

LA CIUDAD DESDE EL PARADIGMA DE LA POESÍA PURA. LO URBANO EN *POEMAS PUROS. POEMILLAS DE LA CIUDAD* DE DÁMASO ALONSO

THE CITY FROM THE PARADIGM OF PURE POETRY:
THE CITY IN DÁMASO ALONSO'S
POEMAS PUROS. POEMILLAS DE LA CIUDAD

Gonzalo LUQUE GONZÁLEZ
Universidad de Almería

Resumen: En la década de 1920 arraigó con fuerza en España la *poética de la pureza*, una estética que marcó la trayectoria inicial de la mayoría de los poetas del llamado Grupo del 27. En este artículo se pretende, mediante el estudio de una obra temprana de Dámaso Alonso, demostrar la importancia de la ciudad moderna para la constitución de la lógica interna que guía desde el inconsciente ideológico las tendencias estéticas adoptadas en aquella época, independientemente de la valoración que se hiciese del fenómeno urbano. Las diversas tematizaciones de este son necesariamente ambiguas: el sujeto poético es producido por la socialización urbana pero dicho sujeto no se acomoda a las transformaciones inherentes al espacio urbano capitalista. El poemario de Dámaso Alonso muestra una serie de problemas irresolubles que atraviesan al sujeto moderno, un sujeto conformado a partir de la «urbanización de la conciencia» y el proceso paralelo de «urbanización del capital».

Palabras clave: Poesía pura; Generación del 27; Poesía urbana; Modernidad; Teoría de la literatura.

Abstract: In the 1920s, the *poetics of purity* took hold firmly in Spain, a form of aesthetics which shaped the initial course of most of the poets of the so-called Generation of '27. This article intends to demonstrate, through the study of an early work by Damaso Alonso, the importance of the modern city in the construction of the internal logic that guides –from the ideological unconscious– the aesthetic trends of the period, regardless the assessment done of the urban phenomenon. The various thematizations about it are necessarily ambiguous: the poetic subject is produced by the urban socialization but such subject does not adjust to the inherent transformations of the capitalist urban space. Alonso's poems show a series of insoluble problems that permeate the modern subject, a subject constituted on the basis of the «urbanization of consciousness» and the parallel process of the «urbanization of capital».

Keywords: Pure poetry; Generation of '27; Urban poetry; Modernity; Literary theory.

1 . El sujeto poético, la urbanización de la conciencia y las paradojas de lo moderno

Resulta ya un tópico afirmar que la poesía moderna empieza con Baudelaire y que su surgimiento es inseparable de la experiencia de las grandes ciudades modernas conformadas a partir de la industrialización del capitalismo (Walter Benjamin, Hugo Friedrich, H. R. Jauss, etc.). Con este artículo queremos proponer algunas claves críticas sobre el proceso de modernización y su relación con la literatura, ejemplificándolo con un libro ilustrativo de dicho proceso, *Poemas puros. Poemillas de la ciudad* publicado en 1921 por el entonces joven Dámaso Alonso.

Cano Ballesta, uno de los especialistas que más ha explorado la literatura urbana en España, plantea que una poesía propiamente urbana no se daría en el país hasta 1917, este «retraso» se debería a la baja industrialización del país que justo se expandiría a partir del impulso económico producido por la neutralidad durante la Gran Guerra (1999: 25), un argumento bastante asentado entre la crítica. Creemos encontrar aquí una reduccionista hipótesis materialista que eludiría unos elementos distintivos del sistema técnico capitalista: su *pervasividad* universalista y su especificidad histórica. Aunque el desarrollo de las fuerzas productivas se concentre en un lugar y el capital esté localizado en determinadas áreas más *desarrolladas*, la influencia de ese sistema técnico se extiende *de facto* por las áreas menos desarrolladas. Sin embargo, el hecho de que se den expresiones culturales modernas tempranas en España tiende a ser explicado con la paradójica tesis chauvinista de que en España las innovaciones *culturales* llegarían con frecuencia antes que el desarrollo económico y técnico. Esas contradicciones en la crítica se dan por una equivocada concepción de la lógica de la modernización. En este sentido, las críticas al lento desarrollo industrial español, su consabido retraso, al igual que las acusaciones de una política estatal desfasada e inepta (caciques, bipartidismo, etc.), solo acusan el deje desarrollista y la asunción de la teoría del progreso que adoptan los críticos. Siendo un ejemplo de cómo el pensamiento histórico que toma la historia como una queja respecto al pasado «subordina siempre al sujeto burgués y lo proyecta a los acontecimientos de la modernidad, sin notar que la modernidad entera es en sí misma primero la historia de la constitución de esa forma de subjetividad» (Kurz, 2016: 74).

1.1. La poesía pura y la abstracción sustancial del capitalismo

Partimos de la «radical historicidad» de la literatura¹ y por ello no pretendemos mostrar cómo este periodo tomaría «conciencia del potencial poético de la ciudad» (Cañas, 1994: 118) sino conocer cómo esa poética surge de la subjetividad urbana que se impone con los procesos de modernización.

1 Mantenemos como bases teóricas dos corrientes que estimamos, de forma general, compatibles y, en particular, iluminadoras para un conocimiento adecuado del desarrollo histórico de la literatura: la teoría de la «radical historicidad» de los discursos literarios (Juan Carlos Rodríguez, Miguel Ángel García, etc.) y la crítica categorial de las formas fetichistas capitalistas de la *Wertkritik* (Robert Kurz, Moishe Postone, etc.).

La *poesía pura*² de los primeros años de la década de los 20³ es una manifestación más de la conformación irreversible de lo que David Harvey llama la «urbanización de la conciencia» (1985: 250-276) un proceso fundamental en la extensión e intensión de las relaciones sociales capitalistas hasta llegar a un «espacio social» donde lo único que mantiene vinculados a sus habitantes es la actividad económica. Por tanto, no creemos que se trate de ver cómo adquiere forma poética la experiencia urbana (Cano Ballesta, 1993: 105), sino cómo esa experiencia configura al sujeto, que se expresará, efectivamente, de una manera específica. Para esto hay que romper, como señala Marshal Berman, con el dualismo de la modernización y reconocer «*the intimate unity of the modern self and the modern environment*» (2010: 132).

Esta interrelación, que es la extensión material de las categorías sociales propias del capitalismo, es vista, empero, como la supuesta paradoja moderna, la «actitud doble» de la que habla Friedrich (1969: 98): oponerse por un lado a lo moderno en cuanto representa un supuesto progreso material (que iría en detrimento del espiritual) y la *ilustración* científica; a la vez que, por otro lado, considerar lo moderno como aportación de nuevas experiencias, cuya dureza, oscuridad e incomprendibilidad exigirían una poesía dura y oscura, o bien su inversión, pura y límpida. Esta paradoja, como decimos, si se profundiza el análisis se muestra como parte de las contradicciones que emanan de la matriz ideológica moderna que resulta históricamente constituyente de las relaciones sociales capitalistas que producen la forma-sujeto y que provocan —y son provocadas por— la urbanización masiva de las sociedades modernas. Esas contradicciones no afectan solo temáticamente al tratamiento de la

-
- 2 Por «poesía pura» no entendemos estrictamente los discursos dentro del debate entre Paul Valéry y Henri Bremond o la enmarcación de los poetas españoles dentro de este (Blanch, 1976) sino, más ampliamente, dentro de la modernidad estética en general, por la lógica que inaugura Kant en su *Crítica del juicio* por la cual el auténtico arte o la auténtica poesía revelan algo inefable directamente por medio del entendimiento, atienden la presencia de algo sustancial. La poesía de la «joven literatura» es, o más bien pretende ser, *pura* en tanto confía en el en sí poético, dándole no solo un carácter óntico a la poesía (esta *es*) sino en su carácter ontológico (esta *es una esencia del mundo*, algo trascendental). Ya no se trata solo de *l'art pour l'art* —aunque este deriva de la misma lógica— en tanto que este se mantenía sobre todo en el ámbito teleológico: el arte es un fin en sí mismo y debe mantenerse ajeno al pragmatismo burgués, creando un objeto bello en sí mismo. En la poesía pura del 27 eso está pero es más patente el hecho de la esencialidad propia de la poesía, la expresión de la esencia de lo real. En este sentido, el que en 1921, según Blanch, no se hubiese constituido el grupo poético en torno a la pureza no impide hablar de una lógica de la pureza en *Poemas puros*, lo cual es claro, aparte de por el título, por la influencia juanramoniana de los primeros poemas. Blanch haciendo caso a las palabras del propio Dámaso Alonso («he acompañado a esta generación como crítico, apenas como poeta. Mi primer librito es anterior a la constitución más trabada del grupo» —Alonso, 1952: 169—), excluye el libro de la poesía pura por estar muy cerca del “hacer humano” (Blanch, 1976: 20). Blanch asume como propios los criterios interesados de los creadores. No negamos que el libro de Alonso no encaja del todo en la poesía que se desarrollará años después, también por él mismo (*El viento y el verso*, 1925), pero sí consideramos que la lógica interna no varía sustancialmente. Hay que desconfiar de las palabras del poeta afirmando que las tendencias puras le resultaron «heladoras». Como ha demostrado Miguel Ángel García con Aleixandre (2001), el posterior rechazo de la pureza obedece a una deriva ideológica distinta pero no elimina la lógica interna objetiva que produjo esos primeros textos.
- 3 Aunque Blanch sitúa la pureza exclusivamente en los años 20, Cano Ballesta señala que se viene hablando de «depuración», «desnudez» o «sobriedad» desde los años 10 (1996: XXIII). Concordamos más con en este planteamiento que sitúa la pureza en términos de modernidad lírica y observa cómo el «ideal purista» había «comenzado a tomar fuerza mucho antes de la controversia Valéry-Bremond y con independencia de ella» (1996: XXV). Y que, más aún, siguiendo a Gustav Siebenmann, los postulados ultraístas guardan una importante correspondencia con los de la poesía pura (Cano Ballesta, 1996: 5).

ciudad sino que afectan constitutivamente a la propia subjetividad, de manera que las oposiciones «entre una visión negativa y desgarrada de la ciudad y una exaltación infantil, de orden positivo» no deberían ser vistas en absoluto como «reflejo de un estado de ánimo cambiante», tal como arguye Dionisio Cañas (1994: 149), sino como las tensiones constitutivas de la forma-sujeto de unas relaciones sociales fundadas sobre el *fetichismo de la mercancía*.

El paradigma estético de la pureza que atraviesa gran parte de la producción literaria alrededor de los años 20 en España aborda la experiencia urbana con una valoración que se balancea entre lo positivo y lo negativo, inclinándose las más de las veces hacia el polo negativo, si bien de muy diversos modos. Y esto ocurre no (o mejor, no solo) por la «terrible sacudida» histórica (Alonso, 1952: 349) sino por la lógica interna de los textos. *Poemas puros. Poemillas de la ciudad*, cuyo título ya resulta revelador, es una obra apenas tratada en el corpus crítico en torno al autor, que se enfoca casi siempre en la producción poética de posguerra. El poemario tiende a ser considerado como la visión alegre y entrañable de la ciudad —aunque teñida por una sutil sombra— de un joven poeta que al llegar a la madurez reconocería la angustia vital de la existencia moderna con su condena *desarraigada* a la ciudad industrial. Pues bien, el poemario en cuestión y su recepción crítica ilustra la incompreensión de la determinación ideológica de la producción literaria de la modernidad española encallada en la dicotomía pureza/compromiso (apuntalada por los propios poetas), sin ver que dicha dicotomía es interna a la matriz ideológica que, como queremos demostrar, es inseparable de los procesos de urbanización. Como describe Maderuelo (2007: 42-43) a partir de sus estudios sobre el concepto de paisaje, la ciudad es un «puro espacio histórico» y es inseparable de los procesos históricos que la constituyen. Al estudiar la ciudad no debemos abstraer un supuesto fenómeno cultural transhistórico sino precisamente reconocer su «radical historicidad» y ver justamente como la ciudad moderna se constituye y se transforma constantemente como generalización de la «dominación abstracta» del capital.

El espacio histórico de la ciudad no se constituye como la mayoría de los críticos sociales a través de «la pura y simple explotación subjetiva de una persona jurídica libre por otra en el plano externo de la distribución, sino [por] la entrada en una esfera funcional abstracta-real, “escindida”, la del espacio espectral» del trabajo abstracto (Kurz, 2021: 149). El «moderno sistema de producción de mercancías» disocia la realidad social en «esferas funcionales separadas» con la disociación de género que ello implica; pero solo una, la esfera de la producción (esfera *masculina*), domina al resto de esferas, que aparecen meramente como derivadas, entre ellas las que ocupan muchas actividades reproductivas tradicionalmente consideradas como *femeninas* (Scholz, 2018). La *abstracción real* del valor y la disociación se desarrollan históricamente, no se tratan de estructuras rígidas, sino de procesos en los que se engarzan y se materializan una categoría abstracta del tiempo y otra concreta-histórica derivada de esta: un «movimiento histórico de la totalidad social» que «implica transformaciones masivas y permanentes en el modo de vida social de la mayoría de la población» (Postone, 2006: 383).

En este sentido, un trabajo sobre la ciudad no debe solo tomar las reacciones frente a lo urbano en un momento dado, sino la literatura que la ciudad y sus transformaciones haya propiciado. En este sentido los *Poemas puros* son tan urbanos como los *Poemillas de la ciudad* y en la división paratáctica del título estaría ya presente una de las contradicciones fundantes de la lógica de la pureza.

Al igual que ocurre con el tiempo, el espacio ha tendido a verse como una dimensión abstracta, bien sea en su aspecto matemático-objetivo, bien en su aprehensión subjetiva intimista⁴. Para la poesía pura, la ciudad y el campo son algo fundamentalmente abstractos. La pureza, desde su apriorismo kantiano, elimina la territorialidad concreta. El espacio concreto solo aparecerá desde la fenomenología del recuerdo (tendencia que se exacerbará en el exilio). En una primera producción de la *joven literatura* no es de extrañar que quienes cultivasen la pureza se volvieran hacia una especie de poesía abstracta cuyo objeto es precisamente el fruto histórico del proceso de *abstracción real* característico del modo de producción capitalista: la ciudad con sus líneas rectas, movimientos, intersecciones, etc.

No cabe preguntarse, pues, si en el poemario que traemos a colación se trata un espacio urbano o es una visión particular de ese espacio (nunca puede haber una representación no mediatizada del espacio), la pregunta es si se trata de una temática urbana (si es positiva o negativa sería otra cuestión) o si se trata de la lógica productiva de una conciencia urbanizada o no. Y, en esta línea, preguntarse por las condiciones de posibilidad de la pureza.

La poesía, como el espacio abstracto del capital, se convierte en una cuestión de formas. La lógica de la pureza, como ha mostrado Juan Carlos Rodríguez (2015: 56), se deriva de un doble presupuesto del formalismo kantiano:

1) que la esencia —lingüística— cubre todos los discursos, que resultan ser, por tanto, sus emanaciones aparienciales, diferenciadas por cualidades interiores a la esencia, y 2) que el discurso *poético es obra de arte*, pero como la obra de arte es belleza (desnudez, pureza), la belleza como cualidad de la esencia, es la esencia en sí misma (pura, desnuda), luego la poesía es la esencia en su desnudez y pureza. Desnuda podía ser obscena, pura resulta mística. Juntas resultan ‘literarias’.

De aquí se deriva la importancia de la *técnica* poética y la inclinación de las vanguardias por la tecnociencia, sus objetos y sus discursos: el término *técnica* engloba «la relación *interior/exterior* que es la matriz epistémica de todo el formalismo kantiano» (*forma* igual a *medios*, igual a *teoría*, etc.): ya que tales medios destrozan las barreras exteriores permitiendo la apropiación interior del espíritu, o bien incluso porque provocan directamente la plenitud del espíritu (Rodríguez, 2016: 85).

D. Alonso y la *joven literatura* se debate entre ese formalismo que acaba dando a la literatura una utilidad puramente trascendental (desinteresada, alejada de lo empírico, etc.), es decir, ajena a la esfera dominante de la producción, y un empirismo que ve la utilidad como enriquecedora de la experiencia interior/sensible y que exalta la *vida*, en tanto presente hodiernista (Rozas, 1983), como la única experiencia auténtica. De ahí el posterior *salir a la calle* como alejamiento de la pureza y de ahí también la inicial ironía corrosiva, disfrazada de jovialidad, del poemario.

4 El denominado «spatial turn» ha sido fundamental para la reconceptualización y revalorización de la categoría de espacio dentro de las disciplinas sociales. La bibliografía es hoy inmensa; remitimos al monográfico de Barney Warfs y Santa Arias (2009) para un estado de la cuestión. En los estudios literarios en España el «giro» hacia una desestimación final del espacio como categoría neutra y vacía ha dado también sus frutos, valgan de ejemplo Gullón (1980), Zubiaurre (2009), Larson (2011) o Neira (2012).

2. Dámaso Alonso y la ciudad de la juventud

El imaginario urbano del poemario parte del simbolismo intimista y de un intento de apropiación vivencial de la ciudad moderna. Ciertos elementos modernos (tranvías, arrabales, teatros, avenidas, quioscos), inducen al lector a interpretar el espacio referencial como el de una gran ciudad. Pero estos elementos son minoritarios, limitados a una sola sección (*Poemillas de la ciudad*) y aparecen con frecuencia como elementos recordados de la infancia y los años pasados, no tanto como parte de la ciudad presente; se trata, pues, de una ciudad interiorizada por la voz poética y no de la ciudad en la que asombran al poeta las maravillas tecnológicas del mundo moderno. Aunque se hable de la ciudad con ciertos términos de corte futurista («extática», «multitornátil», «plenirrítmica»), estos adjetivos, o bien acompañan a una ciudad que va a ser devorada («Crepúsculo») o bien expresan regocijo y animación por estar en compañía de la amada («El paseo»). Los elementos urbanos, como decimos, aparecen solo de forma sugerida, vaga, como un intento de recordar, como si el poeta tuviese acceso a las formas solo a través de la introspección fenomenológica del recuerdo. Pero el recuerdo implica en este caso algo más que la introspección fenomenológica. La ciudad referida es una ciudad recordada porque esta ya no existe: el Madrid (solo explicitado vagamente en dos poemas, «Noche fría y serena de la calle Carranza» y «Fiesta popular»), que no ha parado de cambiar desde la infancia inocente del poeta debido a las aceleradas transformaciones urbanísticas producidas por la «urbanización del capital» —procesos elementales para la valorización (Harvey, 1985: 1-35)— que sufrió la capital española en las primeras décadas del siglo XX (véase Larson, 2011: 36-68).

Podemos afirmar, como han hecho otros, que Alonso no participa del mito vanguardista de la ciudad (Carnero, 1996) pero la cuestión es ver cómo la ciudad se constituye como *mito del futuro*: nunca existió como ciudad real (bien hablemos de la ciudad demoníaca del expresionismo, bien de la ciudad abstracta y sin «calle» de Le Corbusier, etc.), ni tampoco existe en la poética española de forma totalmente plena y positiva (en Juan Larrea cantan los pájaros, en Pedro Garfias los árboles tratan de liberarse del suelo urbano huyendo, etc.). No olvidemos que, de forma muy similar a Alonso, un creacionista-ultraísta convencido como Gerardo Diego cantará a la ciudad antigua de Soria o a un ciprés de un monasterio burgalés y compondrá un *Romancero de la novia* (1920) en los mismos años en que publica los hitos creacionistas (*Imagen*, 1922). En Diego «el espíritu de una ciudad se revela en lo que él en sí encierra de voluntad de forma arquitectónica y geométrica» (Dittmeyer en Cano Ballesta, 1994: 109) en correspondencia con su propia concepción creativa y no como espacio urbano real.

2.1. Análisis de *Poemillas puros. Poemillas de la ciudad*

Lo que el título indica inicialmente es la jerarquía estética por la que se rige; la lógica productiva del texto, la pureza, encabeza explícitamente la obra. La ciudad es descrita casi como una intromisión de la realidad empírica en la realidad trascendental de las formas puras (en muchos sentidos continuadores con los presupuestos del modernismo cuyo alejamiento es más bien un gesto de rebeldía vitalista). Pero la cuestión es más difícil de lo que el título pueda primeramente inducir. El carácter de *poemilla* también remarcaría, irónicamente, un elemento de *pureza*: lo lúdico de ellos, son un jueguito inocente, «sin importancia». Los poemillas son un entretenimiento, un entretenimiento que se aleja de la eternidad de la pureza, pero un juego que se está también descubriendo como *vida* frente al utilitarismo alienante de la sociedad capitalista, y la abstracción excesiva del racionalismo funcionalista. *En el juego le va la vida*. Alonso no está haciendo otra cosa que destacar explícitamente

el carácter lúdico que estaría presente en la base de la estética⁵ (véase Gadamer, 1999, pp. 143-157). El juego derivado de la propia estética trascendental kantiana cuyos términos lógicos ya habría alcanzado Mallarmé en su poesía: el arte con su desinterés intrínseco aísla el lenguaje de su poesía del mundo utilitario, el lenguaje gira sobre sí mismo y se convierte en un juego. «¿De qué sirve todo esto? De juego» (Mallarmé, en Friedrich, 1969: 180).

El poemario consta de seis partes: «Tres sonetos», «Poemas puros», «Poemas del viajero», «Poemillas de la ciudad», «Versos a la novia» y «Varios. Poemas sin importancia». El orden de las secciones parece ir desde las reglas heredadas por la tradición antigua (el clasicismo del soneto endecasílabo, aunque usados en clave de *poética*), a la pureza (los temas etéreos del modernismo juanramoniano), para llegar a través del camino (clara influencia de la poesía hodológica de Antonio Machado con la significación añadida de la superación —y pérdida— de la infancia) a la ciudad con su cotidianidad (la libertad de las formas en sintonía con la libertad del individuo urbano cantada por las vanguardias), el descubrimiento del amor (la aparición del deseo) y, por último, el canto jovial a la intrascendencia (los poemas sin importancia, con un tono irónico distanciado del modernismo). En el poemario abundan, pues, los elementos modernistas y futuristas tanto temáticos como formales sin embargo casi todo el poemario, especialmente cuanto más avanza. está repleto de elementos metapoéticos, una metapoética saturada de ironía corrosiva: tanto para con la «pureza» (la poesía «sin importancia») como para con la poética modernista y la ultraísta. Es decir, de lo más puro a lo más impuro. La pureza se identifica como vemos con el espacio íntimo de la casa, la naturaleza o la vieja ciudad. La ciudad moderna es solo aceptada en un «hodiernismo» vitalista (Rozas, 1983: 23) desde el ludismo: el intento de conexión con una vida auténtica, no mediada por el economicismo.

2.1.1. ¿Evasión al «rincón feliz»?

Debicki interpreta toda la poesía de Dámaso, incluido este poemario, como un conflicto entre una esfera de lo común y otra elevada, ideal. Según este la ciudad de *Poemillas de la ciudad* tal como aparece especialmente en el poema «Crepúsculo» sería «una ciudad idealista, humanizada» (1974: 41-48). Sin embargo, convendría añadir unos matices. En primer lugar, se trataría, en todo caso, de una ciudad *humanista* en el sentido ideológico que se le da a la ciudad *renacentista* (en rigor, las ciudades del periodo de transición al capitalismo) como espacio de lucha contra las relaciones feudales, es decir, la ciudad que *libera* al hombre pero que todavía no ha sido deformada por la industrialización⁶. Pero no es una ciudad de la fantasía, ni del pasado, son las ciudades del recuerdo, ciudades concretas, o mejor, símbolos concretos de la vida: una vida popular y auténtica. Estas ciudades son ingenuas (en el sentido de autenticidad romántica dado por Schiller), incluso llegan a ser

5 Excluye sin embargo los elementos modernizadores del *sport* (tan caros a Ortega y el futurismo) que, aunque en la teoría orteguiana se insertan en ese ludismo vitalista, están encauzados desde los procesos de industrialización, capitalismo, urbanismo, nacionalismo, etc., como bien ilustra el papel histórico del deporte en los estados-nación, especialmente en los totalitarismos.

6 Es sumamente ilustrativo que el poema titulado «País» esté acompañado de un lacónico lema: «Patinir». El poeta apela a la ciudad preindustrial pequeñoburguesa, que, cabe deducir, debió imaginar a partir de la contemplación del *Paisaje con San Jerónimo* (1517-1517) que estaba presente en la colección del Museo del Prado. No es casualidad que el pintor flamenco sea uno de los iniciadores de la pintura de *paisaje*: la inauguración con el animismo de una relación directa ojo/cosa, una «mirada literaria» que acaba con las signaturas divinas (Rodríguez 2001, 366). Tal inicio es intuitivo agudamente por el título del poema.

vistas a través de los ojos del niño o del iluso *clown* («Explicación actual»). En segundo lugar, un aspecto que Debicki y el resto de la crítica no parece percibir es que en el poemario hay claramente como referentes espaciales dos ciudades, no una: la «ciudad antigua» a la que el poeta «volverá» y la «ciudad multitornátil» que será devorada. Este desdoblamiento de la ciudad sintetiza la ambigüedad de la ciudad desde la matriz ideológica burguesa: la ciudad es tanto el lugar de la explotación descarada desde la industrialización como el lugar del *ciudadano*, el hombre *libre* (libre en el fondo, por supuesto, para vender su fuerza de trabajo).

Cilleruelo y Ramírez Riaño coinciden en esta visión evasiva al interpretar esa distancia mental como el síntoma de «un individuo que tiene miedo de salir de su *rincón feliz*» (Cilleruelo, 1990, y, siguiendo a este último, Ramírez Riaño, 2019) que utiliza el espacio urbano como un espacio idealista en el que es posible la comunicación continua con otros y con la propia voz poética. En primer lugar, si aceptamos esa lectura creemos que hay que interpretarla desde dos presupuestos: primero, el poeta moderno (que desde el romanticismo solo puede fingir ser *ingenuo*) siempre mediatiza la experiencia (empirismo) o el ideal (idealismo) desde el esfuerzo intelectual (Wordsworth, Poe, Bécquer, etc.), es decir, desde el trabajo con el lenguaje, la técnica (Valéry, J. R. Jiménez, etc.); segundo, esto implica una distancia con cualquier experiencia⁷.

Como decimos, Dámaso Alonso vuelve al «rincón feliz» como protección ante la destrucción de los procesos de modernización. Ese rincón feliz es inseparable no solo de un espacio físico sino de la idealización de la infancia. Como dice García (2001: 45): «La huida de la realidad se revela como necesaria desde el momento en que esta se revela como insuficiente». Y con todo, la poesía puede hacerse desde ese *rincón* porque se ha dado un cambio direccional en el goce estético. Un cambio divulgado por Ortega: el goce estético «en vez de ir del sujeto hacia el objeto va del objeto hacia el sujeto» (García, 2001: 47); es decir, el *yo* es objetivado y proyectado sobre las cosas, en este caso, la ciudad. Ese goce estético se realiza con el sentido más intelectualizado, la visión, ya que permite una distancia con el objeto y un mayor control por parte del sujeto: es el órgano sensual por excelencia de la fenomenología⁸. Así lo teoriza Ortega desde un paradigma que Alonso, incluso a pesar de su posterior alejamiento de la deshumanización, no abandonará⁹. Nada en Góngora «borroso», nada «impreciso —¡nada impresionista!» (Alonso, 1998: 161). Dámaso no es impresionista en sus cuadros de la ciudad (como no lo es el referido Patinir en sus paisajes). Impreciso puede ser el recuerdo, pero no el verso. Es la lógica de la pureza hablando: aunque prácticamente toda la tradición había condenado a Góngora por su hermetismo y oscuridad, Dámaso como voz teórica del grupo de poetas jóvenes, utiliza precisamente esa fama de oscuridad para exaltar su propia poética: la poesía de la claridad de las formas puras, una supuesta técnica (bien geométrica, bien lingüística) que induce un orden a la

7 Las diferentes tendencias poéticas de la modernidad optarán entre lograr la depuración del lenguaje hasta llegar a la forma pura, trascendental, o bien, eliminar la distancia para alcanzar una experiencia auténtica, no mediada, de la realidad: la *vida*.

8 Es de notar que un importante crítico de los planteamientos teóricos de la poesía pura española como Blanch estudia esta en términos fenomenológicos como «la aplicación al campo literario de los nuevos métodos de exploración de la conciencia» (1976: 11). Este asocia la pureza a la modernidad en tanto que fenomenología, es decir, constitución plena y autoexploración del sujeto. Una crítica, desde nuestro criterio, limitada, en tanto incapaz de salir de la propia lógica poética.

9 No parece del todo casual que la segunda edición del poemario tratado (1981) vaya precedido del muy posterior *Gozos de la vista* (escrito desde 1955 en adelante).

infinitud y caos del mundo moderno haciéndolo manejable, descubriendo sus esencias. Como bien dicta la fenomenología: nada de oscuridad, todo queda iluminado bajo la luz de la razón.

Para la teoría de Ortega la figura adánica «es feliz sólo con gozar, en fecundo ocio vitalista, de la contemplación de la realidad» (Rozas 1983: 24). A diferencia de los institucionalistas (de Giner a Machado, incluso Enrique de Mesa) que buscaban una trascendencia, individual o colectiva, en el paisaje, al 27 le basta con la mera contemplación («¡Dulce espejo, retina, mi inventora!» [Dámaso, 1981: 12]). Estos jóvenes, autoproclamados *exclusivamente* como *poetas*, descansan en «la naturaleza hecha confort, como un Adán veraneante» (Rozas, 1983, 35). En este sentido el neopopularismo debe ser visto como una creación urbana: detrás de la supuesta sencillez popular de los poetas intelectuales lo que hay es una trabajada abstracción de lo expresado: bien exprese la «pureza» del lenguaje, el deseo de desalienación, etc., «en la búsqueda de una elaboración culta de las viejas tradiciones, un esfuerzo por imaginar tonos y geografías de la antigua pureza que entretuviesen la inquietud de la melancolía urbana» (García Montero, 2006: 104). El neopopularismo explícito de Dámaso en *El viento y el verso* de 1925 resultará ilustrativo de esta tendencia dentro de la lógica interna de la pureza.

Ese *rincón feliz*, como decíamos, sería algo asimismo constitutivo al arte moderno: en una sociedad en la que la relación social está mediatizada siempre por relaciones productivas y en la que la comunicación literaria está siempre mediada por el mercado y las instituciones (el público), la literatura tiende a entenderse como un discurso nomológico y será más esencial, más *pura*, cuanto más orientada hacia el interior esté, sometida solo a sus propias reglas y la *libertad* de la imaginación del sujeto: es decir, la literatura, especialmente la lírica (expresión depurada del sujeto libre y autónomo) sería la libertad del espíritu en una situación histórica de creciente organización y control sobre lo material que iría en detrimento de lo espiritual (Friedrich, 1969: 139). Cuando el mundo se hace inevitable la poesía se crea como morada y centro de trabajo¹⁰. Alonso, en el fondo no está más que poniendo en términos de la pureza la lógica de la «Gran Estética» (Rodríguez 2011, pp. 308-320): el intento de reconciliar lo corporal con la razón. En el tratamiento temático de lo urbano el poeta está tratando de proteger la *vida* de la *abstracción real* solidaria de la abstracción conceptual del racionalismo funcionalista que no ve en el espacio más que un territorio abstracto en lugar de un lugar para habitar. En este sentido, es posible leer a Dámaso en términos heideggerianos (esta línea no deja de ser la de la estética moderna pasando por Kant y Hegel): pero he ahí la cuestión problemática, esta visión general de la estética (que las vanguardias llevan al extremo) ve al hombre como una criatura esencialmente solitaria (la visión heideggeriana del *Dasein* de *ser arrojado*): es decir, se ontologiza la condición urbana que precisamente se quiere combatir en la obra poética. En la literatura del siglo XX, la tematización de la ciudad se focaliza en la soledad y el movimiento desde la contraparte abstracta del tiempo y el espacio cosificado del capital: el tiempo y el espacio íntimo-subjetivo del sujeto literario. Las condiciones de posibilidad de la *poesía* son las condiciones de su imposibilidad, por eso inevitable perturbación irónica.

2.1.2. Metapoesía y la corrosión de la ironía

Nos permitimos traer a colación una cita extensa de Peter Szondi sobre Schlegel que explica bien la ironía de Dámaso que refleja el conflicto en las diversas respuestas ideológicas que se dan en

10 Y cuando el mundo de la técnica se haga inescapable *la cuestión de la técnica*, parafraseando a Heidegger, no podrá ser tratada con indiferencia.

los años 20 desde una lógica interna de la literatura, que, como vemos, se remonta al primer romanticismo, y que apunta a las contradicciones y limitaciones inmanentes de la forma-sujeto moderna:

el sujeto de la ironía romántica es el hombre aislado, que se ha objetivado, en quien la consciencia se ha apoderado de la habilidad para actuar. Él añora la unidad y la infinitud, el mundo le parece desgarrado y finito. Lo que se denomina «ironía» es su intento por sobrevivir a su posición crítica mediante el alejamiento y la reevaluación. En la reflexión cada vez más potenciada, se esfuerza por conquistar un punto de vista externo a él y por anular, al nivel de la apariencia, la escisión que hay entre su yo y el mundo. [...] Tolera la plenitud sólo en el pasado y en el futuro; todo lo que encuentra surgido de su presente es medido con el parámetro de la infinitud y por ende, destruido. La aceptación de su propia incapacidad le prohíbe al irónico estimar lo no obstante logrado: en eso está su peligro. (Szondi, 2003: 8)

Para el poeta moderno hasta los aciertos son inadecuados: ahí está su tragedia. El acceso a las esencias es indisociable de una distancia que produce un desdoblamiento del sujeto: «El arte nuevo, comprometido en la tarea de la deshumanización, niega el arte tradicional, ironizando sobre él y sobre sí mismo: “...el artista de ahora nos invita a que contemplemos un arte que es una broma, que es, esencialmente, la burla de sí mismo” [Ortega]» (Soria Olmedo 1988: 141).

Alonso constata esa distancia pero sin atisbo de un «sentido deportivo y festival de la vida». En este sentido es de notar que el optimismo del poemario parecer ser impostado: el poeta, desdoblado, se obliga a ser optimista aunque está atravesado por la melancolía (el poema-prólogo de la obra reza: «Alégrateme, Dámaso / porque pronto vendrá la primavera / y tienes veinte años» [1984: 81]). La llamada *tristesse du matin* no se ve en los del 27, «sino el gozo de vivir el presente, en una realidad donde su exaltada dicha —en un *Beatus ille* del ocioso trabajo— se comunica a todo, pudiendo ser *beato* tanto un vulgar sillón (Guillén), como el mar en Aub: “entero, lento, *beato*”» (Rozas 1983: 26). El *Beatus ille* no es el bucólico campo abierto sino la intimidad y seguridad de la casa burguesa, la cómoda autoridad simbólica del sofá patriarcal. Ese es el «rincón feliz» de Cilleruelo pero que se sabe creado por la conciencia ordenador del poeta más que por una seguridad cierta. Ese «rincón feliz» es, de hecho, personificado como la casa del barrio de la infancia que es derribada: «Ahora / ya no me reconoce» («El derribo»). Es decir, el rincón feliz ha sido derribado, no ha simplemente desaparecido.

La técnica moderna destruye la realidad física recordada en el incesante e infinito ciclo de la valorización y el poeta utiliza la técnica intelectual para conservar un mundo subjetivizado. De manera que el desasosiego por la concreción irreversible del tiempo abstracto atraviesa al sujeto moderno a través de la ironía. Alonso solo busca en la ciudad una autojustificación de su identidad ajena a la dada por la tradición, quiere mostrarse en un espacio textual análogo al espacio en el que vive o, más bien, desea vivir. La cuestión es que el espacio textual le descubre que *ese mostrarse es el sujeto mismo*: la melancolía es el descubrimiento del vacío de la autoconstitución como sujeto. El sujeto es su propia ficción. Y esa ficción acaba extendiéndose al paisaje urbano que vive. En la ciudad objetos y humanos aparecen degradados en una animación vacía: la aprehensión negativa del *fetichismo de la mercancía* y del vacío de la forma-sujeto.

Veamos, por ejemplo, el segundo poema de «Versos a la novia» donde el anhelado sentimiento amoroso está amoldado por las lecturas del poeta quien se ve frustrado por la invalidez de dichos discursos:

Viene
tu corazón pequeño y encendido.

Ay, mi mano no sabe acariciarlo
 sino
 con las palabras tristes
 y secas que ha aprendido. (Alonso, 1981: 106)

El poema se sustenta sobre la separación del yo lírico con su corazón limitado por las convenciones amorosas de la melancolía modernista de la que se trata distanciarse. Lo irónico es que es ese mismo modernismo el que orienta la ironía del poema con el lema del poema de Mallarmé: «*La chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres*». Este sería el tímido elemento vanguardista de la joven literatura: la voluntad de unir el arte con la *vida*, entendiendo la vida como relaciones sociales no mediatizadas por las convenciones burguesas, con el paradigma del goce del amor carnal entre dos almas libres. El amor como única solución a la soledad urbana y la promesa de unión con el *otro* que se pierde con la infancia.

2.1.3. La pérdida de la infancia y el surgimiento del deseo

En el poema «Contadores de estrellas» está uno de los temas que recorre toda la obra: el alejamiento de la infancia. En una imaginaria competición con el niño se revela la impotencia del sujeto que, perdida la inocencia, pierde asimismo el control sobre el espacio externo a él.

Yo estoy cansado.
 Miro
 esta ciudad
 —una ciudad cualquiera
 donde ha veinte años vivo.

Todo está igual.
 Un niño
 inútilmente cuenta las estrellas
 en el balcón vecino.

Yo me pongo también...
 Pero él va más deprisa: no consigo
 alcanzarle:
 Una, dos, tres, cuatro,
 cinco...

 No consigo
 alcanzarle: Una, dos...
 tres...
 cuatro...
 cinco... (Alonso, 1981: 93)

El brusco encabalgamiento y la disposición del poema reinciden en el sufrimiento del sujeto adulto que trata de volver al momento de unidad narcisista del niño con el mundo. Pérez Bustamante (1999: 9) ve cómo en «Versos a la novia» y en este poema «se va afianzando el tema del amor en relación con las pulsiones turbias del sexo». El deseo que surge con la pérdida de la infancia es

la confirmación irreparable de la escisión con la naturaleza: el adulto distanciado del mundo por la conceptualización solo ve en el deseo sexual esa pérdida y por tanto la muerte acecha ante cualquier solución de unidad.

El deseo sexual está unido a lo largo del poemario con el elemento urbano que se identifica, como decimos, con la vida:

Esta avenida larga
se te parece.
Hoy, con el Otoño, tiene
tu media luz,
tu carne blanca y tenue,
tu aristocracia
y tu manera de envolverme
con las pestañas largas
en un frío dudoso
y débil.
¡Oh, si pudiera ahora
besarte castamente
la boca roja y dulce
para siempre! («Versos de otoño»)

La ciudad es vista desde un punto lejano y fijo: la visión externa que permite llenar de significados los libres significantes del paisaje urbano planteado como puro objeto. Lo que en el decadentismo era la mujer sugerente o la mujer prostituta es descartado para evitar una visión pesimista: la mujer es la amada, la feminidad deseada y su sublimación como personificación de la poesía.

La corporeidad erótica del 27 abunda en retratos del objeto deseado tanto desde la distancia de un pintor ante su lienzo, como desde el contacto extremo de la unión sexual. Lo sorprendente históricamente es que el retrato de la amada se haga en analogía a la ciudad: ¿Qué permite esa analogía? La asunción de la ciudad como *vida*. Ciudad y mujer se corresponden metafóricamente porque se trata de una ciudad íntima, la del recuerdo o la imaginación, la de la personificación de la poesía como amada y la vivencia imaginada del poeta —o, más bien, el deseo de una vivencia auténtica—. La metáfora de la ciudad-mujer establece una ligazón afectiva —y erótica— entre la ciudad y el ciudadano. Tal como plantea Juan Carlos Rodríguez sobre *Granada la bella* de Ganivet, para que una metáfora así funcione la ciudad debe ser una mujer pública: o la madre o la prostituta. Pero, como hemos dicho, no es el caso en Alonso. La ciudad-mujer pública implica la aceptación de la escisión por lo que se empieza a buscar una relación de igualdad con la mujer: una relación entre almas iguales (como en el animismo de la ideología burguesa temprana). La *Nueva Mujer* de los años 20 y 30 funcionará así como el deseo de incorporar el sentimiento, esto es, el arte, al *exceso racionalista* del capitalismo industrial. Una mujer que está entre la feminidad finisecular que es pura espiritualidad (el soneto «Cómo era») y una mujer masculinizada (las *flappers* y las *garçonnes*) que empieza a ser digna compañera y par del poeta (véase Larson, 2011: 109-115). Esta identificación de la poesía con la mujer lejos de ser vista como la continuación de un tópico becqueriano debe, pues, ser analizada como variante de la constitutiva división sexual del capitalismo (ver la teoría de la escisión-valor de Scholz ya citada), de la cual el antirromanticismo de la deshumanización no hace más que derivar otra variante con su exaltación de la *Nueva Mujer* (*Miss X* de Alberti, *Jacinta la pelirroja*, de Moreno Villa, etc.).

Hay que remarcar que el yo lírico que contempla desde la distancia (bien física, bien intelectual) es siempre una figura masculina y que, como señala Zubiaurre (2000: 13) el «género (el sexo de los personajes) constituye uno de los más esenciales condicionamientos de las coordenadas espaciales». En el espacio descriptivo, la mujer suele ocupar los espacios *naturales* (el campo —o los jardines como su réplica artificial—, la casa, etc.). En Dámaso, aunque la mujer sigue apareciendo en esos espacios («entre dos colinas», «la verja del jardín») la mujer ya no está recluida en la casa, sino que está en las calles y terrazas (aunque nada de espacios *productivos*, pura ociosidad *pública*) y sobre todo es metaforizada como la propia ciudad: la ciudad, en términos positivos, se identifica con la ciudad idealizada porque es *natural*. El anonimato de las ciudades modernas hará que paradójicamente se vaya considerando el espacio urbano como modelo del espacio íntimo. Tal como ocurre en la todavía presente *feminización* de la poesía (la personificación de la poesía como mujer derivada de la escisión entre la esfera productiva-racional-pública *masculina* y la esfera reproductiva-sentimental-privada *femenina*), la mujer sigue siendo el sujeto secundario que *acompaña*, en términos de supuesta igualdad, al sujeto pleno masculino (véase Scholz, 2018, y Peter y Christa Burger, 2011: 24-28).

2.1.4. Melancolía y soledad de la ciudad moderna

En la obrita los espacios urbanos agradables (la terraza, la fiesta popular, la comunidad de vecinos) están desapareciendo, sometidos a los procesos urbanísticos modernos y a la imposición de unas relaciones sociales mediadas por el mercado. En el poema «La fiesta popular» lo que tendría que ser un momento de *ocio*, alegre y desinteresado, separado del tiempo del *negocio*, aparece repleto de pobres seres dedicados laboralmente a unos servicios que, aunque no subsumidos realmente al capital, se ven obligados a realizar si quieren sobrevivir en la «comunidad del dinero» (Harvey, 1985: 1-35). Esa relación social aparece como la incompreensión pura que acerca a los ciudadanos a la sombra inquietante de la muerte.

—Es inútil que gires, mamotreto,
con tu órgano litúrgico:
no pueden
comprenderte.

—Es inútil, muchacho, que enronquezcas:
«¡De la Fuente del Berro! ¿Quién la quiere?»
No pueden comprenderte.

—Es inútil que frías, viejecilla...
No pueden comprenderte. (Alonso, 1981: 94)

La incomunicación entre los individuos urbanos aparece como una muerte en vida, incluso en los momentos festivos. La voz se torna inútil a quienes venden mercancías no adaptadas al proceso normal de competencia. Estos sujetos sin ni siquiera la capacidad de vender su propia fuerza de trabajo, los excluidos de los excluidos, son los que ocupan los límites de la ciudad.

2.1.5. Entre el campo y la ciudad: el espacio liminal de la ciudad moderna

Aunque el arrabal no es un espacio premoderno, pues es, de hecho, fruto de los procesos de desposesión que recorren toda modernidad y que obligan a la población campesina a migrar masivamente

a las ciudades donde poder vender su fuerza de trabajo, se trata de un espacio social no sujeto estrictamente a las reglas sociales de la burguesía ni por los dictados urbanos del Estado. En este sentido, podemos decir que, aunque producto material de la modernidad, es un espacio marginado de esta: un espacio *vital* conformado por sujetos que solo poseen su propia «vida» (Rodríguez 2001: 198). Dicho lugar aparece en «Calle de arrabal» como el espacio idóneo de calma y sosiego que busca el poeta puro como proyección de su intimidad. El espacio de la miseria se clava en la memoria del joven *flâneur*: la visión clara de la belleza de la resistencia cotidiana en un mundo alienante y mísero. El barrio de las afueras con su humilde miseria plantea la atmósfera melancólica en la que se funde la voz poética, de una manera no del todo distinta a la «ciudad de los gitanos» de Lorca.

Se me quedó en lo hondo
una visión tan clara,
que tengo que entornar los ojos cuando
intento recordarla.

A un lado, hay un calvero de solares
en frente, están las casas alineadas
porque esperan que de un momento a otro
la Primavera pasará.

Las sábanas,
aún goteantes, penden
de todas las ventanas,
el viento juega con el sol en ellas
y ellas ríen del juego y de la gracia.

Y hay las niñas bonitas
que se peinan al aire libre.

Cantan
los chicos de una escuela la lección.
Las once dan.

Por el arroyo pasa
un viejo cojitranco
que empuja su carrito de naranjas. («Calle de arrabal»)

El tono sosegado del poema choca con el gusto estrambótico, bullicioso y ruidoso del ultraísmo. Pero el arrabal no está fuera del mundo. El poeta no encuentra refugio, aunque lo busque, y la melancolía se cuele definitivamente con la figura del viejo cojo: hasta la vejez incapacitada, en la cercanía de la muerte, tiene que venderse en el mercado. El poeta empatiza claramente con estas figuras por su marginación de la esfera productiva y comparte imaginativamente la marginación que sublima en una escena casi pictórica.

En la modernidad tardía la ciudad se extiende como una mancha de aceite cuyos límites se tornan cada vez más vacuos. En el pasado premoderno, los límites de la ciudad eran reconocibles y el arrabal era una zona de construcción espontánea de la población (no urbanizada si nos limitamos a la acepción de esta palabra en cuanto disciplina de ordenamiento por especialistas), en su mayoría

inmigrantes rurales y en relación estrecha con el campo y ciertas actividades agrícolas. En el poema estamos ante una lectura del fenómeno urbano que coincide con la interpretación positivista finisecular: la ciudad, como el niño, crece y tiene que ensancharse, por lo que no es necesariamente negativa su extensión pero tiene que hacerlo de forma *natural* y *orgánica* (Rodríguez, 2002: 139). Por eso para Dámaso el arrabal de la infancia no es malo, al contrario, en su espontaneidad y naturalidad el arrabal, aunque mísero, posee una belleza melancólica. En esta línea se explica que no haya en el poemario ni una mención a la construcción por aquellos años de la Gran Vía, ni el ensanche del Paseo de la Castellana (los grandes proyectos de *haussmanización* del Madrid de principios de siglo XX): éstas serían transformaciones *artificiales* y, por tanto, causa de *malformaciones*. Esas son las transformaciones que precisamente hacen desaparecer el espacio liminal del arrabal, que espera impotente que «la Primavera pasará». El arrabal, con su arquitectura y sus relaciones sociales internas no subsumidas totalmente al capital, aparece, aun con su lado áspero, como una especie de *locus amoenus*.

En Gerardo Diego puede verse una descripción muy similar de estas formas de socialización y de urbanización no exactamente burguesas aunque derivada de la ciudad industrial y su aglomeración urbana. En «Arrabales de Puerto» de *Versos humanos* leemos: «Tierras jóvenes, vírgenes de tradición e historia, tierras ilusionadas / [...] verbena de tu fresca primavera / arrabal bien nacido de la ciudad obrera» (1996: 208). Sin embargo, Dámaso poco contagiado por el optimismo ultraísta, sabe del derribo al que están condenados los arrabales: los detritus del progreso lo crearon y el progreso los destruirá. Lo que no sigue los ritmos impuestos del proceso de valorización está condenado a la desaparición.

2.1.6. La destrucción de la ciudad: la urbanización del capital

En la ciudad de *Poemillas* no aparece ningún proceso constructivo o productivo, solo se representa la destrucción material. Simmel, glosando el motivo de las ruinas en la pintura paisajística, plantea que en la ruina el equilibrio entre materia y espíritu «desaparece tan pronto como el edificio cae», de forma que en las ruinas, las fuerzas puramente naturales se sobreponen a las humanas: «el desmoronamiento aparece como una venganza de la naturaleza por la violencia a que la sometió el espíritu al pretender conformarla a su proyecto» (2018: 40). En la ciudad moderna de *Poemillas*, sin embargo, la ruina no puede de ninguna manera achacarse a fuerzas naturales. La ruina se debe únicamente a la destrucción por las transformaciones urbanas: un «derribo» que no tiene nada de natural. De hecho, la demolición es vista casi como un crimen: el asesinato de un animal noble (la intimidad de la casa) al que ahora se le ven las «tripas», esparcidas, y la vergüenza de su «sexo viejo».

¡Ay, qué mueca tan triste hace la casa!
 ¡Pobre, la coja
 de la escalera que aún invita a todos!

Ya se le ven las tripas a la alcoba.
 el papel rameado que me hizo
 tantas veces soñar.

Ahora

ya no me reconoce.

Y yo sabía

punto por punto su emoción.

Y yo la
quería tanto cuando niño!

Tan púdica, cerrada, silenciosa,
ahora muestra a la calle sus vergüenzas,
su sexo viejo:
lamentables cosas
por las que el alma
—fango y lluvia tenue—
a un día más azul y claro torna. («El derribo»)

Lo que pueda tener de humorístico el «sexo viejo» queda anulado por la tristeza y la desdicha: la imagen de la casa vecina es la imagen del inevitable paso del tiempo y de la fragilidad de la vida, una vida ahora amenazada por unos procesos urbanos destructivos y *desarraigantes*: la «coja» indefensa (antes respetada y cuidada) se queda sin su casa en la que antes se reunía la comunidad a causa de las transformaciones urbanas. La disposición tipográfica (como supersignificante, apoyo semántico, y no tanto como juego vanguardista), dispuesta de nuevo como encabalgamiento, se balancea como el edificio derruido: la inestabilidad métrica se asemeja a la fragilidad de la vivienda y a la indefensión de sus pobres habitantes (específicamente el corte versal del segundo y tercer verso).

Asimismo, el proceso de derribo se superpone al paso a la madurez: el objeto de recuerdo, destruido físicamente, ya no reconoce al sujeto maduro que rememora. La madurez es metafóricamente como un avance paradójico: hacia la claridad por un lado, pero, por otro, a un estar expuesto a lo externo. Y el ser es frágil, como las ruinas del derribo. El ser del poeta se mueve en un espacio que está deviniendo inhabitable y cuyo proceso coincide y conforma al sujeto: el paso de la «ingenuidad» del niño al «sentimentalismo» del adulto-hombre moderno.

2.1.7. Del derribo al ocaso: noche y muerte de la ciudad

Ferreres (1976: 42) apunta a la ironía del título del poema que cierra trágicamente la sección de los *poemillas*. «Crepúsculo» se burlaría del tópico modernista de las luces efímeras del atardecer:

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

Y la ciudad no sabe. La ciudad
extática
se mira en una estrella prematura.

Penden al aire las banderas áureas;
un polvoriento batallón retorna
tocando la charanga;
y en los bancos en flor de la glorieta
hay dúos y romanzas
sin palabras.

Y la ciudad no sabe
—¡Ay, la ciudad
extática!—

Y están abiertas ya las fauces negras
que habrán de devorarla. (Alonso, 1981: 102)

La distancia con el manido tópico simbolista parece clara. Sin embargo, el poema sigue participando de la misma lógica productiva: la ciudad comparte dialécticamente el ánimo del poeta. Podemos hablar, pues, de un paisaje urbano, incluso en su acepción romántica. ¿No tiene algo el poema de la figura del contemplador que se aleja de la ciudad para verla y sentirse que tiene la libertad de, por lo menos, no ser «devorado» por ella? No, Dámaso se sabe parte de ese paisaje urbano de una forma que no se da en la escisión con la naturaleza en el paisajismo romántico más focalizado en lo salvaje: la muerte de la ciudad —que no es sino la transformación material que conlleva la desaparición de sus lazos sociales premodernos— es también la suya. El dolor nace de la urbanización de la conciencia, pero no de la ciudad en sí. La ciudad como un ente orgánico que está siendo aniquilado por algo externo: en las ciudades muertas modernistas estas ciudades están realmente moribundas porque no se adaptan al ritmo de progreso, pero ese ritmo de progreso es exterior: el progreso técnico visto como tendencia histórica ineludible. La ciudad se identifica con la *vida*, de manera que en este nuevo tiempo histórico aparece la amenaza de la muerte del sujeto. La acción devastadora del progreso hipostasiado se metaforiza como la condición mortal. La presencia de la muerte a lo largo de gran parte del poemario trataría de poner en solfa la generalización del tiempo abstracto. El tiempo vivido, no su abstracción, ni física ni biológica, se intensifica y se convierte en símbolo de oposición a ese tiempo (cuyo paradigma es el reloj mecánico símbolo de la técnica y el industrialismo): el poeta se refugia en su tiempo interior huyendo de la realidad acuciante de la sociedad regida por el tiempo abstracto. El reloj que desea el poeta es el reloj solar (es decir, el tiempo de las sociedades precapitalistas marcados por los ciclos naturales), donde el sol marca «la irreparable hora del descanso» (véase el poema «El descanso»).

De ahí que la ausencia de luz natural sea percibida como un signo de falsedad («Borrachos de las luces en la noche...», «estrella prematura», etc.) o como una amenaza. Así lo plantea Pérez-Bustamante (1999: 4):

en Crepúsculo, la noche mortal amenaza no ya al poeta sino a su ciudad. Aparte de estas irrupciones esporádicas de la noche negra y mortal, a veces emergen imágenes de suciedad o turbiedad, que se asocian tanto a la noche como al abismo y cuyo origen o no se especifica o se relaciona con el sexo.

3. La vuelta intempestiva

Si vemos la modernidad como una corriente epocal en la cual «el poeta constata el caos metafísico que entraña la ciudad, sin esperanza ya de redimirla» (Versluys, en Cañas 1994: 20), Dámaso estaría en tierra de nadie: por una parte viviría el caos de la ciudad pero se distancia mediante la ironía (como forma de distancia vivencial-presente) y por otra, se refugiaría en el recuerdo, la memoria, de una ciudad premoderna idealizada, mediada por la nostalgia, pero cuya idealización supone la

condena de la ciudad presente y la esperanza de un habitar *otro*¹¹: la afirmación de la realidad urbana como algo que no debiera ser alienante es paralela a la búsqueda de una vida *natural y originaria*. Por eso la temática de la «vuelta»:

Volverás a deshora
por un camino viejo,
a la ciudad antigua donde duermen
tus recuerdos. («Volverás a deshora...»)

Pero es tarde y el poeta, acuciado por el tiempo vital que lo llevó a su condición escindida, llega en un tiempo que no es el suyo: el tiempo histórico que margina al poeta de una participación en la praxis social efectiva y el tiempo concebido como unidad de la infancia. El tiempo del poeta moderno es, en realidad, el no-tiempo. El sujeto llega tarde a su propia constitución: está siempre fuera de la plenitud, siempre recordada, y su idealización histórica pasó hace tiempo. La ciudad que crea al poeta, la ciudad deseada, está pues envuelta por una sombra acechante: el concreto tiempo histórico del capital y la muerte. El espacio se destruye ante la visión inmóvil del poeta.

El poemario de Dámaso puede verse como uno de los últimos intentos de sistematización del mundo mediante la interiorización del espacio exterior, un esfuerzo infructuoso de domesticación. Claro que aquí —como en todos los intentos genuinos de solución de las paradojas de la modernidad— llegan las complicaciones: la calle es justamente aquello que se opone a lo privado, no puede *interiorizarse* sin destruir ese *interior*. Por eso es necesario crear la imagen de la ciudad como mujer: la mujer es *otro* privado con el que se puede establecer una relación no pública, pero directa, entre dos *almas libres*, un acuerdo privado-privado. Por eso Dámaso ve en los ojos de la «novia»¹² a la ciudad, ciudad que de una forma inquietante se resume paratácticamente como «cosas» (en el poema «La terraza»).

Ese último esfuerzo coincide cronológicamente con el comienzo de la ausencia de «lugar» de la realidad y la literatura contemporánea (Kafka, Musil, etc.). A Dámaso, una vez abandonados los presupuestos de la deshumanización, no tardará en llegarle su *desarraigo*. No debe verse esa pureza primera, pues, como una mera evasión: el recuerdo-refugio se activa ante la constatación de la destrucción. Gran parte de la crítica sigue imbuida en la división humanista entre evasión-pureza/compromiso. Como señala Juan Carlos Rodríguez descartando la falsa dicotomía: la literatura no es una evasión, es una invasión, «una invasión en el interior de la ideología, que a la vez te invade» (Rodríguez, 2002: 258). Lo que plantea aquí es que en esa lógica productiva están presentes inicialmente las contradicciones intrínsecas del sujeto moderno que no puede sino ser urbano y cuyas reacciones a la ciudad serán siempre en el fondo ambiguas. Desde la reflexión metapoética en la forma clásica por

11 La posibilidad de la redención, como hemos visto, está siempre acechada en Dámaso por la presencia de la muerte pero la presencia de la muerte surge como reacción negativa a la generalización de la abstracción de la forma-mercancía: una negación que solo puede aparecer desde la oposición de un tiempo íntimo-subjetivo, y, por tanto, como límite y negación de la infinitud y cuantificación del tiempo abstracto, es decir, como muerte. De una problemática similar surge el *Dasein* de Heidegger como *ser para la muerte*.

12 Recordemos como para el neoplatonismo renacentista la mirada es la vía fundamental por la que las *almas* acceden a las ideas y al resto de almas.

excelencia del soneto, hasta las «piruetas graciosas» del final que afirman una «voz nueva» que clame con certeza «Sí. Yo quiero». Pero esta afirmación vitalista no deroga el «Estoy cansado. No puedo» (en el poema «Respuesta a Lucero»).

Bibliografía citada

- ALONSO, Dámaso (1981). *Gozos de la vista - Poemas puros. Poemillas de la ciudad - Otros poemas*. Madrid: Espasa-Calpe.
- (1998). *Obras completas V. 7: Góngora y el gongorismo*, 3. Madrid: Gredos.
- (1993). *Obras completas. V. 10: Verso y prosa literaria*. Madrid: Gredos.
- (1952). *Poetas españoles contemporáneos*. Madrid: Gredos.
- (1984). *Vida y obra - Poemas puros. Poemillas de la ciudad - Hombre y Dios*. Madrid: Caballo Griego para la Poesía.
- BERMAN, Marshall (2010). *All That is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*. London - New York: Verso.
- BLANCH, Antonio (1976). *La poesía pura española. Conexiones con la cultura francesa*. Madrid: Gredos.
- BURGER, Christa y Peter BURGER (2001). *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*. Madrid: Akal.
- CANO BALLESTA, Juan (1996). *La poesía española entre pureza y revolución (1920-1936)*. Madrid: Siglo XXI.
- (1999). *Literatura y tecnología. Las letras españolas ante la revolución industrial (1890-1940)*. Valencia: Pre-textos.
- (1994). «Poesía de la Modernidad y experiencia urbana.» *Actas del I Coloquio Internacional "Literatura y Espacio Urbano"*. Ed. José Ramón Navarro Vera y José Carlos Rovira Soler. Alicante: Fundación Cultural CAM, 97-114.
- CAÑAS, Dionisio (1994). *El poeta y la ciudad. Nueva York y los escritores hispanos*. Madrid: Cátedra.
- CARNERO, Guillermo (1993). «El mito de la ciudad en la época vanguardista.» *Actas del I Coloquio Internacional "Literatura y Espacio Urbano" [Alicante, 1993]*. Alicante: Fundación Cultural CAM. 83-96.
- CILLERUELO, José Ángel (1990). «De la calle del arrabal al millón de cadáveres. Poesía de la ciudad en Dámaso Alonso.» *Anthropos (Ejemplar dedicado a Dámaso Alonso)* 106-107: 115-117.
- DEBICKI, Andrew (1974). *Dámaso Alonso*. Madrid: Cátedra.
- DIEGO, Gerardo (1996). *Manual de espumas - Versos humanos*. Ed. Milagros Arizmendi. Madrid: Cátedra.
- FERRERES, Rafael (1976). *Aproximación a la poesía de Dámaso Alonso*. Valencia: Bello.
- FRIEDRICH, Hugo (1969). *Estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*. Barcelona: Seix Barral.
- GADAMER, Hans-Georg (1999). *Verdad y método*. 8°. Vol. I. Salamanca: Sígueme.
- GARCÍA MONTERO, Luis (2006). *Los dueños del vacío. La conciencia poética, entre la identidad y los vínculos*. Barcelona: Tusquets.

- GARCÍA, Miguel Ángel. *El veintisiete en vanguardia. Hacia una lectura histórica de las poéticas moderna y contemporánea*. Valencia: Pre-textos, 2001.
- (2001). *Vicente Aleixandre, la poesía y la historia*. Granada: de Guante Blanco/Comares.
- GULLÓN, Ricardo (1980). *Espacio y novela*. Barcelona: Antoni Bosch, editor.
- HARVEY, David (1985). *Consciousness and the Urban Experience (Studies in the History and Theory of Capitalist Urbanization; 1)*. Oxford: Basil Blackwell.
- JAPPE, Anselm (2011). *Crédito a muerte. La descomposición del capitalismo y sus críticos*. Logroño: Pepitas de calabaza.
- KURZ, Robert (2016). *El colapso de la modernización. Del derrumbe del socialismo de cuartel a la crisis de la economía mundial*. Buenos Aires: Marat.
- (2021). *La sustancia del capital*. Madrid: Enclave.
- LARSON, Susan (2011). *Constructing and Resisting Modernity: Madrid 1900-1936*. Frankfurt am Main: Iberoamericana - Vervuert.
- LITVAK, Lily (1980). *Transformación industrial y literatura en España (1895-1905)*. Madrid: Taurus.
- MADERUELO, Javier (ed.) (2007). *Paisaje y arte*. Madrid: Abada.
- NEIRA, Julio (2012). *Historia poética de Nueva York en la España contemporánea*. Madrid: Cátedra.
- PÉREZ-BUSTAMANTE MOURIER, Ana-Sofía (1999). «Voz con alcuza (sobre la imaginación simbólica en la poesía de Dámaso Alonso).» *Salina. Réviste de lettres* 13: 2-41.
- POSTONE, Moishe (2006). *Tiempo, trabajo y dominación social. Una reinterpretación de la teoría crítica de Marx*. Madrid: Marcial Pons.
- RAMÍREZ RIAÑO, Adrián (2019). «Estudio y análisis del espacio urbano en “Poemas puros. Poemillas de la ciudad”, de Dámaso Alonso.» *Castilla. Estudio de Literatura* 10: 323-355.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (2002). *De qué hablamos cuando hablamos de literatura: las formas del discurso*. Granada: Comares.
- (2001). *La literatura del pobre*. Granada: de Guante Blanco/Comares.
- (2015). *Para una teoría de la literatura (40 años de Historia)*. Madrid: Marcial Pons.
- (2011). *Tras la muerte del aura (En contra y a favor de la Ilustración)*. Granada: Universidad de Granada.
- Rozas, Juan Manuel. *Tres secretos (a voces) de la literatura del 27*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 1983.
- SCHOLZ, Roswitha (2018). «El valor es el hombre. Tesis sobre socialización del valor y relación de género.» *Sociología Histórica* 9: 866-905.
- SIMMEL, Georg (2018). *Filosofía del paisaje*. Madrid: Casimiro.
- SORIA OLMEDO, Andrés (1988). *Vanguardismo y crítica literaria en España (1910-1930)*. Madrid: Istmo.
- SZONDI, Peter (2003). «Friedrich Schlegel y la ironía romántica.» *Antología de estudios críticos sobre el romanticismo alemán*. Ed. Rohland de Langbehn y Miguel Vedda. Buenos Aires: OPFyL.
- WARF, Barney y Santa ARIAS (2009). *The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives*. New York: Routledge.
- ZUBIAURRE, María Teresa (2000). *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas y perspectivas*. México: Fondo de Cultura Económica.