«MUJER CON ALCUZA»: ENSAYO DE INTERPRETACION

En el principio se me permitirán unas palabras de justificación. Ya sé que en casos como éste, el mero hecho de tomar parte en el homenaje, justísimo, a una figura como Dámaso Alonso es ya, por sí mismo, una justificación. Pero como no paso de considerarme —todavía— uno de aquellos *estorninos* a los que aludiera José Luis Cano en su inestimable libro sobre la generación del 27; pero como no paso de ser —a pesar de haber abandonado hace unos años las aulas universitarias— un *estornino* más que sigue apostado en el alambre, aprendiendo del maestro la difícil tarea de desenvolverse airosamente entre los *purulentos fonemas;* y, mucho más, entre nuevos *estorninos* que miran, y esperan ansiosos, las palabras de su nuevo maestro ..... Como no paso de ser uno más, me creo en el deber de justificar mi intromisión en terreno tan peligroso (y que el propio Dámaso me perdone) como es el del análisis e interpretación de un texto literario.

Osadía parecerá, pero tómese como admiración a quien ha sido, y sigue siendo, maestro de críticos y analistas de la literatura; para quien ha sido, y sigue siendo, un constante laborador de la palabra. Pobre servicio, e innecesario por demás, me parece que harán a Dámaso estas líneas mías, y muchas otras, porque el homenaje es más el testimonio vivo de una presencia que cualquier ceremonia ritual, con sus consabidas fórmulas de glorificación y alegría.

Pensé que hacer un estudio de la obra literaria, o lingüística, de Dámaso Alonso debería ser trabajo de más profunda, detenida y especializada investigación; que reseñar impresiones personales era dar en el lugar común, y no serviría para otra cosa que para aumentar el coro de palabras y palabras, siempre estereotipadas, siempre obligadas. Por eso me decidí a aprovechar la sorpresa que siempre me ha producido un poema de *Hijos de la ira* (la sorpresa y el misterio que siempre ha provocado en mí) que, curiosamente, he visto compartir a mis alumnos cuando en clase tratamos de leerlo y desmenuzarlo, de analizarlo. Me refiero a «Mujer con alcuza». *Hijos de la ira* es un libro tan meridianamente claro, tan radicalmente seguro de

su andadura, que la tambaleante presencia de esa mujer encorvada nos atrae por el misterio que encierra, y por las posibilidades imaginativas (sobrecogedoras todas ellas) que nos brinda. El interés que siempre sentí por el poema, sumado a las constantes preguntas de los alumnos, me inclinaron a elegirlo como objeto de este tributo a quien, por unos años, hubo de soportarme como alumno, y a quien por unos años tuve la suerte de tener como profesor, y siempre como maestro. Y llegado a este punto se me planteaba un nuevo problema, al que ya he aludido más arriba: hacer el análisis de un texto significa ofrecer, a quien es maestro en dicho menester, la dádiva que tanto, y tan pródigamente, le pertenece. Por lo mismo, no he querido limitarme a un análisis fríamente estructural del poema, no he querido ceñirme a un recuento, ni siquiera comparativo, de fórmulas o esquemas de composición. Mi intención al enfrentarme con «Mujer con alcuza» ha sido la de una lectura minuciosa, la de la impresión subjetiva trasmitida al posible lector de estas páginas, aunque todo ello siempre tenga que sustentarse (como cualquier explicación de un texto) en los elementos visibles que el mismo nos ofrece. Sé que ha habido muchos, y muy conspicuos exegetas de la poesía de Dámaso Alonso, pero no por ello considero inútil la posible interpretación que pueda surgir de mi trabajo; puesto que, precisamente, en esa apertura a la posesión del texto es donde reside su verdadero y primario valor. Si yo no tuviera otra oportunidad que la de repetir lo dicho hasta el momento (cosa que, por otra parte, me hubiese decidido a no abordar el trabajo), muy poco interés podría tener el poema de Dámaso Alonso. El simple hecho de que, después de mi lectura, y de mis notas, el texto me siga pareciendo notablemente sugerente y renovadamente enriquecido, creo que prueba suficientemente lo dicho, y me exime de ese posible pecado de lesa crítica.

Hijos de la ira (y lo ha reconocido ya la historia reciente de nuestra literatura) resultó ser un revulsivo para la poesía española de posguerra. Yo estoy seguro de que, sin este libro, y sin otros dos o tres nombres claves de la poesía en lengua castellana, poco o nada se podría ofrecer hoy de cierto interés a la vista de historiadores y antólogos (tan profusos por otra parte) de la poesía española de treinta y tantos años a esta parte. *Hijos de la ira* no sólo fue un hecho rompedor, un revulsivo, sino que —además— abonó el terreno para nuevas, y más generosas, cosechas. Que las cosechas fuesen amargas, no es en verdad culpa del escritor que mira, y padece lo que ve, y por ello puede escribirlo; o tiene la capacidad suficiente para escribirlo. Fuera del conflicto no hay literatura. Y parece que la

historia de la creación literaria se empeña en darnos la razón. Se han repetido hasta la saciedad las palabras del propio Dámaso Alonso en torno a la génesis de sus libros:

> Las doctrinas estéticas de hacia 1927, que para otros fueron tan estimables, a mí me resultaron heladoras de todo impulso creativo. Para *expresarme con libertad* necesité la *terrible sacudida* de la guerra española.

(El subrayado es mío). Y no es ocioso volverlas a recordar una vez más, puesto que en esa rotunda confesión no sólo se encierra la fuerza motriz, generadora de *Hijos de la ira,* libro fundamental e imprescindible, repito, sino que se encierra todo un credo estético-literario al que hay que prestar la debida atención y, desde luego, interpretar adecuadamente. No pienso en la guerra como anécdota, como hecho histórico, cuando leo las palabras de Dámaso. A Dámaso lo que le duele hondamente es el destino del hombre; y el destino del hombre está signado dentro de nuestro siglo, como no lo ha estado nunca, por el desconcierto, por la pérdida del centro, por la inseguridad, y por la soledad acosada, cuando no agredida. La guerra, en sí misma, no es sino un acontecimiento más de esa sobrecogedora cronología de la historia contemporánea (y no nos olvidemos que en el año 1944, año de la primera edición del libro de Dámaso Alonso, Europa vive los últimos meses de su segunda guerra en menos de treinta años ...). Hasta aquí, me parece, todos de acuerdo. Hasta aquí, las diferentes oponiones, los juicios sobre el libro coinciden con muy ligeras variantes, que yo más bien denominaría ligeros matices. También se muestra coincidente la crítica en lo de adjetivar a *Hijos de la Ira* con el calificativo de *religioso.* Y en esto sí que pueden existir discrepancias de fondo. Porque lo que se ve de religioso en el libro siempre es lo externo; la palabra; la fórmula; la imprecación, la exigencia de respuesta que el poeta exige de Dios desde los primeros versos del libro. Y a mí me parece que el contenido religioso de *Hijos de la ira* (y de la mayor parte de la poesía de Dámaso Alonso) reside en el tenaz empeño, en el terco empeño, del escritor Dámaso por encontrar el destino primero del hombre («díario íntimo», lo subtitula), pero como hombre que busca no una perfección convencional, sino que busca su realización como tal en medio de la confusión y el caos. *Hijos de la ira* es un libro religioso en el sentido etimológico de la palabra *(religare),* y aunque no hubiese aparecido ni una sola vez la palabra *Dios,* ni las invocaciones, ni las rogativas, seguiría siéndolo. Y en este camino de búsqueda de destinos últimos (y me apresuro a llamar la atención sobre el término *camino,* que nos acompañará en estas reflexiones),

el hombre se tropieza, inexorablemente, con el misterio que es, y seguirá siendo, su existencia. ¿Poesía existencial? El hombre Dámaso se encuentra en la necesidad de dar dimensión a sus dramáticos senderos, de abrir sus doloridas entrañas de hombre desconcertado a los demás hombres; y, entonces, por ello mismo, escribe. La religiosidad del libro se refuerza con su sentido de ritmo comunitario. Dámaso hace un *diario íntimo,* cierto, pero la intimidad se deja traspasar por un misterioso proceso de ósmosis a todos los hombres a los que dolorosamente cerca su propia realidad. ¿Misterioso proceso? Quizá fuese más exacto: un sabio proceso de ósmosis. Porque el poeta, para expresarse ha de acudir a la palabra. Y —él lo sabe— trabajar con la palabra, pretender que la palabra tenga y otorgue todo su pleno sentido a las cosas, y que éstas se vean reflejadas plenamente en ellas, es bien difícil, casi imposible. «La palabra —escribe Todorov— no sirve para salvaguardar las cosas, sino para destruirlas: al pronunciar una palabra, sustituimos la presencia real del objeto por un concepto abstracto para imponer la presencia casi física de las palabras» (1). Esto —naturalmente— ya lo sabía Dámaso Alonso al ponerse a escribir un libro como *Hijos de la ira.* Y sin embargo, corre el riesgo de la más difícil aventura. ¿Cómo? Pues penetrando en el terreno del lenguaje, calando bien hondo en sus interioridades y sacando de las «más bajas profundidades —como dice Vivanco— una palabra bien aireada, individualizada hasta el límite y de gran eficacia plástica» (2). Y la eficacia viene dada por la sabia manipulación que se patentiza en el lenguaje simbólico. No es que las imágenes o los símbolos queden nítidamente claros, se conviertan en simples alegorías —al menos esto me parece— sino que, como la participación del misterio, de las veladuras, de las ambigüedades, de los *como si,* abundan y se reparten por todos los rincones del libro, el símbolo se carga de sugerencias; amplía las posibilidades de referencia a una multiplicidad enriquecedora. Como dirá Andrew P. Debicki (3), la conjugación de imágenes y símbolos, dará lugar a símbolos mixtos que suscitan «dentro del poema relaciones complejas y hasta paradójicas, impidiendo la reducción del tema a un esquema irreal». Y quizá sea el viaje el símbolo generador de todo el libro. Un viaje hacia el misterio insondable de la existencia; un viaje amargo y dramático, sin escalas que den tiempo al reposo, sino que va firme a desembocar, no ya en el mar que es el morir,

---

(1) Tzvetan Todorov: *Literatura y significación.* Ed. Planeta. Barcelona, 1971.

(2) Luis F. Vivanco: *Introducción a la poesía española contemporánea.* Ed. Guadarrama. Colección Punto Omega. Tomo II. Madrid, 1971.

(3) Andrew P. Debicki: *Estudios sobre poesía española contemporánea.* Ed. Gredos. Madrid, 1968. A este libro me referí en estas mismas páginas, en el número 268 de *Cuadernos Hispanoamericanos* (octubre 1972).

sino en el misterio, en la pregunta desolada, en los *porqués* frenéticos y destemplados. Y en este sentido será «Mujer con Alcuza» un poema capital. Quizá por ello mismo sea el poema más sugestivo, misterioso, sobrecogedor y hasta mágico (entiéndase el término) de todo el libro. A pesar de que haya otros poemas citados, y comentados hasta la saciedad, siempre esa mujer que se dobla como un signo de interrogación al final (¿final?) de su viaje me ha arrastrado por las sendas del misterio de la existencia, y por la dolorosa ternura del crudo dolor de los demás latiendo en torno suyo. Habida cuenta que el poema, en sí mismo, como tal unidad creada, tiene poderosos atractivos y sugestivos puntos de interés.

De todos es conocido el completísimo y detenido estudio que Ricardo Gullón dedica al poema en su trabajo publicado, hace unos años, en la revista *Papeles de Son Armadans* (4); y quizá ello convierta aún más mi atrevimiento en osadía al intervenir en este homenaje. Sin embargo, ya advertía más arriba que la capacidad de lecturas que admite «Mujer con alcuza» se me ha revelado como prácticamente infinita, y quizá nunca venga mal una más. Pero partamos de la historia, de la anécdota simple y llana. Sigamos, de alguna manera, el proceso generador del poema, y veamos cómo se llega al todo unitario que conocemos y nos deleita, o nos sobrecoge. Cuenta el propio Dámaso Alonso:

> Este poema... se llamó en versión original «La superviviente». No sé si la historia de su origen real mejorará o estropeará la comprensión: en mi casa entró a servir Carmen, una criada muy vieja..., que permaneció con nosotros poco tiempo, porque un día se nos despidió: ella sentía mucho dejarnos, pero no tenía otro remedio, porque le había escrito «su señora», que la necesitaba..., no tenía familia alguna, todos sus parientes se habían ido muriendo, se le habían muerto también sus amistades. Estaba sola... Carmen desapareció de nuestra vida hasta que un día nos enteramos de que había muerto en un asilo de ancianos, en Murcia... En mi poema, claro, el largo viaje en un tren que se va vaciando es el símbolo de la vida de esta mujer, y, en cierto modo, de todo hombre, porque, para todos, la vejez es un vaciarse de compañía, de ilusión y de sentido del vivir.
>
> La ocasión, la anécdota..., se olvida pronto. El símbolo se hace más vago y se amplía: esa mujer puede representar lo mismo a un ser humano que a toda la Humanidad; en un sentido distinto podría aplicarse muy bien a España (y así lo han hecho algunos críticos) (5).

---

(4) Ricardo Gullón: «El otro Dámaso Alonso». *Papeles de Son Armadans*. XXXVI, núm. 107, febrero 1965.

(5) El texto completo de esta noticia, de la que he eliminado lo que no me ha parecido sustancial, puede encontrarlo el lector interesado en la edición de *Hijos de la ira*, que, prologada y anotada por Elías A. Rivers, publicó la Editorial Labor, en su colección *Textos Hispánicos Modernos* (Barcelona, 1970).

Ya vemos cómo el propio autor confiesa la multiplicidad de interpretaciones posible; y podemos darnos cuenta, de paso, de que la temática del mismo no se ciñe a la anécdota; que la temática del poema puede ser la soledad de la protagonista (protagonista que merece detenido análisis), pero puede ser igualmente el viaje de la existencia desnortada, como la interrogación que abre y cierra el poema, pregunta desolada, religiosa, de la verdadera razón de ser del hombre. Por eso me parece que Debicki acierta de plano cuando aclara y hace hincapié en la multiplicidad de situaciones y lugares, en la multiplicidad dramática del sufrimiento, la caridad o el sacrificio, en la multiplicidad de las representaciones; y, sobre todo, cuando afirma que la mujer no se define categóricamente como símbolo, sino que es un símbolo bisémico implícito, lo que confiere a la obra riqueza de detalles, matices emotivos, ambigüedad, exactitud ...

La anécdota (que siempre penetra en un campo de valoraciones semánticas múltiples) se desarrolla sincopadamente entre dos polos de atracción nítidamente señalados por las interrogaciones del principio y el final. El poema comienza con una pregunta que es reflejo de una extrañeza. El escritor siente la presencia de algo (alguien) extraño, raro, nuevo, distinto, que le llama la atención precisamente porque se mueve, porque deambula a deshora, porque pasa:

¿Adónde va esa mujer,
arrastrándose por la acera,
ahora que ya es casi de noche,
con la alcuza en la mano?

La interrogación se aísla completamente del contexto general. Queda como el punto de partida, como el dato que reclama nuestra atención. El que Dámaso utilice esa interrogación retórica, o el determinativo «esa», ya nos la sitúa (a la mujer) en el espacio y en una zona de afectividad determinada: está un tanto —no demasiado— alejada, pero además, es extraña, ha aparecido inesperadamente y donde no le corresponde. Y con la interrogación aparecen las dos primeras claves a tener en cuenta, y que se desarrollarán posteriormente a lo largo del poema: el gerundio «arrastrándose», verbo de movimiento y en un modo que nos declara que el movimiento está en desarrollo, y en atributo de la mujer «la alcuza», que sólo aparecerá una sola vez más: precisamente en una situación culminante, cuando se le otorga el valor de atributo de una semidiosa. Así, con la aparición inesperada de la mujer desde, y en medio de, un vacío total, pasamos al análisis de la situación. Se produce entonces un distanciamiento. Distanciamiento que operará en todo el discurrir del poema, y que

señalará la arritmia, la síncopa de su desarrollo. La acción está vista (y se nos cuenta cómo se ve y hasta qué se piensa de ella), pero la acción está —al propio tiempo— sucediendo. Este efecto, perfectamente logrado, hace que el poema, a pesar de la crispación, suceda como en una campana de cristal dentro de la cual se ha hecho el vacío. Luis Felipe Vivanco habla de similitudes cinematográficas que se podrían extraer del poema, y apunta conexiones con el neorrealismo italiano porque parte de una situación que puede conducir al melodrama, pero a la que la fuerza de la invención poética salva de caer en el mismo, y, por lo tanto, recupera. A mí me parece que lo que de cinematográfico pueda haber en el poema no está en la concepción, pues la anécdota (por llamarla de alguna manera) ya vimos que no es lo que más interesa destacar a Dámaso Alonso, sino que la valoración cinematográfica proviene de la capacidad plástica para reflejarnos la situación como si se desarrollase en el vacío, en el silencio; como si los gritos desesperados de la mujer, ensordecedores y desgarrados, sin duda, no se oyeran; o, lo que es más importante, como si al no oírse acentuasen aún más su desgarrador sonido. Y lo cinematográfico puede residir también en el planteamiento de la visualización, en la existencia de un espectador, o de unos espectadores, porque Dámaso nos convoca, ya que la mujer no nos ve, para que la observemos con detalle y sepamos qué sucede. El paréntesis de la interrogación, pues, ha quedado abierto y allí, dentro de la extrañeza del destino, también estamos nosotros, absortos, como el poeta, en la contemplación de una imagen que los espejos empiezan a multiplicar. Y nos acercamos a mirar con todo detalle y cuidado:

Acercaos: no nos ve.
Yo no sé qué es más gris,
si el acero frío de sus ojos,
si el gris desvaído de ese chal
con el que se envuelve el cuello y la cabeza,
o si el paisaje desolado de su alma.

Lo que más nos llama la atención serán sus ojos («el acero frío de sus ojos»), que estarán calificados no sólo por el color gris, sino por un sintagma nominal completo, que acentúa la sensorialidad marcada por el color: *el acero frío.* Y ya que ese chal desvaído envuelve cuello y cabeza de la mujer, la imagen física de la misma, el si es vieja o joven, o si es de todas las edades; la disposición de sus facciones, su atractivo o repulsión, es muy poco importante; significaría desmontar toda la categoría de sugestión que el símbolo tiene. El misterio nos empieza a subyugar desde el principio porque

Dámaso llega a penetrar hasta «el paisaje desolado de su alma», pero sin la certeza total de quién es, ni de dónde viene, ni cuál es su destino. En el planteamiento de esa duda inicial se señala ya la amplitud y la vaguedad que dará sustantividad al símbolo poético de la mujer.

Y empieza el movimiento, empieza la marcha. El escritor nos hace seguir muy de cerca, lenta, pausadamente, la marcha dolorida y trágica de la mujer que se ha puesto en viaje inopinadamente con una sola alcuza en la mano. Así los tiempos de verbo serán, reiteradamente, tiempos o modos de acción continua: presentes actuales, gerundios, infinitivos. Acción en la que está implicada la mujer del poema, y que nunca tiene precisión temporal limitada ni definida. Su condición es la de estar siempre en camino, y desde siempre. No tiene otro sentido su existencia:

... ...
arrastrándose *por la acera,*
... ...
Va *despacio,* arrastrando *los pies,*
desgastando *suela,* desgastando *losa,*
pero llevada
por un terror
oscuro,
por una voluntad
de esquivar algo horrible.

Los gerundios no sólo mantienen la acción en suspenso, en el momento de producirse, sino que la alargan penosamente también. Dámaso Alonso ha puesto a la mujer en camino; una mujer que va, como penitente, arrastrando los pies, pero junto con ellos arrastra también todo el tiempo del andar que, como ya apuntaba, es un tiempo ilimitado (ya se confirmará más adelante). Y como si el descanso nos estuviera prohibido, Dámaso Alonso nos propone un nuevo reclamo a través de una nueva distanciación. Entramos cada vez más en la sugestión del misterio: la mujer no avanza por sí misma, sino que avanza *llevada,* impulsada por un *terror oscuro,* con voluntad de esquivar *algo horrible.* Pero tanto el anhelante viaje ¿de huida, de encuentros?, como las causas que lo provocan, no se nos ofrecen de forma explícita. Se nos dan unos datos, unas claves que podremos o no desarrollar, y que encierran, en su anbigüedad, una mayor amplitud de valoración. Y es la misma ambigüedad la que nos introduce en el misterio de la mujer, pero también en nuestro propio misterio, porque si no, ¿para qué nos convoca el poeta a ser espectadores de la trágica caminata? Cada vez que el poema entra en una nueva fase, cada vez que observamos un nuevo tiempo, o un

nuevo espacio, la introducción del distanciamiento, en la primera persona de singular o plural («Acercaos: no nos ve»; «Sí, estamos equivocados»; «Oh, sí la conozco»; etc.), cambia la óptica desde la cual estamos observando el discurrir de la acción.

Y ahora es el espacio el que se nos descubre. Hemos pasado de una observación íntima y personal (ojos y alma) y de una observación física (solos los pies que arrastra), a una observación del medio en el que se desarrolla. Así empieza propiamente el viaje, a través de

un campo yerto,
entre zanjas abiertas, zanjas antiguas, zanjas recientes
y tristes caballones,
de humana dimensión, de tierra removida
de tierra que ya no cabe en el hoyo de donde se sacó,
entre abismales *pozos* sombríos,
y turbias *simas* súbitas,
llenas de barro y agua fangosa y sudarios harapientos
del color de la desesperanza.

El viaje comienza, sí, pero a través del vacío paraje lleno de huecos vacíos, de horribles presagios. Los *pozos,* las *simas* (a los que Dámaso Alonso ha tenido muy buen cuidado de arropar con los adjetivos —*abismales... sombríos,* en el primer caso; *turbias... súbitas,* en el segundo—, acentuándose así el vacío, la angustia y la dificultad del penoso avanzar de la mujer) se abren inesperadamente también ante nuestra vista. No hay una mera calificación en estos adjetivos; el mismo hecho de su situación, antepuesto y pospuesto, ya indica algo más: gráficamente, la profundidad del pozo y lo alarmante de la sima se están ahondando ante nuestra mirada, guiada por los adjetivos, precisamente. Hemos descubierto, asomándonos a esa ventana interior que nos propone el escritor, el penoso avanzar, con angustia y con miedo, dubitativo y caótico, de la Humanidad. Ya hay personaje y espacio, falta el tiempo. Y el tiempo va a ser, precisamente, el elemento que con más firme pulso, y con mayores implicaciones para el contexto del poema, maneje y exponga Dámaso Alonso. Ese presente actual, ese gerundio, que acentúa y alarga la acción, que apoya y aumenta el efecto de desgastar la losa y las suelas, se va a trasmutar en pasado, pero siempre en un pasado continuo, no concluido, un pasado que se pierde en el tiempo, y que no podemos ubicar con exactitud, porque ha existido siempre. Y Dámaso lo sabe:

Esta mujer yo la conozco: ha venido *en un tren,*
en un tren muy largo;
ha viajado *durante muchos días*
y durante muchas noches:

unas veces nevaba y hacía *mucho* frío,
otras veces lucía *el sol* y sacudía *el viento*
arbustos juveniles
en los campos en donde incesantemente estallan extrañas
flores, encendidas.
Y ella ha viajado y ha viajado,
mareada por el ruido de la conversación,
por el traqueteo de las ruedas
y por el humo, por el olor a nicotina rancia.

Estos tiempos pasados del verbo están también en marcha, sin concluir. El agobio se va acentuando progresivamente, no se da opción al descanso, ni al más breve respiro. Hemos condenado, parece que insinúa el escritor, a esta mujer a caminar indefinidamente, sin posible parada, y la hemos condenado desde siempre. Nótese, además cómo los cuantitativos «muchos», «muchas», se refieren concretamente a situaciones temporales. Unicamente entonces es cuando aparecen:

... ...
ha viajado durante muchos días
y *durante* muchas noches:
... ...
¡Oh!:
noches y días,
días y noches,
noches y días,
días y noches,
y muchos, muchos días,
y muchas, muchas noches.

Y la insistencia en el día y en la noche, en la totalidad de la jornada, confirma, por otra parte, la invariable monotonía del viaje. Es más, el uso de los tiempos compuestos del pasado nos delata que el escritor conoce, por los indicios que recibe de la realidad aparencial, toda la historia anterior, que no es sólo ése el momento del viaje, sino que ha sido siempre, y de siempre, cuando el género humano se ha puesto en marcha, buscándose en la danza macabra del *desnacer,* del ir desnaciendo, por utilizar el término de Unamuno.

Ya apuntaba más arriba que la observación del personaje podría arrojar mucha luz sobre el asunto. Y al llegar a la sexta estrofa tenemos (ya se nos anuncia al final de la quinta) que esta mujer no sabe a ciencia cierta qué es aquello, en qué estaciones ha estado, ni por cuanto tiempo. La mujer sólo conoce las sensaciones que ha ido experimentando, y todas las sensaciones son negativas: como el *topetazo de la injusticia* (Quisiera, entre paréntesis, aludir someramente al cambio, a la trasmutación *materia-sustancia* que se opera

en todo el poema, pero que es especialmente clara en este ejemplo. Ricardo Gullón (6) habla con una precisión total del proceso: «Afirmar que la palabra ejerce una función transmisora no es un error: es pensar desde la perspectiva de la prosa. En poesía la trasmisión se subordina a otras funciones y uno de los obstáculos que debe salvar el poeta es manejar como propio ese instrumento de uso común, aceptándolo para hacerlo servir a fines diferentes de los habituales». Cierto, partiendo de la materia verbal y de experiencia que es el arrancar del tren, y el topetazo que produce. Dámaso Alonso ha llegado a la sustancia, a la «materia transformada, alterada, otra». que da sentido y valor a la palabra poética. Como en este caso particular, todo el poema está montado sobre este trasvase de materia cotidiana, vulgar, incluso degradada, en sustancia poética de trascendencia indiscutible y de dimensión universalizadora). La mujer, y retomamos nuestro camino, siente la *tristeza,* «como un ciempiés monstruoso que le colgara de la mejilla», también de una forma irracional, tanto que se convierte en imagen incongruente y desquiciada. Siente que le arrancan la piel a tiras y le rompen todo nexo con la vida pujante, en dos versos prodigio de paralelismo, ayudados por la aliteración, y por la utilización, con un regodeo sensual, casi sádico, en el verbo *arrancar* y en el tiempo de subjuntivo, *arrancaran,* que se utiliza:

ha sentido siempre
una tristeza que era como un ciempiés monstruoso que le
colgara de la mejilla,
como si con el arrancar *del tren le* arrancaran *el alma,*
como si con el arrancar *del tren le* arrancaran *innumerables margaritas, blancas cual su alegría infantil en la fiesta del pueblo,*
como si le arrancaran los días azules, el gozo de amar a
Dios y esa voluntad de minutos en sucesión que
llamamos vivir

Pero insisto, todo ello se experimenta por una parte de la mujer de una forma sensorial, de la misma manera que el escritor nos lo trasmite, claro es. Ella no sabe. Quien sabe es el poeta. Y de ahí surge el drama con mayor virulencia; se nos hace más tristemente presente la tragedia integral del vivir y el morir, precisamente porque tenemos la oportunidad de persenciarla con el desapasionamiento y desde la postura distanciada que oportunamente ha tramado el escritor. El sentimentalismo, el melodrama, no pueden existir, precisamente en función de la utilización de esos recursos expresivos, y de esa manera dispuestos.

---

(6) Ricardo Gullón: *Una poética para Antonio Machado.* Ed. Gredos, Madrid, 1970.

El viaje, que ha comenzado en el hondón del tiempo, en lo oscuro del misterio, continúa hacia el hondón del tiempo y del misterio también sin pausas, con la lentitud agobiante de ese tren largo, muy largo, que se va deteniendo momentáneamente en estaciones desconocidas. La pausa será ese dormir inquieto, ese luchar con la duermevela, entre voces misteriosas que se oyen y se apagan, como amordazadas («como de gentes que hablaran a través de mantas bien espesas»), hasta que de nuevo la incongruencia grotesca («lloros de niños que se despiertan mojados a la media noche» o «cortantes chillidos de mozas a las que en los túneles les pellizcan las nalgas») rompen definitivamente la tranquila somnolencia. Pero el cansancio puede más, se va apoderando de la mujer, a pesar de que el viaje no pueda detenerse nunca, y algunos sonidos (que además son discordantes con respecto a la monotonía general del poema, incluso en las alusiones sinestésicas:

sólo alguna vez una risa como un puñal que brilla un
instante en las sombras,
algún chillido como un limón agrio que pone amarilla un
momento la noche),

no son suficientes para hacerla despertar. Y el tren, mientras, se ha ido vaciando. Pero ella sigue sin saber cómo. El tren (el mundo) se ha ido vaciando, y ella se ha ido quedando sola. Una soledad integral, mineral, diría, que ha sido la única cosa que ha podido romper su sueño, que la ha hecho desvelarse en plena noche y no oír sino el traqueteo del tren, que el poema recoge en su estructura reiterativa, y con su polisíndeton constante y rítmica que asegura la distribución temática y expresiva en un equilibrio y proporción perfectos. La presencia, por ejemplo, de la frase «y estaba sola», distribuida sistemáticamente en un solo verso y guardando una proporción rítmica, marca el traqueteo del tren, el ruido sordo, que acentúa la soledad. El metro corto, recortado, el pie quebrado de toda esta parte, forma el tren (objeto) y su ruido (referencia al objeto material), pero también la soledad desesperada y angustiada del personaje (sustanciación de la materia referencial).

La palabra puede adquirir entonces todo su valor. No sólo hay expresión o narración, sino que hay valoración textual, física, de sonidos y formas, de ritmos y reiteraciones. La palabra se abre, deja de ser elemento señalador, para convertirse en palabra poética. Se hace lenguaje literario que, como afirma Todorov, se opone al lenguaje común para imponer la *presencia de las cosas,* presencias efectivas, pero presencias que nos llevan hacia evocaciones cada vez más com-

plejas. El tren no sólo se mueve al ritmo de las palabras de Dámaso Alonso, sino que el tren queda vacío, sólo con el traqueteo monótono que la palabra va señalando, y con el eco que deja sucesivamente.

Por ello es entonces cuando, al sentirla sola, irremediablemente sola, pero condenada a ese viaje sin fin de la búsqueda de su destino, del Destino, la mujer será consagrada por el escritor, en una exaltación divinizadora, como una semidiosa pagana; y la mujer esgrime su atributo, la alcuza, y es entonces cuando puede, con una ternura infinita, con un cuidado riguroso y delicado, abrir el aire. Así nos encontramos con el verdadero destino del hombre: la libertad y la entrega; y cuando el hombre puede sentirse positivamente cierto de su triunfo en su reino de este mundo:

Ah, por eso esa mujer avanza (en la mano, como el atributo de una
semidiosa, su alcuza),
abriendo con amor el aire, abriéndolo con delicadeza
exquisita,
como si caminara surcando un trigal en granazón,
si, como si fuera surcando un mar de cruces, o un bosque
de cruces, o una nebulosa de cruces,
de cercanas cruces,
de cruces lejanas.

Es la parte en que más elementos positivos se acumulan, y con sentido más positivo y válido. La delicadeza, el trigal, que además está en granazón, el verbo abrir, el verbo surcar... La mujer ya se ha erigido en símbolo totalizador, y rompe lo viciado de la atmósfera que la envuelve. No así la muerte que sigue llenando el mar que surca.

Y el viaje acaba. Ahora el viaje, y el tiempo, puede detenerse, los verbos, que hasta ahora habían sido de acción continua, presente y actual, se convierten en verbos estáticos, verbos de percepción intelectual que cierran el poema dentro de la otra gran interrogación final, en absoluto retórica como veremos. El poema, a pesar de su estructura unitaria y cerrada, no concluye. Las posibilidades no se limitan sino que, todo lo contrario, empiezan a multiplicarse entonces, precisamente a través del recurso de las tres interrogaciones que lo culminan. La mujer queda estática, alabeada como esa rama fácilmente ofrecida a la querencia del recuerdo de sus frutos, de su lento desnacerse en el viaje. Y así se hace posible que las formas verbales, simples o compuestas, hasta ahora predominantes, se conviertan en esa perífrasis, no consumada, construida con el imperfecto, que se instala en un tiempo futuro remoto, acentuando aún más esa zona intermedia entre la obligatoriedad y la no consumación de la acción:

¿Es que se asoma por el marco de su propio cuerpo de
madera,
como si se asomara por la ventanilla
de un tren
al ver alejarse la estación anónima
en que se debía haber quedado?

Las tres interrogaciones sucesivas dan oportunidad para que el lector (que de alguna manera es sujeto paciente y activo de todo el proceso), seleccione la solución más adecuada; o que piense en las tres como posibles; o que, finalmente, quede envuelto en la duda, poseído del misterio. La mujer ha llegado, y se ha detenido (¡al fin!), pero ¿ha muerto?, ¿podrá seguir adelante con su penoso viaje?, ¿no será sólo un breve descanso más?, ¿o es, por el contrario, la entrega de todo lo que en su vida ha significado algo, de todo lo que en la vida ha podido darle algo?, ¿no será, más bien, el reconocimiento de la riqueza de sus frutos —su vivir y su entrega— por no abandonar la esperanzada, aunque desolada, búsqueda? Aquí vuelve a ser relevante la explicación inicial de la historia que nos ha contado el propio Dámaso Alonso. No volvió a saber nada de aquella mujer que estuvo sirviendo en su casa, hasta que un día se enteró de su muerte, solitaria y lejana, en el asilo de Murcia. Pero esta mujer, la que ahora avanza con la alcuza en la mano, ¿ha muerto realmente? Porque la mujer del poema, la *superviviente,* empieza a vivir desde la muerte, a partir de la noticia de su pérdida lejana (es entonces cuando la mujer del poema y la mujer de la historia doméstica de Dámaso se hacen una sola; porque la mujer con alcuza empieza a andar, empieza su desolado viajar, una vez que Carmen ha muerto en el asilo de Murcia, y la noticia es recibida como algo no del todo cierto). No es un mundo de negaciones la muerte. Todo lo contrario. En ello reside la gran fuerza creadora del hecho literario, poético en este caso. La mujer con alcuza que hemos venido observando, entre aterrorizados y complacidos, entre consternados y compasivos, no es otra que la vieja superviviente que bordea la línea en que realidad y misterio se funden; que atraviesa el yermo de la no existencia, pero que también se pierde en la duda del morir. Porque la muerte, esto se hace bien patente, no es el final del viaje, sino su comienzo. El comienzo que se vislumbra, o se presupone en esas preguntas insistentes del final.

La mujer sentirá la cargazón y la compañía;
... ...
guarda aún el dulce álabe
de la cargazón y de la compañía,
en sus tristes ramas desnudas, donde ya ni se posan
los pájaros?

Y tampoco será una mujer determinada, sino todos los seres del mundo. Mientras que la dimensión poética permite que el lector interprete, complete y conteste la dolorosa interrogación, cargada de toda la ternura del mundo, que deja el poema de Dámaso Alonso abierto a cada vez más enriquecidas lecturas:

¿Es que se asoma por el marco de su propio cuerpo de
madera,
como si se asomará por la ventanilla
de un tren,
al ver alejarse la estación anónima
en que debía haber quedado?
¿Es que le pesan, es que le cuelgan del cerebro
sus recuerdos de tierra en putrefacción,
y se le tensan tirantes cables invisibles
desde sus tumbas diseminadas?
¿O es que como los almendros
que en el verano estuvieron cargados de demasiada fruta,
conserva aún en el invierno el tierno vicio,
guarda aún el dulce álabe
de la cargazón y la compañía,
en sus tristes ramas desnudas, donde ya ni se posan los
pájaros?

Observará el lector que unas veces llevados por el entusiasmo, otras por las propias reiteraciones sobre las que se construye el poema; las más, quizá, por cierta torpeza nuestra, hemos reincidido en ciertos y determinados conceptos, y hemos tratado de explicar otros sin penetrar demasiado en ellos. Hago constar que soy consciente, por igual medida, de mis limitaciones y de las limitaciones de un trabajo como el presente para que llegue a ser todo lo exhaustivo que el tema requiere; pide digresiones de diversa índole, especialmente filosóficas, que escapan no sólo a nuestro propósito de hoy, sino —desgraciadamente— a nuestro ámbito de conocimiento. Sepa el lector disculpar estos *lapsus*, y entréguese decidido a la lectura de este poema singular, antes que a las insinuaciones que mi lectura pueda dejar simple y someramente esbozadas (7).

JORGE RODRIGUEZ PADRON

Nava Toscana, 16
San Benito. La Laguna
SANTA CRUZ DE TENERIFE

(7) Para el presente trabajo he utilizado los textos de «Mujer con alcuza», aparecidos en la citada edición de *Labor*, y el que se recoge en Dámaso Alonso: *Poemas escogidos*. Ed. Gredos. Col. Antología Hispánica. Madrid, 1969, pp. 92-98.