

Estudio y análisis del espacio urbano en *Poemas puros. Poemillas de la ciudad*, de Dámaso Alonso

A Study and Analysis of the Urban Space in *Poemas Puros. Poemillas de la Ciudad* by Dámaso Alonso

ADRIÁN RAMÍREZ RIAÑO

Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Filología, Ciudad Universitaria, 28040 Madrid (España).

adrami02@ucm.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5524-8236>

Recibido: 15-1-2019. Aceptado: 8-4-2019.

Cómo citar: Ramírez Riaño, Adrián, “Estudio y análisis del espacio urbano en *Poemas puros. Poemillas de la ciudad*, de Dámaso Alonso”, *Castilla. Estudios de Literatura* 10 (2019): 323-355.

Este artículo está sujeto a una [licencia “Creative Commons Reconocimiento-No Comercial” \(CC-BY-NC\)](#).

DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.10.2019.323-355>

Resumen: En este trabajo se trata de estudiar los poemas de juventud de Dámaso Alonso *Poemas puros. Poemillas de la ciudad* desde la perspectiva espacial. En especial, se tratará de dilucidar si, como apela en el título del poemario, existe en su obra de juventud poesía de entorno urbano o de ciudad. Para ello, en primer lugar, nos basaremos en la producción de poesía urbana coetánea y de textos críticos y filosóficos que hayan estudiado el espacio de manera estilística y sociológica, para después analizar los poemas de la segunda parte del libro.

Palabras clave: poesía urbana; poesía de juventud; espacio; ciudad; Dámaso Alonso.

Abstract: This paper studies the poetry of youth of Dámaso Alonso in *Poemas puros. Poemillas de la ciudad* from the perspective of space. We will specifically try to clarify whether, as the title of the book indicates, his early works include any urban poetry. Therefore, we will, in the first place, base our investigation on the production of urban poetry written by Alonso’s cotemporaries and the critical and philosophical texts that have studied space from the stylistic and sociological point of view, which will later allow us to analyze the poems from the second part of Alonso’s book.

Keywords: urban poetry; youth poetry; space; city; Dámaso Alonso.

INTRODUCCIÓN

El mismo Dámaso Alonso afirma en *Vida y obra* que varios de los poemas de su primer libro *Poemas puros. Poemillas de la ciudad*¹ “miran luego, la ciudad, son sus tardes, sus núcleos, sus estrellas, sus fiestas populares, sus ruinas, su otoño...” (1985: 16). Pero, ¿el espacio que retrata en sus poemas es urbano o una visión particular del espacio? Alonso lo aclara en el título, *poemillas de la ciudad*, que corresponde a la segunda parte del poemario, aunque es necesario advertir que el autor tuvo motivos para remarcar el diminutivo en el título. Al llamar “poemillas” a los textos de esta sección está signándolos de dos maneras diferentes: dando a entender que encontraremos poemas de carácter accidental y sin importancia alguna (no hay en ellos anécdota) y previniendo del carácter gnómico y mínimo de la extensión de los poemas. Ese contraste entre poemas (puros) y poemillas (de la ciudad) resalta que al joven poeta por entonces le interesaba señalar el carácter puro (aunque en tema —asepsia, deshumanización etc. — no lo sean de manera clara) más que urbanita de su libro. Parece que, porque era la estética naciente y vigente a principios del siglo XX, el peso de lo *puro* marcaba el pensamiento poético de Dámaso Alonso.

Podemos afirmar sin embargo que el carácter puro reside más en la forma y en la sencillez de los poemas que en un contenido de carácter intelectual. Y lo mismo podríamos decir del contenido urbano. Los poemas del primer libro de Dámaso Alonso son mucho más personales e íntimos y los ideales de asepsia y esencialidad de la poesía pura no caben en el contenido, aunque haya elementos novedosos y vanguardistas en los poemas.² Sin embargo, la pureza de estos poemas reside en la vuelta a las

¹ En la segunda parte del trabajo se analizarán varios poemas del libro desde el punto de vista de la construcción espacial. Solo existen dos ediciones del libro, muy espaciadas en el tiempo: la primera de 1921, publicada por la editorial Galatea, y una segunda de 1981, que se publica junto a *Gozos de la vista* y otros poemas que Dámaso Alonso nunca reúne en un libro individual. Para este trabajo se extraen los ejemplos textuales de la segunda edición del libro. Los cambios entre ambas son mínimos (puntuación, y en muy pocos casos). Además, también se utiliza la edición de 1981 por una mayor accesibilidad.

² Incluso persisten en ellos elementos que retoma del modernismo español, del simbolismo francés (el otoño, los domingos de hastío, la presencia de una novia efímera, blanca, de belleza renacentista...), como características tipográficas de Juan Ramón Jiménez y la simbología de Antonio Machado. Dámaso Alonso mezcla esos temas con preocupaciones vitales propias junto con elementos técnicos de la poesía tradicional (y de la nueva estética ultraísta). El apodo de puros no es más que una elección de la época,

técnicas tradicionales que favorecen un molde perfecto donde introducir los nuevos ideales estéticos. Como consecuencia del planteamiento terminológico del título existe la posibilidad de que la importancia de los poemas de la primera parte sea mayor y que los de la segunda (“Poemillas de la ciudad”, “Versos a la novia”, “Poemas sin importancia”) no tuvieran mayor significación que la de un juego en sí mismo.³ Esta mentalidad del poema como juego es patente en varios poemas del libro, sobre todo en los que Dámaso Alonso intenta reconvertir motivos antiguos en modernos a través del humor.

Dámaso Alonso escribe su libro en un momento en el que el imaginario urbanístico se plasma en dos focos diferenciados: uno simbolista e intimista a través de la pureza, cuyo modelo es el *Diario de un poeta recién casado* de Juan Ramón Jiménez y otro de una ciudad moderna que progresa científicamente en la que el hombre solo plantea simples juegos formalistas, cuyos defensores son los poetas del grupo ultraísta. Dámaso Alonso sigue y se apropia del modelo de Juan Ramón Jiménez de una poesía de la intimidad y de la voz poética como proyectante de la visión de la ciudad. Pero en los “Poemillas de la ciudad” existe un problema: no hay alusiones directas a ninguna ciudad concreta, salvo en un solo poema. Sin embargo, la poesía urbanita del primer libro de Dámaso Alonso es una poesía de significantes en la que aparecen avenidas, arrabales, tranvías, pero todo de una manera sugerida y presentida, como si fuera un recuerdo. Rafael Ferreres (1976: 43) opina que “uno de los principales motivos que canta en este primer libro y que en sus poesías juveniles, no recogidas, figura constantemente es la ciudad: Madrid.” Pero solo existe un único poema en el que claramente se observe la imagen de la capital española. Es obvio que, debido a su experiencia vital, el espacio urbano en el que habita Dámaso Alonso es Madrid,⁴ una ciudad en persistente modernización. Pero, al contrario de lo que ocurre

aunque haya pequeños toques de deshumanización y de vanguardia en el humor y la disposición del texto creando un poema visual (Videla, 1963: 110-116).

³ Esta idea se entiende del hecho de remarcar con más fuerza en el título los poemas de corte purista más que los poemas de espacio urbano. No queremos con ello decir que Dámaso desprestigiara los poemas de su libro. Sí parece, con ello, que quiere remarcar un carácter de juego y de prematura vanguardia en esos poemas: la moda del momento.

⁴ En el poema “Dedicatoria final (las alas)” del libro *Hijos de la ira*, la voz poética asociada a Dámaso Alonso desde el primer verso admite que varios primeros poemas versan sobre su visión de la ciudad de Madrid: “Primero aquellas puras (¡es decir, claras, tersas!) y aquellas otras de la ciudad donde vivía.” (Alonso, 2013: 173).

con los poetas ultraístas, las maravillas de esa modernización no le interesan tanto. Y los elementos modernos demuestran que el hábitat circundante a los poemas es una gran capital. Pero es una ciudad interiorizada y expresada por la voz poética a través del recuerdo, no es la ciudad donde se exaltan las maravillas del nuevo mundo moderno y tecnológico. En este sentido, la construcción de los espacios urbanos se proyecta a través de la interioridad y los sentimientos de la voz poética. Por lo tanto, el análisis de los poemas urbanos del libro parte de la idea de que no admiten una lectura urbanística pura ni vanguardista desde una visión íntegra.

Para llegar a una comprensión más completa de los poemas urbanos del libro (en especial de la subsección “Poemillas de la ciudad” y varios poemas de “Versos a la novia” y “Varios poemas sin importancia”) trataremos de trazar una teoría del espacio poético a través de las lecturas de textos filosóficos (Simmel, Heidegger, Yory), poéticos (Juan Ramón Jiménez, el grupo ultraísta) y de teoría y crítica literaria (Cañas, Cilleruelo, Duque Amusco). El objetivo es claro: no solo hay que centrarse en la fórmula técnica y formal de estos textos. El espacio, en primer lugar, no debe separarse del tiempo (cronotopo) del autor, pero también es fundamental adscribirlo a una manera íntima de demarcarlo y constituirlo. El ser para habitar abre espacios, se *des-encubre*⁵ y el sujeto poético emprende una apertura de sí mismo en un espacio textual semejante a su ciudad de nacimiento y vivencias, pero condicionado en parte por su tiempo vital concreto.

1. TEORÍA POÉTICA DEL ESPACIO URBANO A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX

La gran urbe ha sido desde el caminante Baudelaire (y el que mejor lo ha estudiado y tratado fue Walter Benjamin) el centro de creación de los poetas, pero no el único, y esto lo han percibido de manera correcta la mayoría de críticos literarios de las vanguardias. Cano Ballesta (1981: 9) afirma que, desde Baudelaire, el poeta pretende buscar la belleza misteriosa de la gran urbe para mostrar algo inexpresable del ser humano en ella. Pero, como veremos, no siempre se ha tratado de la misma manera. La evolución de la poesía del espacio urbano recae en los ojos del sujeto

⁵ Este término es utilizado por el filósofo alemán Martin Heidegger. Más adelante (en el siguiente apartado) se explicará de manera detallada el uso de este concepto y por qué nos servimos de él para teorizar sobre la primera poesía de Dámaso Alonso.

poético que observa el espacio, que se mimetiza en él y que se *des-encubre* en sí mismo.

Cano Ballesta (1981: 14-22), en su ensayo *Literatura y tecnología: (las letras españolas ante la revolución industrial: 1900-1933)*, relaciona la visión de la ciudad con la evolución tecnológica del país. Diferencia dos tipos de poesía a principios del siglo XX en España: una evasiva y otra urbana. En su ensayo se analizan las dos corrientes. En un principio, la poesía de evasión termina en 1917. En ella figuran los autores de la mal llamada Generación del 98 y poetas como Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez. En los poemas de estos dos últimos autores se remarca la visión de la ciudad desde preceptos melancólicos y evasivos (aspirando a la poesía de paisanaje) sea Machado en Castilla, sea Juan Ramón Jiménez en sus primeros poemas espaciados en una Arcadia perfecta. El cambio lo ubica Cano Ballesta en 1917, fecha de publicación del *Diario de un poeta recién casado*. Este poemario es de vital importancia por varios aspectos: el surgimiento de la pureza en la poesía española, la evolución desde la métrica regular y asonante hacia una métrica más libre y el renacimiento del poema en prosa. Pero, de igual manera, el *Diario* crea en la poesía española un lenguaje y una simbolización de la gran urbe (en este caso americana) que adoptarán todos los poetas de principios del siglo XX.

Esta poesía de expresión evasiva se debe comprender por la baja industrialización de finales del XIX y del XX en España y el gran cambio producido en muy pocos años. El avance tecnológico y la ampliación urbanística sin fin, a través de la invasión de la máquina, produjeron un choque que a los poetas les pareció amoral y antiestético. Por esa razón, la mayoría de los poetas pertenecientes a una generación mayor a la del 27 y gran parte de la generación del 14 al principio de su producción poética rechazan la visión moderna del mundo y deciden volver a una Neoparcadia bucólica en la que plasmar sus sentimientos individuales y antiurbanos. Ese esteticismo evasivo, en palabra de Cano Ballesta, está representado por la prosa de Azorín y de Baroja y por los tempranos poemas de Juan Ramón Jiménez, los pertenecientes a su etapa modernista anterior al *Diario* (1981: 25-52). Por consiguiente, esta huida de los elementos visibles y verosímiles de los cambios que se producían condujo a un pensamiento metapoético que incidirá en las posteriores generaciones poéticas. Al refugiarse en la poesía, sus propios mecanismos internos primaron sobre el tema y sobre el tono. Así es como Juan Ramón Jiménez (2009: 18) introduce cambios en la poesía española con su simbolismo moderno.

El segundo tipo de poesía es la propiamente urbana, que viene enlazada con la aceptación de las técnicas formalistas de la poesía pura y con la búsqueda del Ultra que claman los primeros vanguardistas españoles. Si en la poesía anterior se desprecia el valor de la tecnología por destructora de la naturaleza, en los jóvenes poetas se observa una visión favorable y progresista de lo novedoso tecnológica y científicamente. Nació el himno a la máquina y el espacio urbano del poema se llenó de todas las novedades, también filosóficas (positivismo), además de lingüísticas (neologismos). El ser humano domina el espacio poético y la ciudad moderna se convierte en uno de los temas recurrentes de las primeras vanguardias (futurismo, ultraísmo, creacionismo) como trasunto de novedad: tema urbano es igual a poesía moderna. Es el poeta quién domina, como controla la técnica poética, el espacio que está retratando y “la gran ciudad moderna es tema insistente de experimentación” (Cano Ballesta, 1981: 84) que al final se estabiliza en una nómina de autores que crean textos que no se diferencian entre sí, en la mayoría de los casos, aunque prosigan en la búsqueda de la imagen citadina más moderna. El poeta es el centro de creación y se sirve de las novedades de la modernidad técnica para crear artificios. Pero por esa misma razón, parece que el poeta se autodescubre como conformador de poemas y no de espacios: la ciudad es la misma entre los poetas ultraístas. En ese sentido, en los poemas alonsinos existe una rigurosidad técnica propia de la poesía de su época, pero el espacio no es un mero lienzo. Se trasluce la ciudad desde el *gozo de la vista* poética, no es el espacio urbano el que obliga al poeta a modelarlo como es.

Entre los poetas que consiguen crear una versión vanguardista de la ciudad pero personal están Bastera, Garfias, Diego y Larrea que, a diferencia de la generación anterior, presienten la ciudad como espacio para el optimismo. En la ciudad conviven “las novedades excitantes” que, a través del dominio puro del poeta, se enmarcan en las obras y revistas de la época. Dámaso Alonso en la sección “Poemillas de la ciudad” se aleja, salvo en unos pocos poemas, de esta visión. Podemos adelantar que, desde la preceptiva temporal que presenta Cano Ballesta existe una etapa intermedia en la poesía puramente de vanguardia de la década de los años veinte en la que los jóvenes poetas vuelven a las formas tradicionales y a la manera de ver el mundo de poetas como Machado o Juan Ramón Jiménez, pero con un punto de vista distinto distorsionado por la vanguardia naciente, en la que el joven Dámaso Alonso es uno de los componentes.

Dionisio Cañas (1994:9-10), para completar las ideas sobre poética de la ciudad, en *El poeta y la ciudad* explica que la poesía urbana es

la superposición de dos campos semánticos es uno de los fenómenos más notables; es decir, que un vocabulario procedente de la naturaleza es empleado para expresar metafóricamente (con un significado diferente) el “paisaje urbano”, el maquinismo, la tecnología y la vida en la ciudad: un ejemplo sería “ríos de gente” para significar “multitud”, “masa” humana circulando por las calles.

Otra constante que aparece en este tipo de poesía es la del cuestionamiento de la identidad: el antagonismo entre lo íntimo (el Yo) y lo ajeno (los otros) se agudiza en la ciudad por la aglomeración humana a la que está expuesto diariamente el escritor. Por lo tanto, es importante para el poeta urbano delimitar su tiempo personal, y las condiciones de su Yo situado en la ciudad, con lo que esta situación conlleva: la angustia, la soledad, la alienación, el deseo, el amor, el miedo, la ansiedad, la culpa, y las reflexiones de orden ético sobre la existencia y la finitud. En cuanto al Yo público (en relación con los otros) tendrán que surgir el tiempo histórico, las multitudes, la deshumanización, la convivencia con los demás.

Sin embargo, el espacio en el que se mueven los “Poemillas de la ciudad” se centra más en la conformación de un individuo que tiene miedo de salir de su *rincón feliz* (Cilleruelo, 1990: 115) y que plantea el espacio urbano más como un espacio idealista y explicador que en el trasunto de la comunicación del ser con otros seres y de la relación de la propia voz poética con el espacio que lo rodea.

Pero no podemos separar el concepto de ciudad con el de espacio y este mucho menos con el de tiempo (cronotopo). Para entender el concepto de espacio (y es que los poemas urbanos de Dámaso Alonso son más una apertura de su espacio desde su intimidad melancólica) debemos atender a ideas más de carácter filosófico y estético.

Georg Simmel, en su estudio sociológico de 1903 *Las grandes ciudades y la vida del espíritu*, plantea un espacio urbano donde el estrés y la competitividad son los elementos recurrentes. El ser humano ciudadano debe, ante todo, luchar por su propia supervivencia y especializarse en un mundo lleno de indicios capitalistas perseverando en su individualidad enmascarada:

Los problemas fundamentales de la vida moderna provienen del hecho de que el individuo anhela a cualquier precio —ante las fuerzas aplastantes

de la sociedad, de la herencia histórica, de la civilización y de las técnicas— preservar la autonomía y la originalidad de su existencia: último avatar del combate contra la naturaleza que el primitivo debe entablar para asegurar su supervivencia física (Simmel, 1986: 5).

Simmel muestra el lado oscuro de la gran ciudad que los primeros vanguardistas obvian a favor de una poesía centrada en la técnica y en la pureza deshumanizada. Para el filósofo alemán el reloj de pulsera es el símbolo del nuevo hombre que depende de cada minuto para poder vivir dignamente en el nuevo mundo de las luces eléctricas, donde el ser humano crea un caparazón para diferenciarse con el semejante y así no sentirse atacado:

El tipo del ciudadano —que se manifiesta naturalmente en una multitud de formas individuales— crea para sí mismo un órgano de protección contra el desarraigo con que lo amenazan la fluidez y los contrastes del medio ambiente; reacciona ante ellos no con sus sentimientos, sino con su razón, a la cual la exaltación de la conciencia —y por las razones mismas que la hicieron nacer— le confiere primacía; así, la reacción a los fenómenos nuevos se ve transferida al órgano psíquico menos sensible, el más alejado de las profundidades de la personalidad.

La única manera de conseguir esa protección es mediante la abstracción: el arte se somete al comercio y a la autorreflexión contemplativa del efecto artístico. Esa visión de la ciudad es la que aparece en el Dámaso Alonso de *Hijos de la ira*. Pero ya en los *Poemas puros* en el poema “Crepúsculo” se observa el gusto por relacionar la ciudad con una estética tremendista y fatalista relacionada con el expresionismo (cuyos poemas leerá poco después en Berlín hacia 1923). Debicki (1974: 41-42) señala que sí existe una continuidad clara y evidente entre la primera poesía de Dámaso Alonso y las publicaciones de posguerra. Pese a que no se traten con el dolor de posguerra, los primeros poemas damasianos son pequeñas estampas sin finalización en las que el individuo, aunque urbanita, se aleja del espacio urbano para crear su propio espacio, y cuando realiza poemas urbanos, la pesadumbre, el dolor, el miedo prevalecen sobre lo demás. Es decir: el espacio le produce miedos, por eso mismo prevalece más el sentimiento que los constituyentes visibles del espacio. Alonso —el personaje poético— no retrata, crea, pero no solo con lo observado, sino con lo sentido.

Simmel fue uno de los pensadores que recrea más un espacio urbano con una significación concreta, mientras que Heidegger⁶ formula una hermenéutica del espacio a través del ser mismo en el tiempo y de lo que lo hace ser, es decir: el habitar. El humano es lo que es en cuanto habita y es un *ser-ahí*. Para Heidegger, el poeta es el maestro de la apertura de espacios, puesto que el ser solo habita *poéticamente*):

«... poéticamente habita el hombre...». Que los poetas habitan a veces poéticamente es algo que aún podríamos imaginar. Sin embargo, ¿cómo «el hombre», y esto significa: todo hombre, y siempre, puede habitar poéticamente? ¿No es todo habitar incompatible con lo poético? Nuestro habitar está acosado por la carestía de viviendas. [...] Pero allí donde, en el habitar de hoy queda aún espacio y se ha podido ahorrar algo de tiempo para lo poético, en el mejor de los casos, esto se realiza por medio de una ocupación con las artes y las letras, ya sean estas escritas o emitidas (por radio o televisión). La poesía queda entonces negada como un inútil languidecer o un revolotear hacia lo irreal y es rechazada como fuga a lo idílico, o bien se la cuenta entre la literatura. A la validez de ésta se la evalúa según los módulos de la actualidad de cada momento (Heidegger, 1994: 139).

Y es que en la palabra del poeta está el habitar del hombre.

Dámaso Alonso en sus poemas no pretende mostrar la ciudad tal y como es, ni encumbrarla como símbolo del progreso técnico. Solo quiere encontrarse (o mostrarse) a sí mismo en un espacio textual que hace que se autodescubra melancólicamente.⁷ Heidegger, en su ideario hermenéutico, presenta al ser en el mundo de tal manera que el mismo ser se debe dar a conocer a través del construir como modelo de habitar. Porque el ser habita poéticamente (es decir, en creación) y la poesía urbana es una manera de configurar el espacio para comprenderse uno mismo. El

⁶ No pretendemos sumergirnos en la hermenéutica heideggeriana de forma concreta y extensa. Solo queremos dar unas pequeñas pinceladas por su pensamiento para poder entender los poemas damasianos como un *des-encubrimiento* del ser para así habitar un espacio propio que lo aleja de la ciudad técnica y física. Es el pensamiento heideggeriano un simple apoyo y no una estética que nos sirva para leer y comprender toda la poesía de los *Poemas puros, poemillas de la ciudad*. Además son pertinentes las teorías del filósofo alemán porque es coetáneo a nuestro autor, y resultó ser influencia de otros grandes poetas, como Antonio Machado.

⁷ Debemos recordar que Dámaso Alonso publica su primer libro en 1921 a los veintitrés años de edad. El poeta está experimentando con su voz poética, que se multiplicará de dolor y autoimproperio en los poemarios de posguerra.

ser se da de la cuaterna: el mortal en la tierra firme frente al mar mirando a los cielos, pero los dioses, en este caso, han muerto y están entre las cristaleras iluminadas y los retablos de papel impreso. Y es que esas cuatro marcas, esos cuatro elementos (mortal, divinos, tierra y cielo) aparecen en la poesía de Dámaso Alonso y en todos los grandes poetas universales. Los “Poemillas de la ciudad” son un trasunto habitacional a través de la fantasía. Heidegger nos permite entender esto en cuanto a que el habitar es la creación de un individuo en su espacio a través de la ficcionalidad. En *Arte y espacio*, Heidegger trata de explicar el lugar del arte en tanto del acto de crear áreas. Para el alemán es más sencillo explicarlo a través de la plástica (2009: 13) de las obras escultóricas. Por lo cual, el poema, se convierte en una zona en blanco en la que no es la forma plástica la que modela el espacio. Sin embargo, Heidegger (2015: 37-41) expresa de manera acertada la diferencia lugar/espacio en la que el lugar no supone el “espacio físico-técnico”, sino la relación de un espacio con el colindante y con la cuaterna que lo conforma al abrirse. Es el arte el modo en que el ser constituye mundos y lugares —y con ello, comarcas (2009: 25) — para “poner-en-obra” la verdad y el *des-ocultamiento* del ser. Es el arte, por lo tanto, el que acontece al ser, puesto que el mortal es parte de la cuaterna y el arte constituye en cierto modo, ese espacio.

Los pensadores franceses Barthes y Deleuze, a mediados del siglo XX, parten de un mismo concepto: la estructura como extensión imaginaria que se resuelve en la realidad mediante una función. Barthes en *Semiología y urbanismo* opina que la ciudad está llena de signos y que para entenderla en un momento explícito se deben interpretar esos signos: en la poesía de vanguardia la ciudad está llena de elementos novedosos y técnicos tales como la luz eléctrica, los automóviles, los aviones... pero relatado a través de la base metafórica inusual, lo que proporciona al texto un grado mayor de innovación, la única meta del poeta ultraísta. El semiólogo francés aplica la teoría de que la construcción de la ciudad es principalmente lenguaje y que es el emisor el que la construye a través de sus ojos (en línea: 260-261):

La ciudad es un discurso, y este discurso es verdaderamente un lenguaje: la ciudad habla a sus habitantes, nosotros hablamos a nuestra ciudad, la ciudad en la que nos encontramos, sólo con habitarla, recorrerla, mirarla.

Para Barthes el espacio está lleno de significantes que necesitan ser saturados de significado incluso siendo el significado cero el que más

aporta al contenido de la urbe. Deleuze (2005: 225), en su ensayo *¿Qué es el estructuralismo?*, además de explicar qué es una estructura en una serie de ámbitos muy diferentes, expresa el concepto estructura como algo virtual con un significante y un significado a través de lo simbólico. Y el sentido principal de la estructura es el de posición (espacio-temporal). O como dice el mismo Deleuze (2005: 227), posición en un sentido topológico.⁸ Y ese sentido topológico se entiende a través de algo ontológico. Es decir, que hay algo en el mundo visible que se antepone a la estructura y que cubre su significado, siendo el elemento paradigmático (el de unión con otras estructuras en su transcurso) el que hace que una estructura sea en el espacio diferente a la más próxima y así sucesivamente, y se cargue de significado. Esta lectura de la estructura revive en la poesía de Alonso puesto que es ante todo simbólica (Debicki, 1974: 42) y es el símbolo la parte visible de la estructura interna al espacio mismo de los poemas. En otras palabras, el símbolo tiene una doble configuración como la estructura. Los símbolos son las subestructuras internas al poema que crean su significado. Además, la relación de esos símbolos con el resto de los poemas (elemento paradigmático) forma el sentido del libro en su conjunto. El símbolo constituye la apertura del espacio y es el elemento plástico-ontológico que sostiene el arte poético, volviendo de nuevo a Heidegger. El símbolo es la parte visible de la apertura del espacio (urbano o no) de los primeros poemas de Dámaso Alonso y del resto de su obra.

Susan Larson, en *Constructing and Resisting Modernity: Madrid 1900-1936*, aplica el adjetivo “subjetivo” al espacio urbano en tanto que la construcción de la urbe en un espacio responde a motivos ideológicos (2011: 26-30). En este sentido, la urbe de principios del XX que está siendo atacada por un gran efecto innovador y tecnológico (Madrid es un ejemplo del fervor positivista y técnico de la modernidad) es el centro de pensamiento sobre habitabilidad. Y el tema de la modernidad se convierte en el único fin del arte que se observa a sí mismo: por esa misma razón la ciudad de la primera vanguardia española se presenta con una gran configuración de virtuosismo y de formalismo sin significado alguno. Y lo mismo ocurrió con la construcción de Madrid en la que solo se reparó en el alarde técnico de belleza sin pensar en el proceso de habitabilidad: de ahí el choque y la ruptura estética y creativa de los poetas que desdeñan de

⁸ Que, en terminología heideggeriana, serviría para abrir los espacios significativos del texto. Son reales esos espacios, son causa de esa apertura y son lugares fijos en un mundo creado.

la urbe situando sus obras en lugares arcádicos llenos de belleza pura y virgen alejada del ruido, los grandes cambios y el estrés. Larson prosigue presentando el tema urbanita como concepción humana imaginativa a través de impulsos sociales, que en el caso en el que nos encontramos se obvian siendo el poema ultraísta el espejo de este pensamiento. Por esa razón el espacio urbano, sus subestructuras, tienen que ser estudiadas a través del cronotopo bajtiniano: el espacio se entiende por la ubicación del lugar en un momento concreto. Es lo mismo que opina Harvey (2011: 25-30): el capitalismo ha destruido el espacio y con ello hay una crisis del individuo por lo que se debe trabajar el espacio como lugar de creación del ser humano en un hábitat óptimo.

Debido a estas razones, Alonso, en su primer libro decide alejarse de la ciudad moderna de la que tratan los primeros poemas vanguardistas. Esa es una ciudad *inhabitable* para la voz poética, por lo que en los poemas del libro se pone el foco más hacia arrabales, cementerios, espacios vacíos... etc., donde la inhabitabilidad sigue presente, pero de otra manera diferente. Alonso, a través de la melancolía y el intimismo intenta rehumanizar su propia visión del espacio creando y recreando, a través de ello, un mundo de posible habitabilidad, ya que sale de su interioridad y ve el exterior con ojos vírgenes. Esa rehumanización se aleja totalmente de la vía estética vanguardista, y es por eso por lo que Rafael Alberti (1990) comentó que el primer libro de Alonso se acerca más a las corrientes finales de la vanguardia española de los años 30 que a su propio tiempo.

El espacio se define en un tiempo y por un tiempo. Y la ciudad (o el espacio) no tiene una única perspectiva, sino varias. En relación con la crisis del individuo Carlos Mario Yory (1999: 13-15, 35-37) expone el concepto de topofilia como medicina del hastío y del entorno capitalista ciudadano para volver a habitar los lugares, ya que vivimos en ellos y no los habitamos. Respecto al poemario que analizamos, la voz poética se siente cómoda en ese espacio interno, onírico: el *rincón feliz* que aparece en los poemas anteriores a la sección de los poemas urbanos. El personaje del caminante está cansado de su viaje y se ve de nuevo reanudando la salida al exterior lamentándose de ello. Para el joven Alonso, al final de un camino virtual, el ser humano no puede habitar el espacio, puesto que la vida es dolor y recuerdo y con tales ingredientes se siente incómodo para abrir espacios textuales. Para ello, para reconocerse, utiliza los símbolos y mimetiza el mundo que le rodea a su lectura en la sección “Poemillas de la ciudad”. El ser es en el mundo, afirma Yory, sin alejarse de las circunstancias sociales, históricas y culturales. Esa es la razón de los

atisbos ultraístas y puristas de los textos y de la escritura de poemas como “Los 4 reyes” de la primera edición (Alonso, 1921: 41-42). Con tintes heideggerianos, Yory (1999: 47) afirma que el ser humano debe arraigarse con el mismo espacio en el que vive para así poder habitar porque para que el ente sea, en primer lugar debe habitar. El ser debe estar en el mundo y el mismo ente debe entender el sentido de habitar como un comprender del hombre en un lugar específico que le es circundante, hecho que no restringe al lugar habitable a un único espacio, sino que el habitar se hace, ante todo, como *homo viator*. La ciudad cambia a lo largo del tiempo y también depende de los ojos en los que se observe. Por lo tanto, el concepto de topofilia se definiría de esta manera:

Nosotros hemos llamado habitar, precisamente, a esta relación mediante la cual el hombre, apropiándose de su ser mismo, entra en propiedad del mundo al que se debe, determinando (explicando) así su ser como ser-en-el-mundo (Yori, 1999: 341).

Y en los primeros poemas de Alonso esto se consigue a través de relatos en forma de poemas en los que la voz poética se *des-encubre* ante su mismo espacio.

2. ANÁLISIS DE LOS POEMAS DE ENTORNO URBANO

La idea que centra el estudio de los poemas urbanos alonsinos es, en gran parte, la conclusión de nuestra tesis: los *poemillas de la ciudad* no son poemas propiamente urbanos, salvo en unos pocos aspectos que enunciaremos y analizaremos. El título puede conducir a entender equívocos. Puede ser, como ya hemos adelantado, que Dámaso Alonso esté tratando de forma irónica el tema preferencial de la poesía de su época, la ciudad junto con la pureza, para mostrar unos poemas más intuitivos y sobre todo personales cuyo espacio es más íntimo que real. Ya hemos explicado (siguiendo a Dionisio Cañas) que para que exista una poesía urbana tiene que tratarse la relación del individuo con la ciudad y con el resto de los seres vivos y elementos inertes que la conforman. En los poemas del primer Dámaso Alonso el sujeto aparece solo, en algún caso deshumanizado, ante un mundo que retrata a través de sus ojos y de su memoria y en muy pocos casos el espacio existe con múltiples seres. Y es que los poemas que conforman el libro no son nada más que estampas tratadas desde los ojos de un pintor en los que la voz poética se *des-encubre*

en el sentido en el que plasma el espacio mediante la cuaterna: el mortal, la tierra, el cielo y los divinos. Los poemas urbanos del joven Dámaso Alonso son más estampas de sensaciones al estilo romántico, pero contenidas y sin retoricismo, con elementos post-modernistas y vanguardistas. Desde el estado de ánimo melancólico y triste, la voz poética crea el espacio⁹ y es resaltado en las páginas en una ciudad en la que los objetos están humanizados y las personas vacías, como él mismo.

Pueden diferenciarse, a través de la terminología de Cano Ballesta, dos espacios fijos en estos poemas de la ciudad: uno evasivo en el que el campo y la naturaleza son un entorno de *locus amoenus* (poemas que no aparecen en la sección “Poemillas de la ciudad”) y una serie de poemas de ciudad en los que se retratan estampas naturales y sencillas como afirma Flys (1968: 73); sean estas más cercanas a la ciudad de Madrid o a una ciudad cualquiera, imaginada y no vivida:

El lector de la poesía de Dámaso Alonso no tarda en captar una de las grandes características de su lenguaje poético: el arte de fijar cuadros concretos, plásticos, que recrean el ambiente circunstancial de los poemas, o concretizan, visualizándolos, contenidos anímicos.

Como punto de partida, para comprender la visión del espacio urbano de Dámaso Alonso, vamos a tratar su poema “Noche fría y serena de la calle de Carranza” en el que aparecen varias de las características que sostienen la poética damasiana:

NOCHE FRÍA Y SERENA DE LA CALLE DE CARRANZA

Carranza es una levita
azul con botones blancos.
Delante de los estancos
el rojo y gualda tiritita.

La escarchada se confita
sobre los desiertos bancos.
Azul con botones blancos,
Carranza es una levita.

Se han retirado los onces

⁹ Es decir, el sujeto con sus sentimientos se *des-encubre* o se *des-vela* en el espacio como habitante de él.

a la cama, pero entonces
pasa renqueando una A

que mira con aire fosco
al lunático del kiosco
que ha tiempo roncando está.

Tose, expectora y se va.

En este sonetillo Dámaso Alonso trata en forma sintética (con muy pocos elementos) una experiencia vivida por él mismo que explica en su texto *Vida y obra* (1986: 49-50):

En Madrid circulaban los tranvías (ahora desde hace tiempo, sustituidos por autobuses). Los tranvías tenían números de distintas direcciones: había unos que tenían el número «11». Pero a otros tranvías de más estrechura de carriles, se les llamaba popularmente «cangrejos», y en lugar de números llevaban letras; había unos con la letra «A». Los del «11», y los cangrejos del «A», circulaban unos y otros por la calle de Carranza. En esta calle había también un kiosco de periódicos. Quería yo en el sonetillo describir la nocturnidad ciudadana con esos sujetos.

En el poema el espacio es retratado a modo de estampa: es una única imagen, la Calle de Carranza en Madrid de madrugada. Y el espacio se poetiza no desde lo que se observa, fiable y real, sino desde los ojos de la misma voz: de ahí nacen las imágenes de los tranvías (personificación) y de la atmósfera del espacio. Parece que el estado de ánimo de la voz poética prevalece y se conjunta con lo observado, a modo de descripción de la nocturnidad. Con esto queremos advertir que los poemas que pudiéramos llamar urbanos en el primer Dámaso Alonso son descriptivos y que el relato depende de la voz poética, no de lo verosímil: de ahí las imágenes de las farolas de la calle o del tranvía renqueante.

Además, se puede datar de una época temprana porque forma parte del *Álbum* que escribe con el también poeta y amigo Vicente Aleixandre (1993: 27). En esa primera versión Alonso conforma el ideal estético común de la Generación del 27 varios años antes: mezcla de vanguardismo con tradición. Tradición obviamente por el molde formal, un sonetillo con estrambote, en el que el joven poeta inserta elementos que podríamos catalogar de carácter ultraísta. En esa primera versión, asimismo, plantea el texto con una disposición tipográfica distinta, buscando crear un poema

visual y experimental, recreando el traqueteo del tranvía junto con el verso que forma el estrambote en letras mayúsculas.

En el sonetillo se observa que el sujeto también describe el escenario urbano mediante imágenes, muy cercanas en algunas ocasiones a las técnicas ultraístas y de vanguardia de la poesía europea. Díez de Revenga (2001: 101) indica lo siguiente:

La relación con la primera vanguardia de Dámaso Alonso no es muy diferente [a la de Vicente Aleixandre], y en sus poemas juveniles advertimos rasgos que revelan su interés por los movimientos innovadores de los que pronto se alejaría.

En este poema se observa la descripción a través de una imagen de corte vanguardista en la que hay un elemento moderno —el tranvía— pero sin ser tratado totalmente con los métodos literarios de los miembros ultraístas.¹⁰ Díez de Revenga analiza el poema a través de una lectura afín a la estética ultraísta, ya que opina que el poema se conforma a través de “imágenes del más puro ultraísmo” (2001: 103) junto con el mundo tecnológico y un toque de greguería. Nosotros entendemos que la imagen del poema corresponde, en primer lugar, a un impulso de sus lecturas ultraístas pero que utiliza en su favor para crear una poesía de corte naïf en la que lo novedoso no es la imagen en sí misma, sino la completa visión de un espacio urbano concreto como es la Calle de Carranza. Es decir, es un poema de evocación urbana donde se representa una ciudad íntima ante la modernidad impuesta por la primera vanguardia.

Rafael Ferreres (1976: 46), en su estudio de la obra damasiana, explica que es el Madrid del arrabal y burgués donde centra Alonso sus primeros poemas urbanos, por lo que se emparentan con sus poemas posteriores de postguerra. El crítico propone relacionar la ciudad alonsina con la de los poemas de Manuel Machado y de Valle-Inclán. Al contrario, no vemos tal intención en los “Poemillas de la ciudad” de manera deliberada en

¹⁰ El poeta ultraísta trabajaría, en primer lugar, la imagen del tren desde el aspecto metafórico remarcando sus características técnicas y, además, poniendo en primer lugar la tecnología en el espacio urbano. Como afirma Díez de Revenga, se acerca al juego humor-metáfora de la greguería (siendo este poema uno de los pocos en contener imágenes en todo el poemario). Lo que sí es claro es que es la voz poética interna la que relata la imagen abriendo el espacio desde su punto de vista y su sentimentalidad melancólica que se transmite en todo el poemario: por eso las farolas parecen botones blancos y el tranvía está personificado.

contenido, aunque el crítico valenciano sí tiene razón emparentando estos poemas con los de Machado y Valle-Inclán¹¹ por sus parecidos métricos en la utilización de versos de una sola palabra.

“Noche fría y serena de la calle de Carranza” es un poema muy cercano a la estética naïf en la que años más tarde se encuentran los primeros libros de poemas de Lorca y Alberti. Este es un claro ejemplo de poesía de ciudad para un miembro de la Generación del 27. Duque Amusco (1990: 110) de manera muy inteligente explica que Alonso recupera la canción popular y la introduce (con desmanes ultraístas) en la poesía de su época —pura, por su tiempo, clara, tersa—. El uso de los metros tradicionales también sirvió, tal y como dijo Alberti (1990), como salida del ultraísmo sin palabra ni voz, también en el aspecto espacial.

El poemario damasiano tiene un corte fatalista y melancólico; es el mundo, el entorno urbano visto con los ojos jóvenes de una persona que tiene miedo a lo que hay fuera de su zona de confort o como dice José Ángel Cilleruelo, su *rincón feliz*. Los poemas del joven Dámaso, hay que aclararlo, no son puros por ser *mallarmeanos*: son puros por ser comprensibles e ideales, juguetones en el sentido de personales y repletos de juventud: claros en contenido. La ciudad, por lo tanto, no es el espacio

¹¹ La influencia de Valle-Inclán en este poema (y en el poemario) es más clara que la de Manuel Machado. La animalización de los elementos para degradar, no solo a la persona, sino al espacio, aparece en el sonetillo. El único ser humano que aparece en poema está embriagado de alcohol mientras que los dos tranvías, a altas horas de la noche, se comportan como seres humanos, están animalizados, personificados, pero de una manera irónica y humorística ya que asocia el ruido de los tranvías con la tos humana: un juego vanguardista y propio de la poesía naïf de los primeros compases del siglo XX. Esta referencia aparece también en el poema “La una”:

La terraza.

En tus ojos
la ciudad se ha dormido.
Acariciamos, tácitos,
palabras que enlazadas diferimos.

De pronto
hablamos y reímos:
la ciudad en tus ojos
despierta sin sentido:
cosas
1905.

Y retiran, borracho, a su cochera,
al último tranvía del Domingo.

de lo maravilloso y del optimismo por el progreso, es el espacio en el que se habita mediante el camino. Camino a su vez fatal, en un eterno retorno alejado de la idea nietzscheana (así fue porque yo lo quise, y lo quiero tal como fue) en la que la joven voz poética busca un ideal poético y amoroso fuera de las cuatro paredes de su *rincón feliz*.

Pero ese optimismo se rompe al final de la sección de poemas urbanos¹² en el poema “Crepúsculo” (que se acerca al estilo y al Madrid *de más de un millón de cadáveres*) donde la visión de la ciudad es más propia a la futura estética de postguerra:

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

Y la ciudad no sabe. La ciudad
estática
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.

Rafael Ferreres (1976: 42) apunta de manera acertada que existe un juego título-contenido. El lector coetáneo a Alonso al leer el título

¹² En la edición de 1981 el autor decide suprimir el último poema de la sección “Poemillas de la ciudad” con el título de “Música callejera”. El poema, aunque también relatado en una estampa urbana, es más cercano a la poesía experimental que está comenzando a escribir el joven Dámaso Alonso que se aleja de la significación modernista de los símbolos (Ferreres, 1976: 33).

“Crepúsculo” se espera un poema de estilo modernista en el que el atardecer y las luces sean los protagonistas del retrato paisajístico. Sin embargo, el contenido del poema presenta una ciudad que es devorada por la noche ante la incapacidad de sus habitantes, como el mismo espacio personificado, sin saber qué hacer ante el peligro que se avecina. En este poema en forma de estampa —puesto que lo único que aparece en él es una descripción pesimista de un anochecer— se representa el punto último de ese *des-encubrimiento* de la voz poética en consonancia con el espacio que abre a partir de sus ojos. Ana Sofía Pérez-Bustamante (1999: 4) explica que es la noche quien amenaza a la ciudad y, con ello, a la voz poética:

Luego, 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.

Ese tono fatalista y oscuro se relaciona con la estética expresionista¹³ en la que Dámaso se basa para escribir los poemas de *Hijos de la ira*. Oscuridad, dolor, la estética tremendista en favor de un ideal rehumanizado de la poesía. En este caso debemos recordar que es Jorge Luis Borges quien traduce los primeros poemas expresionistas alemanes para las revistas *Grecia* y *Ultra*, por lo que se puede sospechar que Dámaso Alonso tuvo acceso a los textos de estos autores. Además, su futura estancia en Berlín en 1923 produjo un acercamiento a poetas como Morgenstern o Benn, y más tarde la influencia de Kästner es clara en el poema “Insomnio”, como aclara Ángel Luis Prieto de Paula (Rovira, 1999: 176-177). Pero el dolor que se trata en este poema no es solo humano, es una transposición del dolor humano a una estampa citadina, es decir, el espacio urbano sirve para reflejar un tono anímico concreto. La única presencia humana, ese batallón que retorna, no está personalizado. Además, la imagen bélica es totalmente afín a los poemas que traduce

¹³ Guillermo de Torre en su *Historia de las literaturas de vanguardia* relata de forma acertada que es imposible explicar la literatura expresionista alemana desde un solo punto de vista, puesto que no existía una cohesión estética unitaria entre sus integrantes (Torre, 2001: 197). La influencia del expresionismo (más de Benn que de Trakl, por ejemplo) se refleja en la literatura española en la obra valle-inclanesca y en el tremendismo de postguerra en el cual se circunscribe *Hijos de la ira*.

Jorge Luis Borges y a varios poemas que el autor bonaerense está escribiendo por esas fechas (Meneses, 1978: 25-31). Todo en la ciudad muestra una sensación de peligro, ya que la misma ciudad no puede hacer nada ante la atenta mirada de la voz poética que se teme lo peor para ella y, por consiguiente, para sí mismo.¹⁴ Se recluye en muy pocos versos la visión que Dámaso Alonso tiene de la ciudad y de sí mismo (intimista) que es más parecida a la que transmite Simmel¹⁵ en sus textos que la de un espacio abarrotado de novedades en la que el poeta canta los progresos de la modernidad (general). Susan Larson (2011: 27-28) explica, como paso preliminar para estudiar la configuración del espacio, que cada persona lo observa de manera subjetiva. Cada persona (en este caso voz poética) abre espacios y se construye en ellos desde su punto de vista o desde el punto de vista habitacional, espacio-temporal, de un grupo de personas.

Cilleruelo (1990: 117), a su vez, opina que

La clave metafórica de «Crepúsculo» es de particular importancia para definir un segundo concepto básico en una poética urbana. La noche, con su negra monstruosidad y sus fauces devoradoras, y la ciudad, con sus luces ponientes y su sosiego, son los dos polos metafóricos que vertebran el poema. La primera, extraordinariamente fértil en la poesía de Dámaso Alonso, puede ser interpretada, en último análisis, como metáfora de la condición mortal. La segunda, objeto de la acción devastadora de la muerte, ha de poseer, lógicamente, un valor metafórico de análogo rango, para que el enfrentamiento de ambas produzca una emoción verdadera. Así pues, la ciudad, también en último análisis, alberga la connotación de cuanto posee vida.

El mismo crítico en *El 27 ante la ciudad* (Rovira, 1999: 16-17) explica que la ciudad se convierte en un mundo donde plasmar las inseguridades

¹⁴ Incluso “Crepúsculo” se sitúa en último lugar en la edición revisada por el autor en 1981. Si se sigue una evolución del proceso del dolor a lo largo de todo el poemario, este poema sería el punto culminante. En él el espacio se destruye ante los ojos inmóviles de la voz poética y abren una nueva veda de significación: la búsqueda de la novia y el *clown sentimental* de los poemas que siguen a la sección “Poemillas de la ciudad”.

¹⁵ En relación con la filosofía de Simmel en los poemas alonsinos se observa una ciudad que desconfigura la esencia del ser humano. Pero no aparece el hastío capitalista producido el estrés y la especialización del trabajo. Existe un pesimismo que no se contrapone a la ciudad moderna y funcional. Alonso muestra una ciudad desde los ojos melancólicos del sujeto. Y este dolor no nace de los grandes cambios urbanos: nace de sí mismo. Por esta razón la ciudad es un espacio de situación y de observación, no de contraposición.

El poema no tiene otra premisa —mínima— que la de la desesperación de la voz poética por llegar a contar las estrellas en una competición con un niño en la que se plasma el no control sobre el espacio. Puede haber incluso un pensamiento de alejamiento de la edad infantil hacia la adulta, otro tema permanente del poemario. Esa queja por la vuelta al camino (trasunto de la vida en el poemario, tomado de Machado) puede significar que la ciudad es el lugar donde el ser se hace adulto y la voz poética se resiste a ello. Pérez-Bustamante (1999:9) aqueja este estado de irrealización personal al abandono de ser niño y a la búsqueda del amor carnal en los “Versos a la novia”:

El tema simbólico de la imposibilidad de recuperar el centro infantil reaparece, por ejemplo, en el bellissimo poema *Los contadores de estrellas*, a partir del cual se va afianzando el tema del amor en relación con las pulsiones turbias del sexo. Tampoco es una casualidad: el despertar sexual significa la muerte de la infancia. Mujer y ciudad alternan hasta que la primera se impone en la sección «Versos a la novia», donde convergen las pulsiones eróticas del poeta, reprimidas, su afán de amor pleno y su resignación a un amor limpio y casto.

Filleruelo (Rovira, 1999: 20) aporta una visión estática de la ciudad a partir de este poema. El sujeto está alejado de los sentimientos y abre espacios en los que estos se muestran, se hacen patentes. Por esta misma razón, la tesis heideggeriana de *des-encubrimiento* y de apertura de espacios es importante. La ciudad, simple escenario y vista a lo lejos, toma los sentimientos de la voz poética personificándose. La ciudad es vista a través de los significantes de la estructura, según Deleuze, porque puede ser cualquier ciudad: solo aparecen sus aspectos más significativos que hacen pensar al lector que se encuentra ante una ciudad. En este sentido, el espacio es en cuanto lo conforma la voz poética, se convierte en texto, en poema en el que el significante es la ciudad genérica y el significado es el estado de ánimo de esa voz. Incluso el poema puede ser con el significante, pero sin ese *des-encubrimiento* no serían los poemas alonsinos. Aunque en ese espacio el sujeto no se siente conforme, se torna melancólico e incapaz: se plasman todos sus problemas. Por esta razón el espacio urbano es más imaginado que real, ya que se configura por la melancolía del personaje poético y no por su propia realidad. No existe una ciudad en persistente cambio como en los poemas ultraístas: el espacio urbano es íntimo.

Esa distensión de la voz poética con la estampa que retrata aparece también en el poema “Tarde” y en “Versos de Otoño”. En ambos poemas vemos el sujeto distante: el alejamiento de la voz poética ante un tema que no es muy claro. Son poemas en los que la falta (o presencia misteriosa) de la novia —conexión entre el paso del niño al adulto— se trata desde la incomprensión y desde la parcialidad. Los poemas de Dámaso Alonso parecen extractos incompletos en los que la voz poética presenta una serie de sentimientos de manera fútil y pesimista. La ciudad es algo inmóvil que se observa desde un punto fijo y distante, es una visión (Cilleruelo, 1990, 116). Y la ciudad es un espacio lleno de significantes genéricos con significados propios:

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!

El único motivo urbano que existe en el poema es la comparación de una avenida (cualquiera, sin resaltar sus características intrínsecas, los juegos de luces,¹⁶ la prisa, el jolgorio) con las piernas de una mujer —la novia, tema del poema— que es retratada de una forma deshumanizante, ya que no es la pretensión del poeta que sea una amada verosímil, sino solamente un pensamiento, una certeza: poesía. Por esa razón la novia se

¹⁶ Al contrario, y como ya hemos afirmado, en sus primeros poemas, Alonso no retrata la ciudad por imposición del mismo espacio. Es él (el personaje poético) el que modifica y edifica el espacio urbano según su visión. La avenida se parece a la “novia” pero se retrata a través de los atributos del personaje (luz, aristocracia) y no de la avenida. La ciudad es una creación, entendiendo que en un poema urbano no se plasma un paisaje solamente. Y es el espacio urbano mínimo el catalizador del que nacen los temas del libro: dolor, alegría, amor, muerte.

representa con la tez blanca como las mujeres de los cuadros renacentistas o los poemas de Garcilaso: debemos recordar que la visión damasiana del arte se acerca en gran parte a una visión pictórica del mundo, de ahí que represente estampas de la ciudad, enmarcándolas, encorsetando la significación en un número de versos preestablecidos.

Esa visión es como la de un pintor ante su lienzo: de manera solitaria (Rovira, 1999: 19-21). Y los motivos rubenianos y modernistas copan estos poemas: el atardecer, el otoño verleniano, el domingo de hastío y la luna, aunque decida romper con su simbología a lo largo del poemario:

TARDE

Tarde de sexo ambiguo
con lluvia tenue,
hecha
para quererse
con un amor discreto y renovado
siempre.

Tarde gris de un domingo esfuminado!

Quiere
el alma compañía,
los ojos, luz de lámpara;
y, a veces,

busca la mano
el tacto de otra mano.

Héme
aquí, en esta tarde de domingo,
contando las ventanas que se encienden.

Esa visión alejada de la percepción prístina de un mundo externo está acompañada de la primera vez que Dámaso Alonso (o su voz poética) se autorretrata, en el séptimo poema de los “Poemillas de la ciudad”:

Racimos de burgueses.
Salidas de teatro.

¿Cuándo
sobaremos el lomo a las palabras
con la mano?

Ando

caído y cojo
y triste
y calvo.

¿Cuándo
romperemos, extáticos, la Luna,
amigo mío, hermano?

El sujeto que se muestra en el poema, además de plasmarse con calificativos peyorativos a sí mismo (triste y cojo), se presenta como un ser deshumanizado más que sale del teatro entre la multitud. Y además está tratando despectivamente, a través de la cosificación, técnica netamente deshumanizadora, al colectivo burgués del que forma parte, ya que sale con ellos de la misma manera. Lo importante en este poema no es el espacio que abre el poeta a través de la visión de sí mismo, ya que no equipara sus sentimientos al estado de la ciudad, aunque signa al espacio de un carácter especial, por las personas que lo habitan o no lo habitan correctamente. El sujeto no se encuentra cómodo en el espacio “teatro” ni ante la gente que lo rodea lo que hace que resalte en mayor medida la visión negativa que tiene de sí mismo. Asimismo, el acto de violencia que se expresa ante la figura de la luna puede tener relación con la “pedrada en un ojo de la luna” que Marinetti¹⁷ escribió en la *Proclama futurista a los españoles* (1910). Esta ruptura se desencadena a raíz de la melancolía que le produce el espacio urbano al personaje poético. La luna, además de un símbolo modernista, irradia con su luz toda la noche urbana por lo que es parte de ella y se convierte, por lo tanto, en objeto de burlas de la voz poética.

En este caso es el sujeto poético el que siente y hace al resto de los seres vivos inertes, máquinas, plantas, como en el poema “Fiesta popular” en el que hace desde la vista de un pintor, un retrato del día de difuntos:

Todas las almas vienen
con la rosa del sol, y con el lirio
de la sombra se vuelven.

¹⁷ Como afirma Alejandro Duque Amusco (1990: 112-114) el joven Dámaso Alonso sí que tuvo contacto con el futurismo hasta tal punto de escribir un poema de clara raíz vanguardista: “El deseo. La canción nueva. La canción vieja. El deseo.” que mantiene el simbolismo imperante en los *Poemas puros*.

—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.

Las pobres almas tienen hambre y sed.
Pero no pueden
comprenderos,
comprenderse.

Todas las almas vienen
con la rosa del sol, y con el lirio
de la sombra se vuelven.

Lo mostrado en este poema es la incapacidad de comprensión de unas personas trazadas sin ningún hábito de vida sobre su propio espacio. Ni los muertos comprenden los actos de los ciudadanos. En realidad el juego del texto es ese intercambio de roles: los muertos en el cementerio sienten más que los vivos que van a verlos. Además, el espacio (cementerio) es tratado desde otro punto de vista alejado del romanticismo y del modernismo. Es un espacio de ininteligibilidad, que ya apreció Larra (ciudad-cementerio) y que se traspasará a *Hijos de la Ira*. Todavía más: es un espacio alejado del bullicio de la urbe, aunque también transitado, de forma abstracta y sin motivos¹⁸. No es un simple cuadro sin más. El personaje poético transpone el dolor y la incapacidad de ser hombre en los espacios que le rodean. Es el personaje quien no puede comprenderse y eso aparece a su alrededor.

¹⁸ Como se puede observar en varios de los poemas urbanos alonsinos se reconocen ciertos espacios. Estos espacios (arrabal, cementerio) se encuentran alejados del centro urbano y del estrés y ajetreo. La ciudad de estos poemas es íntima, personal y los espacios alejados de la modernidad son aptos debido a la atmósfera de calma, quietud y melancolía que se pretende crear. Por lo tanto en los *Poemas puros* existe una vertiente de poesía del arrabal junto con el espacio íntimo proyectado.

Esta visión pesimista se intercala con poemas totalmente descriptivos donde la voz poética no traspasa ningún sentimiento al espacio urbano en el que se aposenta. Tras los “Poemas del viajero” el caminante se introduce de nuevo en el mundo real, sale del sueño y se presenta en el espacio urbano. Ese rincón íntimo del que sale hace que observe el mundo desde la pequeñez de su punto de vista. En el momento en el que vuelve al camino de la vida el espacio habitable es su ciudad observada desde los ojos de un vecino más, mostrando con esa voz melancólica:

CALLE DEL ARRABAL

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.

Siguiendo a José Ángel Cilleruelo (1990: 116) la representación de esta estampa no deja de ser la visión individual de un barrio a las afueras de una ciudad en la que habita, pero con un toque melancólico (del tono poético de todo el libro) e incluso de perfección provocada por la memoria,

puesto que la ciudad no es retratada desde un presente poemático. “Calle del arrabal” es un ejemplo del contraste con los poemas urbanos de la primera vanguardia en los que se retrata el ruido de las grandes avenidas y el bullicio de la gente. Ese toque imaginativo, alejado de toda la poesía de la primera vanguardia, es esclarecedor en la primera estrofa en la que la voz poética no ve la ciudad con su propia experiencia, sino que a través del recuerdo. Entornando los ojos el enunciador crea una visión del arrabal. Ferreres incide en que aunque el sujeto de los poemas (trasunto del poeta) se comporte como un burgués (y él mismo se incluye en ese grupo en otro de sus primeros poemas: “Racimo de burgueses”) siempre vivió a las afueras y eso incide en la visión de sus poemas urbanos. Y, al contrario que en la poesía de finales de la primera década del siglo XX, la ciudad y en este caso el arrabal están llenos de gente¹⁹ que vive en él, creando una estampa paisajística urbana en la que el sujeto poético habita y se forma como persona, aunque retrate desde el recuerdo. Como dice Cilleruelo, los primeros poemas de Dámaso Alonso están llenos de idealismo pero no olvidan el lado áspero de la vida y de la ciudad (1990: 116), recobrando ese aspecto pesimista del pensamiento de Simmel en la ciudad cosmopolita. La ciudad no es un ente vivo, cada parcela de ella tiene una función y aparece como lugar para habitar de los seres humanos en su contexto.

Según el crítico y poeta barcelonés la estampa evoca una clara alusión a la poesía pura juanramoniana. El poema está dividido en dos partes diferenciadas (Cilleruelo, 1990: 116). La primera, como ya hemos adelantado, corresponde a una versión idealista del espacio que se remembra más que se observa directamente. Esta parte se teje con la primera estrofa del poemilla. En segundo lugar, cambia totalmente de tono para crear una estampa realista en la que pinta un día cualquiera en un barrio a las afueras de una gran ciudad: niños yendo al colegio, un vendedor de naranjas. Retrata una escena de personajes que no son delimitados por sus aspectos emocionales como en “Fiesta popular”. Es la

¹⁹ Este poema parece la excepción que confirma la regla. Como hemos afirmado antes basándonos en Cañas, los primeros poemas de Dámaso Alonso no son urbanos debido a que en ellos no se presenta la relación del sujeto con el espacio citadino y el resto de sus habitantes. En este poema, aunque a modo de descripción, sí que existe esa relación, aunque no desde un presente narrativo. Es la voz poeta quien recuerda la imagen y la recrea a través de su memoria. Sigue imperando una visión espacial del yo sobre el propio espacio. La voz poética no interactúa con el espacio y sus habitantes, creaciones de la memoria.

voz poética quien muestra su estado de ánimo hastiado y cansado en la propia ciudad, aunque no se remarque demasiado en este poema porque la descripción del recuerdo prima sobre el tono.

Para terminar, el espacio y los constituyentes de este se muestran desde el punto de vista de la voz observadora a través de la personificación:

EL DERRIBO

¡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.

La casa es el trasunto de la mirada interna de la voz poética y la ciudad es un espacio distante y, en todo momento, intenta apropiarse el espacio para mostrar sus pensamientos, dolores y visiones, pero sin levantar el tono. En este poema se observan a la vez técnicas y usos de la primera vanguardia: el humor (su sexo viejo), cercano a la visión personificada del edificio la disposición tipográfica en la que el poema precisa visualmente la sensación perceptible del edificio derrumbado (y la inestabilidad de la voz poética). Todo está invadido por esta voz, incluso en la versificación —los juegos técnicos experimentales— el poema es el lugar de creación y *des-ocultamiento* del joven poeta.

CONCLUSIONES

En este trabajo se ha pretendido estudiar la primera obra poética de Dámaso Alonso desde el punto de vista de la construcción del espacio, en concreto, el urbano. Para ello se ha tratado de responder qué supone el concepto *espacio* en la poesía de la época de confección del libro, además de en textos filosóficos y teórico-críticos de la época o más cercanos. La primera conclusión a la que podemos llegar es que los “Poemillas de la ciudad” no son urbanos en el sentido de relación sujeto-espacio ciudadano (conjunto de personas humanas que lo habitan y elementos inertes). La razón de esto se debe a que la ciudad que se presenta en estos poemas es más una creación interna que una plasmación de la ciudad en sí. Sigue los preceptos intimistas del espacio urbano en los poemas juanramonianos, pero en ellos no hay un choque del sujeto con la gran urbe, ni encontramos la “ciudad-significante” de los poemas ultraístas. El significante urbano de esos poemas es muy general: aparecen unos pocos elementos que aportan verosimilitud para situar a la voz poética en un espacio urbano. Pero la ciudad es creada por el sujeto poético. En este sentido la ciudad se configura como un elemento vacío que se persigue en una poesía de evocación urbana. Él no se relaciona con el espacio, sino que lo plasma desde dentro, desde el dolor, la insatisfacción por la madurez, la búsqueda de la novia y la vida del *homo viator*. Estos son los temas principales del libro poético de juventud de Dámaso Alonso, que se ampliarán de sentido en los consiguientes poemarios de postguerra.

El espacio se trasvasa al papel, se trasluce la ciudad y todos sus elementos en el verso, pero a través del estado anímico, no de la velocidad, del estrés y de la modernidad de la urbe como en los poemas ultraístas. La ciudad, la apertura de este espacio en el papel, es el trasunto anímico de la voz poética. En ella reafirma sus miedos, proyecta el pesimismo del camino y de la vida. Es en estos poemas donde la voz poética que enmascara a Alonso plantea la unión entre onirismo y realidad. Si en su *rincón feliz* el mundo está construido a su medida, en el exterior es al contrario, y por esa razón la ciudad se moldea ante los ojos de la voz poética. Madrid no es el epicentro de estos poemas, es el hombre que habita en ella: por esta razón la ciudad es inexacta. El *des-ocultamiento* del ser responde a la presunta dominación del espacio por parte de una voz poética insegura y dolida, incapaz de habitar el espacio externo. La ciudad de estos poemas refleja la inseguridad del joven poeta que se proyecta en dolor y anhelo.

BIBLIOGRAFÍA

- Alberti, Rafael (1990), “Un joven de prematura madurez”, en *Diario ABC*, 26 de enero, p. 59, en <https://bit.ly/2MaZYmI> (fecha de consulta: 28/12/18).
- Aleixandre, Vicente y Alonso, Dámaso (1993), *Álbum. Versos de juventud*, Barcelona, Tusquets.
- Alonso, Dámaso (1921), *Poemas puros. Poemillas de la ciudad*, Madrid, Galatea.
- Alonso, Dámaso (1969), *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos.
- Alonso, Dámaso (1981), *Gozos de la vista. Poemas puros. Poemillas de la ciudad. Otros poemas*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Alonso, Dámaso (1985), “Vida y obra” en *Antología de nuestro monstruoso mundo. Duda y amor sobre el ser supremo*, Madrid, Cátedra, pp. 11-56.
- Alonso, Dámaso (2013), *Hijos de la ira*, Barcelona, Austral.
- Barthes, Roland, “Semiología y urbanismo”, en <https://bit.ly/2D7CJHe> (fecha de consulta: 28/12/18).
- Cano Ballesta, Juan (1981), *Literatura y tecnología: las letras españolas ante la revolución industrial, 1900-1933*, Madrid, Orígenes.
- Cano Ballesta, Juan (1996), *La poesía española entre pureza y revolución (1920-1936)*, Madrid, Siglo XXI, 1-70.
- Cañas, Dionisio (1994), *El poeta y la ciudad. Nueva York y los escritores hispanos*, Madrid, Cátedra.
- Cilleruelo, Jose Ángel (1990), “De la calle del arrabal al millón de cadáveres. Poesía de la ciudad en Dámaso Alonso”, *Revista Anthropos*, 106/107, pp. 115-117.

- Cilleruelo, José Ángel (1999), “El 27 contra la ciudad”, en Rovira, José Carlos (ed.), *Escrituras de la ciudad*, Madrid, Palas Atenea, pp. 13-31.
- Debicki, Andrew (1974), *Dámaso Alonso*, Madrid, Cátedra.
- Deleuze, Gilles (2005), “¿Cómo reconocer el estructuralismo?”, en *La isla desierta*, Valencia, Pre-Textos, pp. 223-249.
- Díez de Revenga, Francisco Javier (2001), *La poesía de vanguardia*, Madrid, Ediciones del laberinto.
- Duque Amusco, Alejandro (1990), “Poesía de juventud: Dámaso Alonso, innovador”, *Revista Anthropos*, 106/107, pp. 109-114.
- Ferreres, Rafael (1976), *Aproximación a la poesía de Dámaso Alonso*, Valencia, Editorial Bello.
- Flys, Miguel Jarsolaw (1968), *La poesía existencial de Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos.
- Heidegger, Martin (1994), “«...Poéticamente habita el hombre...»”, en *Conferencias y artículos*, Barcelona, Ediciones del Serbal, pp. 163-179.
- Heidegger, Martin (2009), *El arte y el espacio*, Barcelona, Herder.
- Heidegger, Martin (2015), *Construir. Habitar. Pensar*, Madrid, La Oficina.
- Jiménez, Juan Ramón (2009), *Diario de un poeta recién casado (1916)*, Madrid, Cátedra.
- Larson, Susan (2011), *Constructing and resisting modernity: Madrid 1900-1936*, Madrid, Iberoamericana Vervuert.
- Marinetti, Filippo Tomasso (1910), “Proclama futurista a los españoles”, *Prometeo. Revista social y literaria*, 20, pp. 1-2, en

<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003776963&search=&lang=es> (fecha de consulta: 08/04/19).

Meneses, Carlos (1978), *Poesía juvenil de Jorge Luis Borges*, Barcelona/Palma de Mallorca, Olañeta Editor.

Pérez-Bustamante Mourier, Ana-Sofía (1999), “Voz con alcuza (sobre la imaginación simbólica en la poesía de Dámaso Alonso)”, *Salina. Réviste de lettres*, 13, pp. 2-41.

Prieto de Paula, Ángel Luis (1999), “La «construcción de la ciudad» en la poesía española desde la Guerra Civil al medio siglo”, en Rovira, José Carlos (ed.), *Escrituras de la ciudad*, Madrid: Palas Atenea, pp. 159-193.

Simmel, Georg (1986), “Las grandes ciudades y la vida del espíritu”, en *Cuadernos políticos*, 45, pp. 5-10 en <https://bit.ly/2H6gaXo> (fecha de consulta: 28/12/18).

Torre, Guillermo de (2001), *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Visor.

Videla de Rivero, Gloria (1963), *El ultraísmo: estudio sobre movimientos poéticos de la vanguardia de España*, Madrid, Gredos.

Yory, Carlos Mario (1999), *Topofilia o la dimensión poética del habitar*, Santa Fe de Bogotá, CEJA, Centro Editorial Javeriano.