugar, en *La poesía de San Juan de la Cruz*, de 1942 precisamente, se refiere como «amigo entrañable» (Alonso 1942: 944); y hay que anotar que el libro completo está dedicado a Emilio García Gómez con el añadido «por su amistad». Así, como por lo demás es usual, las dedicatorias estaban dictadas por la amistad. Y no es un dato menor la mencionada dedicatoria a Panero dado que en el conjunto de la obra poética de Alonso son muy escasos los poemas dedicados.

Resulta, pues, que la dedicatoria de Alonso a Panero y la reseña de éste, con ese adjetivo de «genial» para el poema del que es su singular receptor, anudan ambas escrituras. ¿Había algo más entre un poeta y otro? Como es bien sabido, había bastante más.

Entre Dámaso Alonso y Leopoldo Panero, aunque con una cierta diferencia de edad, había una muy firme amistad, una «*amistad fraternal*» (Flys 1986: 106 n.; en cursiva en el original), de la que se cuenta con abundantes testimonios, algunos de ellos vinculados a *Hijos de la ira*. Así, Javier Huerta Calvo, y se trata de un investigador que ha dedicado gran atención a este poeta, en su espléndida edición de la *Obra completa* de Leopoldo Panero, al trazar algunos hitos biográficos del poeta anota, refiriéndose a 1943, que el poeta astorgano «Participa en las tertulias del Instituto Británico, donde solía recitar versos de *Hijos de la ira*, antes de que apareciera el libro» (Huerta Calvo 2007: CLIX) y recoge unas palabras de Charles David Ley, asistente a esas tertulias, tomadas de su *La Costanilla de los diablos*, que transcribo: «Dámaso nunca quiso decir en voz alta esos poemas, porque Panero los declamaba de

una forma tan perfecta» (Ley 1981: 12), quien anota además que el recitador se sabía esos poemas de memoria. La amistad entre uno y otro tenía uno de sus vínculos, pues, en el mutuo interés por la poesía y, dentro de ella, los dos conocían bien la poesía en lengua inglesa, tanto que incluso proyectaban en 1944 hacer una antología de textos traducidos (Ley 1981: 41), lo que no llegó a buen fin, aunque tanto a uno como a otro se deben traducciones de poemas del inglés.

Estos poetas amigos no sólo estaban unidos por la poesía, según una tradición oral muy difundida. La bebida y la frecuentación de prostíbulos, se dice, ocupaban algunas horas de esa amistad. He dicho «tradición oral» y es verdad, pero también hay algunos testimonios escritos.

Sea el primero del propio Alonso. En unos versos del poema «En el día de difuntos», de *Hijos de la ira*, que suceden al recuerdo de cuando fue niño se rememora a sí mismo con estas palabras:

Ni sé quién es aquel cruel, aquel monstruoso muchacho,
tendido de través en el umbral de las tabernas,
frenético en las madrugadas por las callejas de las prostitutas

(Alonso 1944: 256).

En efecto, el hispanista Charles David Ley, por ejemplo, recuerda en su *La Costanilla de los diablos* cómo, al poco de llegar a Madrid en octubre de 1943 para trabajar en el Instituto Británico entró en relación, entre otros, con los dos personajes que aquí interesan y anota que en una ocasión «Los dos amigos se pusieron muy festivos y divertidos con los whiskeys del Instituto» y de remate «nos fuimos los tres a un bar a la vuelta de la esquina» (Ley 1981: 12); cuenta también que poco tiempo después dio una fiesta en su piso y «Vino Leopoldo Panero, quien se animaba mucho con la manzanilla, y también Dámaso Alonso» (1981: 34) o en fin cómo en una cena con Panero y otros más «El vino, claro, fue abundante y excelente» (1981: 76).

Andrés Trapiello, por su parte, no ha dejado de prestar su colaboración al relato sobre las aficiones a la bebida y el puterío de los dos poetas amigos. En su prólogo a la edición de 2007 de *Escrito a cada instante*, se refiere a Dámaso Alonso como «buen amigo de Panero» y añade a continuación: «y desde luego algo más que ese cómplice de correrías alcohólicas y venéreas del que hoy nos habla una leyenda interesada en desviar la atención de la poesía del astorgano al folclorismo literario» (Trapiello 2007: 16). Desgraciadamente no se dice quién o quiénes serían los interesados en lo que se nombra como «leyenda» y no me detendré aquí en esa averiguación.

Entre otros testimonios que se podrían aducir agregaré el de Juan Luis Panero, que, por otra parte, estimó la poesía de quien fue su padre. En uno de los poemas de *Desapariciones y fracasos* (1978), el titulado «Frente a la estatua del poeta Leopoldo Panero», ha dejado el siguiente retrato de Leopoldo Panero, y es de suponer que el hijo conocía bien al retratado además de que alude a lo sabido por algunos amigos, que igualmente se puede suponer eran buenos conocedores de los comportamientos del poeta:

Poeta húmedo como Darío
te define Oreste Macrí
en la última edición de su antología.
Por supuesto no descubre nada nuevo,
el asunto de tu bebida ha dado mucho que hablar
y por otro lado la comparación con Rubén Darío es bastante honorable.
También se han comentado tus proezas en los burdeles
y algunos de tus amigos las suelen repetir
adornándolas con pintorescos detalles
(aunque es muy posible que esto te divertiría saberlo).
En cuanto a los arranques violentos de tu genio
para qué mencionar lo que todos sabemos.

(J. L. Panero 1997: 150)

Andrés Trapiello, defensor de los valores literarios de Panero, se diría que considera incompatibles la condición de poeta, o la de poeta y estudioso en el caso de Alonso, con las flaquezas —por decirlo con esta expresión— humanas. Así, en su mencionado prólogo al libro de Panero *Escrito a cada instante*, libro al que me referiré enseguida, escribe que se trata de «un conjunto de poemas de hondísima raigambre religiosa y líricos hasta la exaltación romántica, de una dicción castellana y límpida» (Trapiello 2007: 11) y en mi opinión no están desencaminados esos juicios, aunque me resultan un algo inflados y cargados de tópicos manidos. Lo que me llama la atención, sin embargo, no es eso, sino en que para encomiar la obra de Panero parece que necesita denigrar todo lo demás. Así, lo anterior se continúa con esto otro: «dicción castellana y límpida que contrasta con cierto verborreísmo gongoroso, heredado de la degeneración de la generación del 27 (o de la generación de la degeneración del 27)» (2007: 11). La lectura de frases como éstas, además de provocar cierta perplejidad, invita a preguntarse si es así como ha de hacerse el discurso crítico.¹

1.- Algún ejemplo más de cómo Trapiello parece no poder admitir ni una tacha en Leopoldo Panero, es decir, parece preferir la posición de hagiógrafo a la de historiador o crítico literario que tiene como horizonte la objetividad —por más que sea arduo, para decirlo suavemente, instalarse o incluso aproximarse a ella—, lo que, ya es curioso, le lleva

Y no puede no atenderse a algunos de los trazos con que Panero se retrató en su «Epitafio»: «Ha muerto [...] el poeta Leopoldo Panero [...] Que amó mucho,/ bebió mucho» (Panero 2007: II, 557), expresiones con las que él mismo abonó lo que no parece que deba entenderse como leyenda interesada y que deja zanjada la cuestión.² ²Sólo añadiré una obviedad: que se puede ser poeta e incluso muy buen poeta y tener una fuerte inclinación a la bebida y a la frecuentación de prostitutas y que está bien documentado que entre Alonso y Panero hubo una estrechísima amistad y que en sus encuentros no faltaba ni la bebida ni los prostíbulos y esto no empece en lo más mínimo la valía de la obra poética de uno y otro, que la tienen. Una anotación más: a la muerte de Panero Dámaso Alonso publicó en el volumen que le dedicó *Ínsula* un

a encontrar procederes culposos en los demás. Aunque se trata de hechos bien conocidos, la cita que haré de Trapiello requiere una pequeña introducción. Panero estuvo casado con Felicidad Blanc, matrimonio del que nacieron tres hijos, Juan Luis, Leopoldo María y Michi. El padre murió en 1962 y en 1976 se estrenó la película *El desencanto*, un documental extraordinario de Jaime Chavarrí, protagonizado por la viuda y los tres hijos, en el que se hacía una crítica feroz de la institución de la familia y de la figura del padre. Pues bien, ha escrito Trapiello: «Ni siquiera sus hijos le perdonaron que no fuera un poeta como exigía la moda que se estilaba cuando ellos eran jóvenes (el más iluso de todos ellos tampoco le perdonó ser hijo suyo, habiéndolo podido serlo, según decía desde el manicomio donde estaba encerrado, y quizá inducido a ello por su madre, pudiendo serlo, digo, oh divino candor, del propio Luis Cernuda) y asistieron a la inauguración de un monumento en su pueblo nativo [Astorga] con el único propósito de constatar que al fin había sobre la tierra un ídolo a la medida de su resentimiento y al que pudiera saltársele un ojo de una pedrada» (Trapiello 2007: 15-16). A estas líneas conviene, cuando menos, anotar que lo que se dice sobre el no aprecio de la poesía de Panero por sus hijos es falso. De los textos en sentido contrario que se podrían aducir, citaré algunos. Si a Juan Luis Panero se le debe el retrato reproducido en el texto, también es autor de esto otro: la obra de Leopoldo Panero sería la «de uno de los poetas sin duda más significativos y personales dentro del variado discurrir de la poesía española de posguerra» (Panero, J. L. 1973: 11) y Leopoldo María Panero, el hijo calificado de «el más iluso», al trazar una apretadísima historia de la poesía española contemporánea, entre juicios sumarísimos —pongamos por caso: «Salvo en el 27 a un poquito de Lorca, un poco más de Cernuda [...] no necesito decir que Machado no me gusta: es como poesía para el bachillerato» (Panero, L. M. 1979: 110b)—, rescata «diez poemas de mi padre, más éticos que todo Nora» (1979: 111a). Por otro lado, ¿se revuelve Trapiello contra la leyenda «interesada» —por cierto, interesada ¿en qué?, — a la que alude y es al tiempo partidario de otra leyenda que alguien podría pensar que pretende desviar la atención de las obras poéticas de Juan Luis y Leopoldo María Panero a no sé sabe dónde? De nuevo Trapiello: Panero «distó mucho de conocer la felicidad. Siendo un poco sarcástico, diríamos que la única felicidad que conoció fue su mujer [recuérdese: Felicidad Blanc], tal vez el origen de toda su desdicha» (Trapiello 2007: 12). O en fin, dando cuenta del paso de Panero de la izquierda a la Falange, escribe: «El hecho de que políticamente su vida, a raíz de la guerra, diera un giro tan notorio, lo señaló de por vida con el estigma de la traición o peor aún, de los cobardes. Al fin y al cabo de su gran amigo Luis Rosales, por ejemplo, a quien Panero dedica este libro [*Escrito a cada instante*], podíamos decir que nació con la camisa azul, y su familia había sido falangista desde siempre, desde antes de la guerra, no sé, desde el origen de los tiempos [¡el origen de los tiempos!], y tal hecho, el ser fascista, apenas tenía en él importancia (¡era incluso un hombre con el gracejo andaluz!), o el tener con la gracia su pizca de responsabilidad en el asesinato de Lorca (o para decirlo con suavidad, el no haber roto ni política ni personalmente con quienes habían propiciado aquel crimen, comportamiento a todas luces tan pusilánime como penoso que le convertía si no en cómplice del crimen sí en cómplice de los criminales), ni siquiera eso, digo, menoscabó la que sería su trayectoria poética o personal, cobrándose por ello toda clase de réditos poéticos o personales durante la dictadura y durante la democracia, con el dictador o con el rey. Qué duda cabe: el admirista Rosales cayó en gracia; Panero, mucho mejor poeta, tan castellano, en absoluto. Incluso a la vida le resultó más simpático que Panero, permitiéndole vivir más tiempo» (Trapiello 2007: 13-14). Sin comentarios, salvo el señalar que reducir la poesía de Panero a la de un poeta falangista, como se hace a veces, es eso, reducir, falsear su significado.

2.-Se lee en el poema «amó mucho» y convendrá comentar que no parece que se deba entender en el sentido más espiritual por dos razones: la esposa ha sido aludida unos versos más arriba, «absuelto por los ojos más dulcemente azules», y ese «amó mucho» está en paralelo con «bebió mucho».

poema cuyo título no puede ser más explícito: «La última noche de la amistad», no la última noche de una amistad, sino de *la* amistad.

Yendo a lo sustancial, tenemos, pues: la publicación en 1944 de *Hijos de la ira* con un poema dedicado a Leopoldo Panero y la reseña de éste y unos pocos años más tarde, en 1949, la publicación de *Escrito a cada instante* de Panero, texto fundamental para llegar a las categorías establecidas por Alonso y que aquí interesan. En ese libro, entre otros poemas con dedicatoria, el titulado «España hasta los huesos» dice «A Dámaso Alonso». No es un poema cualquiera de la colección: por un lado, es muy extenso, 204 versos; por otro, es un largo discurso dirigido a Federico García Lorca, autor casi tabú en la época, republicano y homosexual, y es relevante que en *Oscuro noticia* (1944) de Alonso se incluía, y en el lugar privilegiado del cierre, «A un poeta muerto», en el que el poeta al que se refiere es el poeta en general y en algunos de sus versos García Lorca, como explicó el propio autor en los comentarios que añadió en sus *Poemas escogidos* en 1969 (Alonso 1993a: 231-232), aunque no hay ninguna alusión inequívoca, si bien sí es inequívoco que en ese mismo libro «La fuente grande o de las lágrimas (entre Alfacar y Viznar)» es elegía dedicada explícitamente al poeta asesinado; así, el poema de Panero está dedicado a Alonso y establece un nuevo vínculo con éste al reincidir en un tema que había abordado previamente el dedicatario, lo que vendría a ser un refrendo de la dedicatoria. Por otra parte, el mencionado «España hasta los huesos» es un poema que creo es el germen de otros posteriores de Panero muy significativos y característicos de su obra como son *Canto personal* (1953) y otros poemas-carta más incluidos en la colección *Epístolas para mis amigos y enemigos mejores* (1952-1953), que por cierto se abre con un «Prólogo-dedicatoria a Dámaso Alonso». Tres años más tarde de su publicación la RAE concede a *Escrito a cada instante* el Premio Fastenrath y, si es cierto que uno de los académicos, y no uno cualquiera sino muy cualificado, era Alonso, no lo es menos que se trata de un libro muy valioso. Y, en cuanto a muestras textuales de la amistad, no puede olvidarse «Eutrapelia» de Panero, muy probablemente de 1948 como anota Huerta Calvo, donde además del «De todo corazón» del epígrafe el título funde los nombres de Eulalia y Petra, la esposa y la madre de Alonso respectivamente, su familia. Téngase en cuenta que Alonso estuvo siempre muy ligado a su madre, sobre la que escribe «La madre» incluido en *Hijos de la ira* —un poema, por cierto, que invita a una lectura edípica, pero eso es otra cuestión—, sentimiento compartido por Panero, lo que fue sin duda un elemento más de las complicidades entre los dos amigos.

Si, como ha quedado señalado, *Hijos de la ira* contó con una reseña de Leopoldo Panero, *Escrito a cada instante* fue respondido en el mismo año de su publicación con una reseña, una reseña que es bastante más que tal cosa, de la mano de Dámaso Alonso, «Poesía arraigada», publicada en *Cuadernos hispanoamericanos*. Ese texto, con el título «La poesía arraigada de Leopoldo Panero», lo recogió Alonso en su *Poetas españoles contemporáneos* (1952 y posteriores ediciones) y fue incluido también como prólogo en *Poesía. 1932-1960* (1963) de Panero, unido, se diría que ya para siempre, a la poesía de éste, tanto que en la edición de 2007 de su obra completa aparece como prólogo general, precediendo incluso a la introducción del editor Javier Huerta Calvo. Ligado a la poesía de Panero ya está ahí, en el título de las páginas de Alonso, el término *arraigada*.

Y a este encadenamiento de textos se unirá en 1952, en el mencionado volumen *Poetas españoles contemporáneos*, «Poesía arraigada y poesía desarraigada», trabajo que está motivado por el ya mencionado a propósito de la poesía de Panero y la lectura, entre otros aunque fundamentalmente, de *Ángel fieramente humano* (1950) y *Redoble de conciencia* de Blas de Otero (1951), libros que no dejaron indiferente a Alonso, pues escribirá que «La poesía de Blas de Otero es quizá la que más me ha conmovido en estos dos últimos años» (Alonso 1952: 853). En cualquier caso, la escritura de Otero va a ser ejemplo de poesía *desarraigada* como de la arraigada es la de Panero. Curiosamente, este trabajo de Alonso se unirá también a la poesía de Otero y en la edición de *Ancia* (1958), refundición de los dos libros citados más la incorporación de otros poemas, como se sabe, se reproducirá parcialmente como prólogo, lo que se repetirá en la edición de Visor de 1971, reeditada numerosas veces.

¿Qué nombran esas denominaciones? En «La poesía arraigada de Leopoldo Panero» escribe Dámaso Alonso que quien se asome a la poesía de Panero verá enseguida

la aparición de triple y poderosa vinculación: *enraizado* en la tierra, entroncado en la familia, ascensionalmente atraído hacia Dios. Toda la estructura vital del sistema poético de Leopoldo Panero toma, pues, figura de duro roble, de pujante nogal: tierra con *raíz*, tronco con sus ramas, copa con un anhelo infinito. (No por azar entran tanto las imágenes «arbóreas» entre las predilecciones metafóricas de Panero.) (Alonso 1952: 819; las cursivas son mías)

A partir de esta construcción de figuraciones vegetales Alonso plantea su lectura de la poesía de Panero y casi todo el resto de su trabajo es el desarrollo de esta idea,

además de que, según se muestra en la cita precedente, ahí está la familia de palabras que aparece también en el título y da nombre a la categoría.

Destacaré ahora sólo lo referente a la atracción ascensional hacia Dios, que es, creo, un aspecto esencial de la poesía de Panero y del pensamiento poético de Alonso. Éste caracteriza *Escrito a cada instante* como un libro «profundamente religioso» (Alonso 1985c: 831), tan es así que escribe que «el nombre de Dios [...] es la razón última de su poesía» (832), también, y creo que debe suscribirse, que coincide «con una tradición literaria y ascético-mística, muchas veces secular: la naturaleza, libro abierto de Dios, o espejo de Dios» (832) y al hablar de esa vena mística no deja de señalar «La imposibilidad de la unión» (835) que se pone de manifiesto en los poemas de Panero, lo que había quedado anunciado ya en el primer párrafo del trabajo: «Diremos ahora con Leopoldo Panero que esa búsqueda [la de Dios] lleva aparejado el fracaso» (817).

Como ya ha quedado dicho, unos años más tarde Alonso volvió sobre la cuestión para presentar la estructura *poesía arraigada/poesía desarraigada*. En algunos poemas se ofrecen, dice, «unas cuantas imágenes del mundo, muy armónicas o bien centradas, o vinculadas a un ancla, a un fijo amarre: todo lo llamaré poesía arraigada» (Alonso 1952: 848), donde, curiosamente, lo vegetal ha sido sustituido por expresiones ligadas al mar, y nombra como casos la poesía de Jorge Guillén, Leopoldo Panero, José María Valverde y José Antonio Muñoz Rojas.

«Para otros —se lee allí—, el mundo *nos* es un caos y una angustia, y la poesía una frenética búsqueda de ordenación y de ancla» (851), frase en la que destaca ese *nos* tan significativo, que lo despliega en crítico y poeta y que da pie a que inmediatamente a continuación mencione como caso de lo dicho su propia poesía y enseguida también las de Juan de Leceta-Gabriel Celaya y Blas de Otero. Es la poesía del desarraigo. Su canto —dice— es «frenético y en jirones» (852) y cita estos versos de Otero, en los que la cursiva es mía:

Un mundo como un árbol desgajado.

Una generación *desarraigada*.

Unos hombres sin más destino que
apuntalar las ruinas.

Así, si de la lectura de *Escrito a cada instante* de Panero había surgido la idea de una *poesía arraigada*, poco más tarde encontraba en Blas de Otero el nombre

para el tipo opuesto. Y es que se puede suponer que a Alonso no le pasó inadvertido el verso «una generación *desarraigada*» —con el antónimo de *arraigada* en su comentario de la poesía de Panero— y que es de ahí de donde surge el nombre del segundo término de la oposición que establece dos tipos de poesía. De hecho, es de esa lectura, y es verdad que de algunas otras pero de ésta fundamentalmente, de donde procede el trabajo que las propone, aunque dentro de la serie de textos a los que aquí se atiende este léxico mínimo, *raíz*, *arraigada*, *desarraigada*, no queda inaugurado en *Escrito a cada instante*, sino que estaba ya antes y precisamente en *Hijos de la ira* y con una frecuencia nada desdeñable. Veamos: en el poema «Dolor» se lee que «[el dolor] Proyectaba *raíces*, que, invasoras,/ se hincaban en la carne»; en el titulado «El alma era lo mismo que una ranita verde» se habla de que un río se ha desbordado y «*desraigó* los troncos» y enseguida «... ¡Ay, Dios,/ cómo me has arrastrado,/ cómo me has *desarraigado* [...] cómo me arrebataste hacia tu amor»; varios otros casos de este léxico los da el poema «*Raíces del odio*»: «Oh profundas *raíces*,/ amargor de veneno [...] Quién os puso en la tierra/ del corazón? [...] *raíces* sollozantes,/ vengadoras *raíces* [...] hijas de la ira,/ frenéticas *raíces*/ que penetráis, que herís [...] *raíces* vengadoras/. ¡Oh lívidas *raíces* pululantes,/ oh malditas *raíces*/ del odio, en mis entrañas, en la tierra del hombre».

La palabra-guía de esta familia, «*raíz*», vuelve a aparecer en el segundo de los textos en consideración, la reseña de *Hijos de la ira* que publicó Leopoldo Panero: «En la poesía de Dámaso Alonso estamos asistiendo al drama que se desarrolla en el corazón de un hombre, lo que vale tanto como afirmar la *raíz religiosa* de estos poemas; *la única raíz posible de toda grande y verdadera poesía lírica*» (1944a: III, 122; las cursivas son mías), frases muy importantes, decisivas en realidad porque son expresión de uno de los presupuestos básicos, si es que no *el presupuesto poético central* del pensamiento de Leopoldo Panero. Se puede añadir que unos cuantos años antes, en 1935, y sobre todo en otras circunstancias, al reseñar en *Cruz y Raya El libro de Cristóbal Colón* del poeta católico por antonomasia de la poesía contemporánea, Paul Claudel, ya se había apuntado tal concepción.

El tercero de los textos de esta cadena, *Escrito a cada instante*, ofrece nuevas muestras de la palabra «*raíz*»: de César Vallejo se dice que está «hecho de *raíces* eternas»; en «Quizá mañana» se lee «ahora vivo ya libre al borde de Tu voluntad/ abandonado a ella hasta la *raíz* de mis cabellos» y «voy vertiendo mi corazón, naciendo desde mis *raíces*»; en el interesante «El peso del mundo» y hablando de la hierba, «Siempre volverla a regar/ desde las mismas *raíces*»; en «España hasta los huesos»,

poema dedicado a Dámaso Alonso como ha quedado señalado, se afirma que García Lorca era «la fe que ahonda/ su primera *raíz*»; «igual que las *raíces* desnudadas/ del abeto entre rocas» son palabras de «En la catedral de Astorga»; y en «Tal como eres cada día», donde el tú es la esposa y ella misma la esperanza, de ésta se dice que es «La que brota de las *raíces* y envejece con ellas».

Son, pues, siete las ocasiones de «*raíz*», algunas como metáfora y otras en su sentido estricto de raíces de árbol o de vegetales en general, y esa palabra, con sus repeticiones, no pudo pasar desapercibida a Dámaso Alonso, bien familiarizado con ella y sus derivados, además, por la utilización que él mismo había hecho de ese conjunto léxico en su *Hijos de la ira*. Es más, cuando Alonso hace la observación, certera, de que en la poesía de Panero hay una predilección por las imágenes arbóreas ¿no recordaría que en sus propios poemas no faltaban figuraciones semejantes? El mencionado libro incluye, entre otros, el poema «Voz del árbol», en el cual el yo conversa a trechos con un árbol, así, ya en los primeros versos «¿Qué me quiere tu mano?/ ¿Qué deseas de mí, dime, árbol mío?» y un poco más adelante «me pasaste la mano por el rostro,/ me acarició tu rama» y también «monstruo con brazos,/ garras y cabellera», donde es de destacar que desde «mano» en el lugar de «rama» y todo lo demás lo que se produce es una personificación del árbol, de manera que, si «árbol» es «persona», «persona» habrá de ser «árbol». Que no es esto una afirmación gratuita lo confirma el que en «Dolor», del que más arriba ya ha quedado señalada la presencia de «*raíces*», se dice que un dolor de madrugada se clavó en el cuerpo, «Proyectaba *raíces*, que, invasoras,/ se hincaban en la carne [...] y de él surgía todo un cielo de ramas/ oscilantes y aéreas,/ como un sauce juvenil bajo el viento», lo que termina dando paso a esto otro: «Sí, sí, todo mi cuerpo era como un sauce abrioleño [...] como un sauce temblón»; ya lignificado el cuerpo, «fue como un incendio,/ como si mis huesos ardieran [...] materia combustible [...] ardía con virutas de llamas [...] mi gran hoguera [...] mi conciencia ardía en frenesí,/ ardía en la noche». Todo lo que ahí se dice es la contrapartida bastante desarrollada de la personificación antes anotada: sí, el sujeto que habla se ha transformado en árbol. Hombre o árbol.

Que esta ecuación forma parte de la visión, o dicción, poética de Dámaso Alonso lo confirma el que vuelve a encontrarse en «La injusticia», poema que no se incluyó en *Hijos de la ira* hasta la segunda edición de 1946: «Y van los hombres, desgajados pinos,/ del oquedal en llamas, por la barranca abajo». *Oscuro noticia*, por su parte, ofrece algunos otros ejemplos. Los nonatos son «de tierna pulpa vegetal» en «A los que van a nacer», donde se lee también que los no nacidos están «entre las verdes

hojas de los úteros»; «Árbol de pulpa roja», donde se entiende que «árbol» habrá de ser el continente de la sangre y, por tanto, el cuerpo, y, sin necesidad de explicaciones enseguida «árbol, cual yo» se lee en «Torrente de la sangre»; «ya solo leño crepitante» es metáfora del yo en «Más aún»; de nuevo el árbol se personifica en «Árbol seco» atribuyéndole «brazos» y en alguna otra expresión más; varios casos más se dan en «Viento de siesta»: al viento se le dice que «harás roncar la encina», una encina con la que muy pocos versos después se identifica el sujeto, «árbol soy» y, dirigiéndose al viento le pide «destréñzame». Todavía cabe agregar que en *Oscura noticia* hay algunas recurrencias de «raíz» y alguna otra aparición vegetal, entre ellas, «Desarraigado de ti» dicho a la habitación en «A una habitación», de manera —y lo tengo por significativo, por muy significativo— que la imagería arbórea que llamaría la atención de Alonso en *Escrito a cada instante* y que utilizaría para caracterizar la poesía de Panero estaba ya de manera intensa en su propia escritura poética, con lo que más que encontrar «raíz» y todo ese conjunto verbal en los poemas que comentaría, lo sucedido fue un reencuentro con una característica de su quehacer poético, elemento común a ambos poetas. Y no creo que se pueda poner en duda que un lector, un crítico, un teórico —¿por qué no añadir que un poeta?—, de la talla de Dámaso Alonso, un maestro en toda la dimensión de la palabra, un maestro de la lectura, y de la escritura, no fuese consciente de cuáles eran algunas de las marcas —lo que no excluye, claro, la posibilidad de que no lo fuera de todas, pues ¿quién lo será?— de su propia poesía.

Éstos son, pues, los datos: *raíz* y sus derivados, y éstas en cuanto parte del léxico de lo arbóreo, son palabras nada ajenas a la poesía de Alonso y palabras que reencuentra en la poesía de Panero e incluso se puede suponer que son algunas de las que acaban por conformar la intuición de lector, la que, como explica en su gran libro de 1950 *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, «viene como a reproducir la intuición totalizadora que dio origen a la obra misma, es decir, la de su autor» (Alonso 1950: 38) y también la de crítico, en quien «las cualidades del lector están como exacerbadas; su capacidad receptora es profundamente intensa, dilatadamente extensa» (168), el que «reacciona, en general, ante todas las intuiciones creativas», el que «valora la obra», «es guía de lectores» (169) y expresa esa intuición estética «creativamente, poéticamente» (169), ese crítico, él mismo, que es «un artista» (170). En cualquier caso, se trata de una familia léxica decisiva que le lleva a calificar a la poesía de Panero como *arraigada* y algo más adelante la suya y la de algunos otros más como *desarraigada*.

Ahora bien, si se fundamenta la lectura de la poesía de Panero en *raíz*, esto es, en una cuestión de palabras —y palabras es a fin de cuentas el poema—, ¿no habrá alguna o algunas otras que pudieran ser tenidas en consideración tanto, o más, que *raíz*?

Como ya se ha dicho en estas páginas, son siete las ocasiones de *raíz* en *Escrito a cada instante* y una nueva lectura de este libro pone en evidencia la importancia de otra palabra que además sirve a una significación muy diferente. En efecto, *raíz* nombra aquello que se hunde en la tierra guiado por una verticalidad hacia abajo y que sirve para fijar las plantas a la tierra. Al volver a leer los poemas de *Escrito a cada instante* destaca de entre el conjunto discursivo la palabra *espuma*.

Digamos para empezar que *espuma* cristaliza un conjunto de significaciones que son opuestas a aquellas a las que sirve *raíz*. La palabra *espuma* nombra algo que se alza sobre el agua u otro líquido, sobre una superficie, y su verticalidad, por tanto, es hacia arriba; si *raíz* da nombre a aquello que realiza la acción de fijar, *espuma* señala lo contrario, aquello que se eleva sobre algo, que emana de ello, que tiende a alejarse de ese algo. Y está además que, frente a la palpable materialidad o incluso dureza de una raíz, que puede llegar a tener naturaleza leñosa, lo que denomina *espuma* es de una materialidad de lo más leve, la espuma en tantos casos está en trance de deshacerse, de desmaterializarse, desvanecerse en el aire, ese aire que forma parte de su composición y ese mismo aire hacia el que aspira.

Los datos son que los poemas de *Escrito a cada instante* presentan hasta nueve ocurrencias de *espuma*, que son bastantes para un único libro y desde luego que son más que las siete de *raíz*. No es irrelevante dejar constancia de que aparece ese término precisamente en el poema homónimo del libro, en el mismo verso que esa expresión que enmarca al conjunto de los poemas y para atribuirle a la *espuma* nada menos que la escritura del nombre de Dios: «Y Su nombre sin letras,/ escrito a cada instante por la espuma» (Panero 2007: 115), lo que da un protagonismo muy particular a ese elemento de la realidad; en «El templo vacío» figura entre las cosas de la creación, entre las muy pocas que se mencionan: «Tú hiciste/ de la nada el silencio y el camino del beso,/ y la espuma en el agua para la tierra triste» (117); y así hasta nueve.

Para el momento en que se publicó *Escrito a cada instante* Panero había publicado poemas sueltos en revistas, la colección *La estancia vacía* en la revista *Escorial* en 1944 y en 1945 como libro y ese mismo año *Versos al Guadarrama* en *Fantasia*. Hoy, además, se dispone de algunos inéditos que incluyó Juan Luis Panero al editar las

Obras completas de su padre (1973) y algunos otros más recogidos por Javier Huerta Calvo en su excelente, importa repetirlo, edición de *Obra completa* (2007).

En el grupo que Huerta Calvo ofrece bajo el epígrafe «Primeros poemas», un total de diecinueve, la palabra «raíz» no aparece ni una sola vez, mientras que «espuma» aparece en ocho ocasiones y no es dato desdeñable que en el poema más antiguo de esa serie, el que podemos considerar primer poema de Panero, «Romance del nadador y el sol» ya está allí. La lectura del siguiente conjunto, *La estancia vacía*, da seis ocurrencias de «raíz» e idéntico número de «espuma». En *Versos al Guadarrama* no figura «espuma» y tan sólo un caso de «raíz».

Están además los recogidos en «Poemas sueltos» del período 1939-1949, en los que «espuma» se lee hasta en diecisiete ocasiones y «raíz» en tres.

Salvo error mío, éstos son los datos de aparición de las palabras «raíz» y «espuma» en la poesía de Leopoldo Panero desde sus comienzos hasta 1949, año de publicación de *Escrito a cada instante*, de donde surgiría la caracterización de poesía arraigada, y que repito ahora:

-Primeros poemas.....	«espuma»	8 /	«raíz»	0
- <i>La estancia vacía</i>	«espuma»	6 /	«raíz»	6
- <i>Versos al Guadarrama</i>	«espuma»	1 /	«raíz»	1
- <i>Escrito a cada instante</i>	«espuma»	9 /	«raíz»	7
-Poemas sueltos (1939-1949)...	«espuma»	17 /	«raíz»	3
Total.....	«espuma»	41 /	«raíz»	17.

Estos datos ponen a la vista la preferencia de Panero por la palabra «espuma» con respecto a «raíz» en todo este tramo de su escritura poética, preferencia que se atenúa en *Escrito a cada instante* y que se deshace en equilibrio exacto en *La estancia vacía* y *Versos al Guadarrama*. Por lo demás, tomada globalmente la poesía de Panero hasta el libro de 1949, muestra de manera muy marcada la pulsión del poeta hacia «espuma», el peculiar atractivo que sentía por esta palabra. Una palabra, repitámoslo, que implica la elevación, el impulso a despegarse de la superficie como si respondiese a una llamada hacia lo alto. Movimiento ascensional que se opone, ya ha quedado dicho, al de las raíces, que se internan en la tierra en su progresión hacia abajo, así como se opone la evanescencia en el aire de la espuma al aferramiento en la tierra de la raíz.

Naturalmente, la diferencia cuantitativa de estas palabras de simbolizaciones tan opuestas parece argumento que no permite decidir de manera definitiva la significación de la poesía de Panero, si bien entiendo que es un argumento que no puede dejarse a un lado. Así, con todas las dificultades que supone el preguntarse por el sentido general de una escritura, en último término siempre una hipótesis, sí que puede afirmarse que la obra poética paneresca responde a un deseo de Dios, a su búsqueda, y puede perfectamente hablarse de mística o, al menos, quasimística, tal como ya escuchó en esos poemas Dámaso Alonso. Como se ha recordado antes, señaló que *Escrito a cada instante* era un libro «profundamente religioso», a lo que añadía que «también externamente religioso», y se pueden agregar varias otras citas: «El poeta siente a Dios en el paisaje» o que se trata de una poesía «penetrada profundamente, empapada, casi diríamos inmersa en la idea de Dios» y, comentando algunos de sus versos, dice «He aquí [...] al poeta orientado en el sentido místico» (1952: 832, 833 y 835). Todo esto lo ha de suscribir cualquier lector de la poesía de Panero. Ahora bien, ese impulso místico, quasimístico, exige una aspiración a lo alto, un movimiento hacia arriba, y así lo dejó expresado Juan de la Cruz, el mayor místico y el mayor poeta de la lengua española, en su «volé tan alto, tan alto». Imaginados Dios y el cielo en las alturas, toda voluntad de unión o acercamiento a lo divino ha de verbalizarse necesariamente en una fraseología ascensional. Pues bien, ascensional es el movimiento de la espuma, esa palabra clave, o una de ellas, en la poesía de Panero, y de sentido contrario el de la raíz.

La cuestión central de todo esto es que cuando se lee a Dámaso Alonso, el poeta, el crítico, el teórico, no importa, no puede hacerse si no es atendiendo a sus creencias religiosas. En otro lugar (Blesa 1999) presenté una lectura de su libro teórico-crítico de mayor alcance, me refiero por supuesto a *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, fundamentada en el hecho de que sus ideas teóricas, la noción misma de poesía, son dependientes de la idea de Dios. Bastará con citar ahora las líneas finales, la conclusión, del libro de Alonso, tan clara al respecto al tiempo que tan poco común en un libro de teoría:

El problema de los métodos científicos para el conocimiento de la literatura está en pie: el castillo no ha sido ganado. Hemos girado en torno a él, hemos recorrido sus muros, sus rondas, sus arrabales. Sólo la intuición, sólo las saetas silbadoras salvan los muros y llegan hasta la interior morada. Allí reina la luz. (Alonso 1950: 497)

En efecto, singular conclusión para un libro teórico, donde se suceden los tropos tan característicos de los escritores místicos, y singulares, como muy pocas

en un trabajo de esa índole, las palabras finales, esa «luz», símbolo divino no sé si por antonomasia, y, desde luego, absolutamente definitivas para comprender el pensamiento literario de Alonso, que es un pensamiento teñido de teología. Es eso lo que explica su convicción de que el discurso crítico-teórico está condenado al fracaso, diríamos, a la imposibilidad de la unión. No es impertinente recordar que la primera edición de *Poesía española* es de 1950, muy próxima, pues, su redacción a su reseña del libro de Panero.

A propósito de esa fe católica del poeta y filólogo, reproduzco una anécdota muy reveladora. En uno de sus textos memorialísticos, excelentes por cierto, Josep Maria Castellet rememora las «Conversaciones católicas de Gredos» del año 1955. «Me dijeron —escribe— que el “agnosticismo” estaría representado por Dámaso Alonso, Buero Vallejo y yo» y

el día que habló Dámaso Alonso, pues se pasó de lado, es decir, realizó una especie de confesión pública de católico no practicante y pecador ocasional pero dispuesto —y aquí metió mano al bolsillo y sacó la cartera— a no abandonar nunca la fe que le había inculcado su madre, como demostraba la fotografía, que siempre llevaba consigo con una estampita de la Virgen que ella le había dado y que exhibió públicamente. (Castellet 1988: 178-179)

Volviendo a los textos, son muy numerosos los que se deberían transcribir aquí, pero me limitaré a unir a los ya citados uno más, muy próximo en el tiempo a los textos básicos de los que surgen estas páginas, pues es decisivo. Se trata del prólogo de Alonso a *Hombre de Dios: salmos, elegías y oraciones*, el libro de poesía de José María Valverde de 1945, libro que poco después pasaría a ser uno de los que ejemplificarían la poesía arraigada. Alonso deja establecido que la vida misma está vinculada a Dios: «en cada acto, busco a Dios. Mi sucesión, mi vida, búsqueda de Dios se llama» (1945: 878). Y, siendo así, la poesía en cuanto parte de la vida, no podrá tener sino el mismo signo. Se lee allí que «*Toda poesía es religiosa*. Buscará unas veces a Dios en la Belleza [...] Se volverá otras veces, con íntimo desgarrón, hacia el centro humeante del misterio. Llegará quizá a la blasfemia. No importa» (878; las cursivas son mías), a lo que sigue una curiosa, y no faltará quien la considere forzada, interpretación de esa búsqueda de Dios en la poesía renacentista, en la barroca, la romántica y hasta la del surrealismo: «¿a quién sino a Él, buscaba, tan ciego, tan turbio, el surrealismo contemporáneo, al bucear otra vez en los subterráneos de nuestra personalidad?» (878), lo que, de haber sido conocido por los surrealistas, les hubiera parecido verdaderamente extraordinario o extravagante y desde luego a mí me lo parece. Ese *toda la poesía es religiosa* es, como ya ha quedado recogido más

arriba, el principio de la reseña de *Escrito a cada instante*, idea, como también ya se ha citado, compartida por Panero.

No exigen estas frases de Alonso grandes tareas hermenéuticas. Dios ocupa el centro y ese centro lo explica todo, vida, poesía, fe. Los textos podrán decir esto o lo otro, *no importa, toda poesía es religiosa* es la respuesta. En cualquier caso, es el presupuesto central del pensamiento literario de Dámaso Alonso y, por otra parte, es afirmación indemostrable de todo punto. No obstante, ello no empece para que la consideración como religiosa de la poesía de Panero —y también la de Valverde y muchos otros— sea un juicio razonable y justo. Lo es.

En tal marco teórico es en el que Alonso caracteriza como *arraigada* la poesía de Panero, pero ¿lo es? Volviendo ahora a *Hijos de la ira*, ya ha quedado señalado cómo en sus páginas se lee en varias ocasiones la palabra “raíz” y también que, hablando de la crecida de un río desbordado, se dice que «desraigó los troncos» y casi inmediatamente «¡Ay, Dios, / cómo me has arrastrado, / cómo me has desarraigado». No es sólo que el léxico de la estructura *arraigada/desarraigada* estuviese antes de su propuesta de los dos tipos de poesía en los poemas de Alonso, sino también que hay una identificación entre el árbol y el sujeto que habla —desraigó *los troncos*, me has desarraigado—, identificación que se reitera en «Dolor»: «Sí, sí, todo mi cuerpo era como un sauce abribeño [...] / como un sauce temblón»; y de nuevo en «La injusticia», poema que fue añadido en la segunda edición del libro, ahora con <un alcance general: «Y van los hombres, desgajados pinos». A estos casos hay que añadir algunos otros en *Oscura noticia*: «Árbol de pulpa roja [...] árbol, cual yo, torrente despeñado»; «Hálito creador, [...] árbol soy [...] destrézame»; y en «A un poeta muerto» se lee esta pregunta «¿Qué fue de tu árbol ágil [...]?», donde parece que se da esta misma identidad.

Como queda a la vista, la imagería arbórea con toda su familia léxica no era en absoluto ajena a la poesía de Alonso y cuando al escribir la reseña de *Escrito a cada instante* caracterizó la poesía de Panero de *arraigada* afirmando que «Toda la estructura vital del sistema poético de Leopoldo Panero toma [...] figura de duro roble, de pujante nogal: tierra con raíz, tronco con sus ramas, copa con un anhelo infinito», tal como ya ha quedado recogido más arriba, no sólo estaba hablando de tal poesía, sino también de la propia, aunque en tales páginas y luego en «Poesía arraigada y poesía desarraigada», se establecía la diferencia: Panero, poesía arraigada, desarraigada, la suya: *ay, Dios, cómo me has desarraigado*.

¿Confirman los textos esa diferencia? Si Alonso se representa a sí mismo como un árbol y ese árbol está desgajado, desarraigado, ¿se da esa forma de identificación persona-árbol en los poemas de Panero?, ¿están bien firmemente arraigados en la tierra los árboles de los poemas de Panero? Veamos.

En una poesía cuyos escenarios son mayoritariamente rústicos es lógica una cierta abundancia de elementos de la naturaleza y, entre ellos, de árboles, ya con ese nombre genérico, ya abetos, álamos, chopos, encinas, hayas, olivos, olmos, pinos, robles además de los colectivos encinar, pinar, etc., la mayoría de cuyas ocurrencias carecen de interés para lo que aquí se comenta, de manera que de esas presencias sólo señalaré las que indican alguna forma de identificación árbol-persona y aquellas otras en que el árbol sufre una cierta forma de destrucción.

Salvo error en mi lectura, *La estancia vacía* ofrece los primeros ejemplos de identificación de la persona con un árbol, que en estos casos es la encina, tan ligada a Astorga y a Castrillo de las Piedras —«¡buen nombre!» añadió Dámaso Alonso al escribirlo (Alonso 1949: 822)—, donde los Panero tenían una casa —escenario de las dos espléndidas películas *El desencanto* de Jaime Chávarri y *Después de tantos años* de Ricardo Franco, donde es la imagen de la desolación— y ello sucede en un pasaje del poema particularmente emotivo, como es aquel en que se habla de la madre en sus últimos tiempos ya hacia el final de este importante libro: la madre resulta comparada con una encina en «Te quedaste/ transida de vejez súbitamente,/ como una encina que separa el rayo»; pocos versos después es el propio yo el que es comparado con ese mismo árbol: «Y si cojo tus manos con las mías/ siento el cansancio [...] como una encina hundida lentamente/ en la tierra»; encina que regresa ya en el soneto de cierre para identificarse, ahora sin comparación alguna, de nuevo con la madre cuando es ya cadáver: «la encina en huesos toco/ deshecha entre mis manos». Por su parte, en este mismo libro se menciona por primera vez el hacha que tala los árboles: «como el golpe de un hacha en lo profundo/ del encinar» y hay que subrayar que inmediatamente antes se ha presentado al yo como «caminante solitario» y lo citado se refiere al modo en que «va caminando el alma», por lo que aquí se da la identificación de la persona con la destrucción de la encina, al igual que en los ejemplos citados antes la madre es «como una encina que separa el rayo» o una «encina [...] deshecha». El instrumento de la tala además vuelve a ser nombrado en el terceto final: «Señor, el hacha llama al tronco mudo,/ golpe a golpe».

Versos al Guadarrama no ofrece ningún caso de las imágenes que aquí interesan, que sí van a reaparecer en *Escrito a cada instante*. En los poemas de este libro se da la

identificación ya señalada, referida al yo, en «Mi dolor se arrodilla, como el tronco de un sauce», igualmente en «siento mi corazón como un árbol derribado en el bosque,/ y aun el hacha clavada en él siento» y también en «todo mi corazón, sin mengua, entero,/ virginal y encendido, se reclina/ en la futura vida, como el árbol/ en la savia se apoya»; rememorarse en el pasado atrae la misma comparación en «Como este roble que la cumbre cría,/ algo siento en mi sangre que tú eras,/ niño», como también otras realidades, ya sea la sonrisa de la amada en «Un pájaro [...] comienza [...] a mover tu sonrisa como el sauce/ con el aura de abril», ya sea el recuerdo, como «es como la hiedra sobre el árbol cortado/ el recuerdo», en algunas de cuyas secuencias no falta la mención del árbol caído. Continúa la visión del ser humano como árbol, con referente ahora a otra persona distinta de yo, en el poema «Adolescente en sombra», que está marcado por el intenso recuerdo del hermano muerto durante la Guerra civil, en el que, dirigiéndose al hermano, se lee «A ti que fuiste reciamente/ hecho de dolor como el roble», donde la identidad con lo arbóreo continúa enseguida en «a ti, nacido en la costumbre/ de ser bueno como la encina»; eso mismo, en la elegía por Federico García Lorca, «España hasta los huesos»: «desde la Alhambra caen las aguas,/ el sonido de un árbol que se corta» y unos pocos versos más adelante «Noticias han venido de los árboles/ cortados por el hacha sigilosa», además de que se dice del poeta asesinado «Tú eras [...] el gozo vegetal» y más adelante se afirma que tuvo «de olivo prieto el corazón». Y para terminar, «En la catedral de Astorga» se dice que todo se trastrueca al entrar de modo súbito y se compara el fenómeno con el hecho de que «desaparece en la ceniza/ el árbol de repente», lo que al no ser precisamente un acontecimiento instantáneo creo que es ejemplo particularmente de interés por cuanto está señalando el poder que la imagen de la destrucción violenta de un árbol tenía para Leopoldo Panero.

Por su parte, el conjunto «Poemas sueltos (1939-1949)» ofrece un único caso de identificación de lo humano y lo arbóreo, en este caso, mediante la sinécdoque del corazón. Se trata del poema «Las manos ciegas», publicado en *Escorial* en 1942, que es una versión más extensa del que con el mismo título está incluido en *Escrito a cada instante* y, por tanto, ya citado en el párrafo anterior: «todo mi corazón, sin mengua, entero,/ virginal y encendido se reclina/ en la futura vida como el árbol/ en la savia se apoya». Importa anotar que, siendo que en la segunda redacción se ha eliminado material de la primera, pasó a ésta todo el pasaje exacto, lo que redundará en el interés de Panero por ese tipo de imagen, una que presenta a los árboles golpeados por el hacha, talados, deshechos, reducidos a ceniza, en fin, de una u otra forma separados de sus raíces, *desarraigados*, y que se recubre de una particular significación por

la repetida identificación del árbol con el ser humano, el yo, la madre o el hermano muerto. Una identificación que Alonso, como excelente lector, no dejó de advertir: «el poeta, para representarse a sí mismo, tiene que echar mano del símbolo del árbol» (Alonso 1949: 836).

Esa misma identificación, recuerdo ahora, está también en la poesía de Dámaso Alonso, el río crecido «desraigó los troncos», «Ay, Dios, cómo me has desarraigado», y al leer a Panero se reencontraba con ella. Pese a ese desarraigo común, Alonso adjetivó la poesía de Panero como *arraigada* y, algo más tarde, como *desarraigada* la propia. Poesía arraigada, la de Panero, que, como se ha mostrado, más que por la palabra «raíz» muestra su preferencia por «espuma», por aquello que se eleva y que resulta expresión del deseo, del impulso de elevarse hacia Dios, una poesía que es el discurso de un sujeto «ascensionalmente atraído hacia Dios», como escribió el crítico. Al proponer para esta poesía la «figura de duro roble, de pujante nogal», de «árbol de cumbre, retorcido por los huracanes, pero bien anclado», Alonso dejaba fuera de su lectura los árboles destruidos por el hacha, por el fuego, la identificación de tales árboles con el ser humano, con el yo poemático, de manera que, siendo que sólo se puede coincidir con el maestro en que se trata de una poesía religiosa, no *me* parece tan evidente, ni mucho menos, la caracterización de *arraigada*. Es, creo, más bien al contrario, la elevación exige desarraigarse, acercarse a las alturas de Dios implica despegarse de la tierra y, cifrado eso en la figuración arbórea, ¿puede pensarse que el árbol en cuestión está bien anclado?

El poema «Escrito a cada instante», que dará nombre al libro y por sí mismo de capital importancia, expone con toda claridad la imposibilidad de llegar a Dios y, en cuanto poema, lo hace recurriendo a lo que sucede con el lenguaje:

Para inventar a Dios, nuestra palabra
busca, dentro del pecho,
su propia semejanza y no la encuentra,
como las olas de la mar tranquila,
una tras otra, iguales,
quieren la exactitud de lo infinito
medir, al par que cantan...
Y Su nombre sin letras,
escrito a cada instante por la espuma,
se borra a cada instante
mecido por la música del agua;
y un eco queda sólo en las orillas.

¿Qué número infinito
nos cuenta el corazón?

Cada latido

otra vez es más dulce, y otra y otra;
otra vez ciegamente desde dentro
va a pronunciar Su nombre.
Y otra vez se ensombrece el pensamiento,
y la voz no le encuentra.
Dentro del pecho está.

Tus hijos somos,

aunque jamás sepamos
decirte la palabra exacta y Tuya,
que repite en el alma el dulce y fijo
girar de las estrellas.

Es imposible pronunciar el nombre exacto de Dios, el pensamiento no puede elaborar el concepto que lo abarque ni la palabra que lo signifique, si la *espuma* lo escribe a cada instante, a cada instante se borra, escritura, pues, sin fijeza, sin arraigo, y no queda sino recurrir a expresiones típicas de la mística —«música» y «girar de las estrellas» son inequívocas—, pero el misticismo en este caso es, por decirlo así, de vuelo corto, tan corto que no alcanza su meta.

Por otra parte, lo acabo de advertir, el personaje del poema se presenta en varias ocasiones como *caminante*, lo que tampoco escapó a la lectura de Dámaso Alonso: «Poesía [...] con origen cierto y con exacta meta: teleológica. Y, por tanto, aún representable por otro símbolo: el camino o el viajero. Poesía de viajero, que se siente llevado, que se deja llevar» (Alonso 1975a: 840). ¿Dónde queda el arraigo en quien se nombra a sí mismo como un caminante?

Todo lo anterior hace que se ciernan dudas sobre la calificación de *arraigada* para la poesía de Panero, que sería así en algunos de sus pasos mientras que en otros se muestra como claramente *desarraigada*. Con todo, lo cierto es que, tal como bien vio Dámaso Alonso, la tierra, la familia y Dios son tres anclajes de su mundo poético y anclajes de toda firmeza. Pero, con ello a la vista, no menos dudas surgen cuando se plantea el carácter de *desarraigada* de la poesía de Alonso, desarraigamiento que, convendrá no pasarlo por alto, él mismo le atribuyó. Y es que ¿qué lugar ocupan en sus poemas algunos de los anclajes que harían de la poesía de Panero una poesía arraigada?

La cuestión de la tierra, mejor, del espacio, ocupa un lugar muy menor en la poesía de Alonso. Dejando aparte las menciones de árboles, etc., que aparecen en *Hijos de ira* —ya se ha atendido a este léxico más arriba— en comparaciones o imágenes, en lo que se nombra como espacio propio, el entorno del yo, esas palabras tienen muy escasas ocurrencias y es urbano: «Madrid», «ciudad» («Insomnio»); «horrendas ciudades». el jardín de la casa, es decir, naturaleza cultivada: «el estanque de mi jardín», «tabernas» y «callejas de prostitutas», el profesor «subido sobre una tarima», esto es, el aula, «avenidas», «puentes», de nuevo «mi jardín», «monumento [funerario]», («En el día de difuntos»); la mujer con alcuza del poema de ese título camina por una «acera», «la acera/ de esta ciudad», lo que enseguida se niega para decir que avanza por el campo, pero entiendo eso como lenguaje figurado, entre otras razones, porque más adelante vuelve a afirmarse su caminar por la «acera»; la evocación trae «el alto miradero de cristales [...] en mi casa de niño» y se nombra «mi jardín», «mi ventana», que se repite, la «ciudad al fondo», «mi casa» y de nuevo «mi jardín» («Elegía a un moscardón azul»); en «Nota preliminar a “Los insectos”» el escenario, «la ventana abierta, la lámpara encendida», es el cuarto de trabajo del poeta en Chamartín. El libro, pues, ofrece muy pocas noticias del espacio y, cuando las da, son urbanas, o suburbanas si se atiende a la descripción del barrio de Chamartín que hace el poeta.

La familia tiene también una más bien parca presencia en *Hijos de la ira*. Hay que registrar que se nombra «alguno de mis sobrinitos» («En el día de difuntos»); está además el poema «La madre», todo un canto de amor filial; la mención fugaz de la esposa, «Eulalia» («Nota preliminar a “Los insectos”»); la proyección de la madre en la Virgen María, «déjame que contemple, tras tus ojos bellísimos,/ los ojos apenados de mi madre terrena» («A la Virgen María»); la esposa y la madre en «Y eran/ aquellas alas vuestros dos amores/ vuestros amores, mujer madre./ Oh vosotras las dos mujeres de mi vida» («Dedicatoria (Las alas)»). Y no hay más. En resumen, presencia muy escasa la de la esposa, aunque uno de los dos amores del personaje del libro, tan reiteradamente identificado como Dámaso, y más significativa la de la madre, que es, además del otro amor, tema de todo un poema, del que hay que decir que es ejemplo excelente del discurso edípico. Ha de tenerse en cuenta que la familia de Alonso fue menos extensa que la de Panero, fallecidos dos hermanos en su infancia y el padre cuando el hijo tenía dos años, quedan la madre y Eulalia, la esposa, lo que en parte explica las pocas menciones de figuras familiares. Con todo, quizá lo más significativo es que las dos alas que evitan la caída del personaje y lo sostienen en el amor de Dios y en la esperanza de encontrarse con él en la muerte son esas dos mujeres, alas hacia Dios, gradas de la escala divina.

Si en estos dos índices del arraigamiento que se atribuye a la poesía de Panero *Hijos de la ira* da resultados muy diferentes, el tercero de los amarres es todo lo sólido que pueda llegar a serlo, pues Dios es una mención continua en ese libro, en el que suceden reiteradas declaraciones de fe. «Dios», con el posesivo en «mi Dios» y «Dios mío», se lee en hasta cincuenta ocasiones (en los poemas «Insomnio», «La injusticia», «En el día de difuntos», «Voz del árbol», «Preparativos de viaje», «El último Caín», «Yo», «Mujer con alcuza», «Elegía a un moscardón azul», «Monstruos», «La obsesión», «El alma era lo mismo que una ranita verde», «Nota preliminar a “Los insectos”», «Raíces del odio», «La isla», «De profundis», «A la Virgen María» y «Dedicatoria final (Las alas)»). Además Dios es nombrado como «Señor» siete veces («La isla», «De profundis» y «Dedicatoria final (Las alas)») y como «Padre» en cuatro más («Dedicatoria final (Las alas)»). No parece, pues, que falte anclaje, fuerte anclaje en la fe, en *Hijos de la ira* y todavía cabe añadir que «A la Virgen María» es, todo el poema, una oración y que «Monstruos» comienza diciendo «Todos los días/ rezo esta oración al levantarme:/ Oh Dios», donde este vocativo es sólo la introducción de la oración que el personaje poemático dice rezar, oración que se transcribe.

Desde luego, lo que queda fuera de toda duda es que la poesía de Dámaso Alonso es religiosa. Se podrá aceptar o no su convicción de que toda la poesía es religiosa, como se lee entre otros lugares en el comienzo del texto que le dedicó a la poesía de Leopoldo Panero, «Si la poesía no es religiosa no es poesía», pero está fuera de discusión que todo el libro *Hijos de la ira* es palabra religiosa; si *Escrito a cada instante* es un libro «profundamente religioso», no con menor profundidad lo es el de Alonso. Y así se declara en varios momentos, baste acudir a «Dedicatoria final (Las alas)», que es en efecto el cierre del libro, en el que se fantasea lo que, una vez muerto, dirá a Dios. Tras varias manifestaciones de que lo ha amado, le presenta lo que le trae, que resulta ser sus poemas, no en vano en *La poesía de San Juan de la Cruz* había escrito que «La poesía es, de todas las actividades de los hombres, la que lleva más en sí la huella de origen divino» (Alonso 1942: 986), la palabra, divina, devuelta a Dios. De «Dedicatoria final (Las alas)»: «Señor, te traigo mis canciones [...] Y no hubo ni una sola/ en que el arco y al mismo tiempo el hito/ no fueses tú»; los poemas son en realidad oraciones: «te recé aquel soneto», «Yo te he rezado mis canciones», lo que pone en claro cuál es el sentido profundo de toda su obra poética, la oración, la palabra dirigida a Dios, como efectivamente sucede en varios de los poemas de *Hijos de la ira* y en sus restantes libros de poesía. Basten estos versos: «la mano de mi Dios me tocó/ porque me ha dicho que cantara:/ por eso canto». La musa en el pensamiento poético, en la escritura de Dámaso Alonso es Dios, él le pide cantar, de

ahí que su canción sea una oración. La palabra poética viene de Dios y a él se dirige y es de las actividades humanas la que lleva más en sí la huella de origen divino y es que, como dejó escrito, toda poesía es religiosa, de ahí que el conocimiento teórico de la poesía sea inalcanzable, como lo es el de Dios. Así, su poética es una *teopoética*. Y ser una teopoética es lo que explica las frases finales de *Poesía española* ya citadas, la imposibilidad del conocimiento último de lo literario: «el castillo no ha sido ganado [...] Sólo la intuición, sólo las saetas silbadoras salvan los muros y llegan hasta la interior morada. Allí reina la luz». Al igual que la fe, sólo la fe, la iluminación divina, es capaz de ir más allá de lo que la teología puede llegar a conocer y dar a conocer, la *intuición*, sólo la intuición, tiene el poder de superar los límites de la estilística y, por extensión, de la teoría de la literatura.

Tanto en su práctica poética, como en la de crítico Alonso está al dictado de ese pensamiento, esa creencia y aun fe. Su lectura de la poesía de su amigo Leopoldo Panero no será una excepción y, siendo que califica *Escrito a cada instante* de libro «profundamente religioso» y «también externamente religioso», ¿cómo puede entenderse que le adjudicara el adjetivo de *arraigada*? En realidad, la pregunta es doble ¿por qué es, para Alonso, *arraigada* la poesía de Panero y *desarraigada* la suya? Desde su teopoética, deberá ser decisivo el modo de relación con Dios y, como se ha mostrado, no está nada claro que la poesía de Panero esté vinculada «a un ancla, a un fijo amarre», que es lo que determinaría el arraigamiento, tal como la frecuencia de «raíz» y «espuma» apunta y me remito ahora al resto de los análisis anteriores. Lo cierto es que uno y otro poeta hablan de Dios, *creen* en él, Alonso incluso dice explícitamente que su escritura es una oración una vez que la mano de Dios le tocó, Panero querrá escribir el nombre de Dios, pero no encuentra la palabra «Y Su nombre sin letras [...] se borra a cada instante», a lo que hay que añadir que, si la poesía de Alonso es un rezo, son varias las ocasiones en *Escrito a cada instante* en las que la palabra se dirige a Dios: «Somos tuyos» («Canción del agua nocturna»), «Ahora que la noche es tan pura y que no hay nadie más que Tú» («Tú que andas sobre la nieve»), «¡Gracias os doy, Dios mío, por el amor [...]!» («Cántico»), «Todo mi corazón [...] en la noche Te busca» («Las manos ciegas»), «Por haberte, Dios mío, tantas veces negado;/ tantas veces pedido, de rodillas, perdón» («Como la hiedra»), «Como rotos de Ti tengo mis huesos» («Casi roto de ti»), «¡Estamos siempre solos, siempre en vela,/ esperando, Señor» («A mis hermanas»), «Déjame, Señor, así» («El grano limpio»), «Tu presencia siento» («Los años son un bosque»), «Cuando a mi puerta llames,/ Señor, iré contigo» («Canción entre marzo y abril»), «porque estoy en Ti» («Canción en lo oscuro»), «es Tu casa/ mi propio corazón» («Desprendido en la

cruz»), «Todo amor es Tu sombra, Dios viviente» («Piadosamente, las estrellas»). A la vista de estos pasajes, que son sólo fragmentos de poemas hablados a Dios, no parece aventurado decir que también la poesía de Panero es oración.

La escritura poética de Dámaso Alonso, una oración; la escritura poética de Leopoldo Panero, una oración. Una y otra aspiran a la elevación y, sin embargo, la intuición de Alonso al leer la poesía de Panero le hizo calificarla de *arraigada* y al referirse a la propia sucedió al contrario: *desarraigada*. Siendo una evidencia que estas dos obras poéticas son diferentes y a la vista de todo lo anterior, ¿dan cuenta de esa diferencia las caracterizaciones que propuso Dámaso Alonso?

Referencias bibliográficas

- Alonso, D. (1939): «Tres poetas en desamparo», *Valencia Católica*, I, 1, mayo de 1939, en Alonso (1972), pp. 343-356.
- (1942): *La poesía de San Juan de la Cruz (Desde esta ladera)*, Madrid, Gredos, 1942, en Alonso (1972), pp. 871-1075.
- (1944): *Hijos de la ira. Diario íntimo*, Madrid, Revista de Occidente, 1944; Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1946, 2ª ed., en Alonso (1993), pp. 243-352.
- (1945): «En busca de Dios», pról. en J. M. Valverde, *Hombre de Dios: salmos, elegías y oraciones*, Madrid, Instituto Ramiro de Maeztu, 1945, en Alonso (1975), pp. 877-882.
- (1947): «El primer vagido de la lengua castellana», *ABC*, 30 de diciembre de 1947, en Alonso (1972), pp. 11-13.
- (1949): «Poesía arraigada», *CH*, 9, mayo-junio de 1949, 691-709, en Alonso (1975), pp. 817-840.
- (1950): *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1950, en Alonso (1989), pp. 7-522.
- (1952): «Poesía arraigada y desarraigada», en *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1952, en Alonso (1975), pp. 847-860.
- (1969): «Comentarios», en *Poemas escogidos*, Madrid, Gredos, en Alonso (1993).
- (1972): *Obras completas, II. Estudios y ensayos sobre literatura*, Madrid, Gredos.
- (1975): *Obras completas, IV. Estudios y ensayos sobre literatura*, Madrid,

- Gredos.
- (1989): *Obras completas, IX. Poesía española y otros estudios*, Madrid, Gredos.
- (1993): *Obras completas, X. Verso y prosa literaria*, ed. V. García Yebra, Madrid, Gredos.
- Blesa, T. (1999): «Atopías», *Prosopopeya. Revista de crítica contemporánea*, 1, pp. 9-26.
- Castellet, J. M. (1988): «José Luis Aranguren: historia de una amistad», en *Los escenarios de la memoria*, Barcelona, Anagrama, pp. 165-203.
- Flys, M. J., (1986): «Introducción biográfica y crítica» y nn., en D. Alonso, *Hijos de la ira*, Madrid, Cátedra, pp. 9-61.
- Huerta Calvo, J. (2007): «Estudio preliminar» y «Cronología», en L. Panero (2007), I, pp. LI-CL y CLI-CLXVIII.
- Ley, C. D. (1981): *La Costanilla de los diablos (Memorias literarias 1943-1956)*, Madrid, José Esteban.
- Panero, J. L. (1973): «Prólogo», en L. Panero, *Obras completas*, vol. I. *Poesías (1928-1962)*, Madrid, Editora nacional, pp. 9-20.
- (1997): *Desapariciones y fracasos*, en *Poesía completa (1968-1996)*, Barcelona, Tusquets.
- Panero, L. (1944a): «La poesía de Dámaso Alonso», *La estafeta literaria*, 8, 1944, 12, en L. Panero (2007), III, pp. 121-123.
- (1944b): *La estancia vacía, Escorial*, 47, 1944, 79-109, en L. Panero (2007), I, pp. 35-66.
- (1945): *Versos al Guadarrama, Fantasía. Semanario de la invención literaria*, 21, 1945, 1-7, en L. Panero (2007), I, pp. 67-90.
- (1949): *Escrito a cada instante*, Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, 1949 en L. Panero (2007), ¿volumen? pp. 124-133.
- (2007): *Obra completa*, pról. D. Alonso, estudio preliminar, cronología y ed. cr. J. Huerta Calvo, Astorga, Ayuntamiento de Astorga, 3 vols.
- Panero, L. M. (1979): «Última poesía no española», *Poesía. Revista ilustrada de información poética*, 4, junio, pp. 110-115.
- Trapiello, A. (2007): «Un proyecto de olvido», en L. Panero, *Escrito a cada instante*, Granada, La Veleta, pp. 11-22.

LA IMPÚDICA VISITA AL TALLER DEL MAESTRO (PRESENCIAS DE FLAUBERT EN LA POÉTICA DE MARIO VARGAS LLOSA)

Salvador COMPANY
SIC

La pasión, desde luego no correspondida, que confiesa Vargas Llosa en *La orgía perpetua* por el ente ficticio llamado Emma Bovary no impide, antes al contrario, que haya encontrado en la obra y en la personalidad literaria de Flaubert otras pasiones intensamente compartidas. Así, la famosa frase borgiana de que un autor crea a sus precursores no es incompatible con la resultante de someterla a quiasmo, ya que también los precursores crean, prefiguran a su autor. Por otro lado, la poética encerrada en la *Correspondance* de Flaubert, de no haber sido materializada y demostrada con maestría en *Madame Bovary*, en *L'éducation sentimentale* o en la descomunal e inconclusa *Bouvard et Pécuchet* carecería de gran parte de su interés a los ojos de Vargas Llosa, para quien una teoría sólo existe cuando se plasma en una obra concreta (empezando —añadiríamos— por la escritura de la propia obra teórica).

Pero antes de continuar, hay que explicar que el adjetivo del título a las luces de la comparación que establecía Vargas Llosa en *Historia secreta de una novela*: “Como la muchacha que, bajo impúdicos reflectores, se libera de sus ropas y muestra, uno a uno, sus encantos secretos, el novelista desnuda también su intimidad en público a través de sus novelas”. Sin embargo el novelista, a diferencia de la muchacha, pone