

LA OBRA LITERARIA DE  
MANUEL ALONSO ALCALDE  
(1919-1990)



MARÍA TERESA ESCALADA BUITRÓN

**Universidad de Valladolid**



LA OBRA LITERARIA  
DE  
MANUEL ALONSO ALCALDE  
(1919-1990)

Serie: LITERATURA, 104

---

ESCALADA BUITRÓN, María Teresa

La obra literaria de Manuel Alonso Alcalde : (1919-1990) / María Teresa Escalada Buitrón. –Valladolid : Universidad de Valladolid, 2023

254 p. ; 24 cm. – (Literatura ; 104)

ISBN 978-84-1320-252-5

1. Alonso Alcalde, Manuel 1919-1990 – Crítica e interpretación 2. Literatura española – Siglo XX – Historia y crítica I. Escalada Buitrón, María Teresa, aut. II. Universidad de Valladolid, ed. III. Serie

821.134.2"19"AlonsoAlcalde

---



MARÍA TERESA ESCALADA BUITRÓN

LA OBRA LITERARIA  
DE  
MANUEL ALONSO ALCALDE  
(1919-1990)



EDICIONES  
Universidad  
Valladolid

---

En conformidad con la política editorial de Ediciones Universidad de Valladolid (<http://www.publicaciones.uva.es>), este libro ha superado una evaluación por pares de doble ciego realizada por revisores externos a la Universidad de Valladolid.

---



Este libro está sujeto a una licencia "Creative Commons Reconocimiento-No Comercial - Sin Obra derivada" (CC-by-nc-nd).

MARÍA TERESA ESCALADA BUITRÓN, VALLADOLID, 2023

Motivo de cubierta: Manuel Alonso Alcalde hacia 1970 en Estepona (Málaga)

Diseño de cubierta: Ediciones Universidad de Valladolid

ISBN: 978-84-1320-252-5

Diseño: Ediciones Universidad de Valladolid

Agradecimientos:

*A Isabel Paraíso, por su magisterio y apoyo en todo momento.*

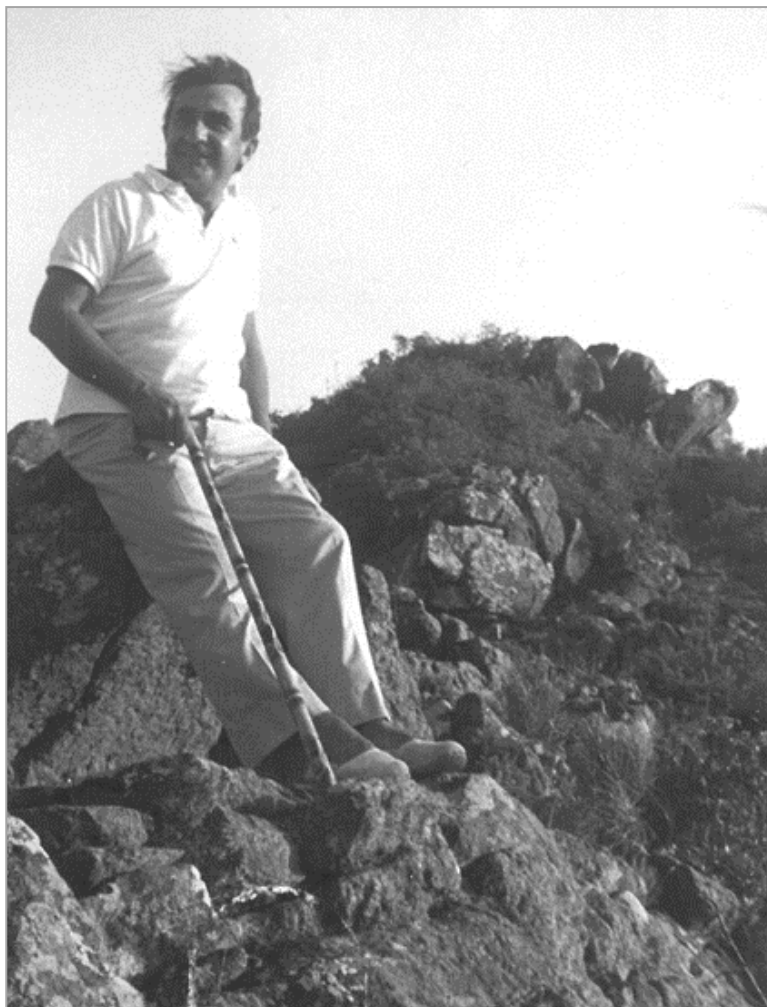
*A Manuel Alonso Alcalde y Maruchi Jalón, por su acogida y su amistad. In memoriam*

*A Ana Alonso Jalón y Antonio Vázquez Hoehne, por su ayuda inestimable.*

*A mis compañeros de la Biblioteca Nacional Pilar Jiménez y Lorenzo Martín del Burgo, por sus sabias sugerencias.*

*A mi familia y demás amigos, por sus buenos consejos.*





«Hay que [...] / [...] /  
subir; crecer, buscar caminos;  
inaugurar, abrir senderos; / [...] /  
hasta alcanzar la última cima,  
el pico último y señero,  
malva de nieblas y bañado  
de eternidad y de silencio,  
y allí, de pie, sentir el roce,  
como de arena azul, del tiempo».

(Manuel Alonso Alcalde)



<b>Abreviaturas empleadas</b> .....	13
<b>Palabras de acompañamiento</b> .....	15
<b>Introducción</b> .....	17
<b>1. BIOGRAFÍA DE MANUEL ALONSO ALCALDE</b> .....	19
<b>2. LA POESÍA</b> .....	35
2.1. Introducción.....	35
2.2. Los inicios poéticos: el «Cuaderno de hule negro» y <i>Vendimia</i> .....	41
2.3. Las imágenes primordiales de los años 40: <i>Los mineros celestiales</i> , <i>Hoguera viva</i> , los poemas de la revista <i>Halcón</i> .....	44
2.4. La conversión y los hombres en los años 50 y 60: <i>Antología íntima</i> , <i>Ceuta del mar</i> , <i>Encuentro</i> .....	69
2.5. El humor y la nostalgia, la fe y la muerte en los años 70 y 80: los poemas a lugares, <i>Mirando al otro allí</i> y otros poemas.....	76
2.6. La forma en los años 40: la métrica y otros rasgos de estilo.....	89
2.7. La forma desde los años 50: la métrica y otros rasgos de estilo.....	95
<b>3. LA NOVELA CORTA</b> .....	101
3.1. Introducción.....	101
3.2. <i>Ha caído una piedra en el estanque</i> .....	102
3.3. <i>Unos de por ahí</i> .....	112
<b>4. LOS CUENTOS</b> .....	121
4.1. Introducción.....	121
4.2. Los años 50: <i>Esos que pasan. Y la Muerte</i> y otros cuentos.....	125
4.3. Los años 60: <i>Se necesita un doble</i> y otros cuentos.....	132
4.4. Los años 70 y 80: <i>El hecho de vivir</i> y otros cuentos.....	140



<b>5. EL TEATRO</b> .....	149
5.1. Introducción .....	149
5.2. <i>Estampas de San Francisco</i> .....	154
5.3. <i>El agua en las manos</i> .....	155
5.4. <i>Los héroes sí mueren</i> .....	158
5.5. <i>Historia de Romanos: Las distintas versiones</i> .....	162
5.6. <i>La orilla gris del Rubicón</i> .....	167
5.7. <i>Esclavos para los patricios</i> .....	171
5.8. <i>El Rubicón ya no lleva truchas</i> .....	171
5.9. <i>El señor patricio tiene la palabra</i> .....	171
5.10. <i>Golpe de estado año 2000</i> .....	174
5.11. <i>Y no llegó la paz</i> .....	177
5.12. <i>El mundo era de todos</i> .....	182
5.13. <i>Solos en esta tierra</i> .....	182
5.14. <i>Los felices años 80</i> .....	188
<b>6. LOS CUENTOS INFANTILES</b> .....	193
6.1. Introducción .....	193
6.2. Los años 60: <i>Cuentos y más cuentos</i> .....	195
6.3. Los años 80: <i>Cómprame un caballo, V-X5, antes Mostacilla.</i> <i>La cabaña de la noche</i> .....	206
<b>7. EL TEATRO INFANTIL</b> .....	213
7.1. Introducción .....	213
7.2. Los años 70: <i>El país sin risa y cuatro piezas más</i> .....	215
7.3. Los años 80: «La batalla».....	225
<b>8. CONCLUSIONES</b> .....	229
<b>9. BIBLIOGRAFÍA</b> .....	231
9.1. Bibliografía de Manuel Alonso Alcalde.....	231
9.2. Bibliografía sobre Manuel Alonso Alcalde.....	240
9.3. Bibliografía general.....	244
<b>Índice de ilustraciones de la vida de Manuel Alonso Alcalde</b> .....	251

**ABREVIATURAS EMPLEADAS  
AL CITAR LAS DIFERENTES OBRAS  
DE M. ALONSO ALCALDE**

---

AI:	<i>Antología íntima</i>
CM:	<i>Ceuta del mar</i>
CP:	<i>Ceuta y sus poetas</i>
E:	<i>Encuentro</i>
<i>El hecho...:</i>	<i>El hecho de vivir</i>
<i>Esos...:</i>	<i>Esos que pasan. Y la Muerte</i>
H:	<i>Halcón. Revista de poesía</i>
<i>H.<sup>a</sup> Rom:</i>	<i>Historia de Romanos</i>
HV:	<i>Hoguera Viva</i>
LMC:	Los mineros celestiales
MOA:	<i>Mirando al otro allí</i>
PB:	“Paisajes de Benasque”
<i>Se necesita...:</i>	<i>Se necesita un doble</i>



## PALABRAS DE ACOMPAÑAMIENTO

---

Hay escritores con suerte, con estrella. Manuel Alonso Alcalde es uno de ellos.

Nació a la vida y a la literatura en Valladolid, y rápidamente se convirtió en la revelación poética de los años de postguerra en esta ciudad. Celebrado por profesores y poetas de la talla de Narciso Alonso Cortés y Fernando González, recibió la amistad de jóvenes compañeros que pronto brillarían con luz propia en el panorama literario español, como Miguel Delibes, Luis López Anglada o Arcadio Pardo.

En su poesía destacaríamos *Los mineros celestiales*, 1941, y *Hoguera viva*, 1948. Alonso Alcalde siempre es ingenioso, puro, inesperado. Con una enorme creatividad para las imágenes. Capaz de una gran diversidad de registros temáticos y formales. Desde la candidez hasta la plasticidad y aspereza; desde la amorosa efervescencia hasta la serenidad religiosa; desde impecables y contundentes sonetos hasta endecasílabos sueltos o verso libre, pasando por romances, tercetos encadenados, etc. Con toda justicia, una gran cantidad de premios nacionales jalonan su producción.

Pero, además de poeta, Alonso Alcalde es un excelente narrador, sobre todo de relatos y novela corta. Desde una posición existencial, se interesa por los hombres: cómo viven, qué sienten, qué problemas tienen. La narrativa de Alonso Alcalde posee enorme agilidad, gracejo, hábil pergeño de caracteres, y predominio de la narración sobre el diálogo. Como suele pintar ambientes populares o cotidianos, los coloquialismos abundan. Destaca el trazado de los caracteres, de logradísima psicología. La ambientación aparece condensada, y los acontecimientos se despeñan con tempo rápido, captando continuamente al lector. Por todo ello, la narrativa de Alonso Alcalde también ha recibido numerosos premios, como el “Ateneo de Valladolid” 1964 por *Gente de por ahí*.

Y, para no dejar ningún género literario sin frecuentar, nuestro autor también cultiva el teatro. Escribe, fundamentalmente, teatro político, cuyos temas básicos son el heroísmo individual, el cinismo e insensibilidad de los gobernantes, la opresión de los débiles, la lucha despiadada por el poder, y la angustia ecológica. En el campo del teatro ha sido galardonado con varios premios, como el Lope de Vega 1972 por *Solos en esta tierra*.

En cuanto a la dosificación de los componentes lírico, narrativo y dramático en su trayectoria de escritor, creemos que Alonso Alcalde alcanza sus mejores notas como lírico precisamente en sus libros vallisoletanos de los

primeros años, mientras el lento entibiecer de su lírica se corresponde con un resurgir alternativo de la narrativa primero (década del 60-70) y del teatro después (década del 70-80).

Además de todo ello, nuestro autor ha escrito centenares de artículos periodísticos desde que en 1942 fuera invitado por Francisco de Cossío a colaborar en *El Norte de Castilla*. En este periódico sigue escribiendo a lo largo de más de cuarenta años, hasta su fallecimiento en 1990. Publicó además en *ABC*, *Ya*, etc. En estas colaboraciones, Manuel Alonso Alcalde realiza comentarios personales sobre las más diversas materias: literatura, cultura, valores, recuerdos... Siempre con agilidad, siempre con inteligencia, siempre con sentido común y humanidad. Sus crónicas son un placer estético.

Pero hemos comenzado diciendo que Alonso Alcalde es un escritor con suerte, con estrella. En su vida personal, conoció la plenitud amorosa junto a la vallisoletana María Jalón, y fue padre de tres hijos. Y en su vida literaria, ha tenido la suerte de que la palentina-vallisoletana María Teresa Escalada Buitrón, licenciada en Filología Hispánica y también en Filología Francesa por la Universidad de Valladolid, y doctora en Filología Hispánica por la misma Universidad, haya dedicado más de 35 años de su vida al estudio de su obra literaria. Remodelación de su tesis doctoral *Poética y escritura en Manuel Alonso Alcalde* (2001) es este libro que el lector tiene en sus manos.

Con espíritu valiente y exhaustivo (no en balde ha trabajado, por oposición, en la Biblioteca Nacional desde 1991), la doctora Escalada recoge la amplia y dispersa producción de Manuel Alonso Alcalde, la cataloga y la estudia sistemáticamente.

Para ella y para el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, mi respeto y parabienes por la preservación de una obra literaria excelente.

ISABEL PARAÍSO

*Catedrática de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*

Este estudio ofrece una panorámica de la vida y de la obra de Manuel Alonso Alcalde (1919-1990), escritor esencial para comprender la evolución de la literatura española en la segunda mitad del s. XX.

Muy reconocido y premiado desde su juventud, traducido a otras lenguas, representado en varios teatros y en Televisión Española, está presente en antologías y estudios de los últimos años, así como en el *Diccionario Biográfico Español* de la Real Academia de la Historia.

Autor difícil de clasificar en una generación concreta,<sup>1</sup> le correspondería la misma que a Miguel Delibes, del que fue condiscípulo en el colegio de Lourdes de Valladolid, amigo durante toda su vida, y a quien transmitió el gusto por la escritura.<sup>2</sup>

Manuel Alonso Alcalde fue una persona inquieta, curiosa y de formación multidisciplinar<sup>3</sup> que cultivó todos los géneros: la poesía, el cuento, la novela corta, el teatro, la literatura infantil y que, además, escribió magníficos artículos periodísticos. Con la poesía expresó su intimidad, su amor, su soledad, su sentimiento religioso y la nostalgia de su juventud. Con sus cuentos y novelas, su percepción de la sociedad, de los hombres, de sus vidas, sus problemas y sus luchas cotidianas. Con el teatro, su visión de la política y de las pasiones que destruyen a los hombres. Su literatura infantil refleja su gran imaginación y su espíritu familiar, ya que estas piezas estaban dirigidas primero a sus hijos y después a sus nietos. El conjunto de su obra constituye una representación personal del mundo que le tocó vivir, un mundo en evolución, del que quiso dejar testimonio.

---

<sup>1</sup> Para establecer los grupos de literatos, o sus generaciones, se suele considerar su fecha de nacimiento, o la de algún suceso que hayan vivido en común. Pero ni los cortes cronológicos, ni las denominaciones, son todavía unánimes para los del s. XX y, menos aún, si se refieren a escritores de distintos géneros. Isabel Paraíso (1990a: 114) sitúa a nuestro autor (n. 1919), como poeta, en la promoción de 1945, por ser éste el año de la creación de la revista *Halcón*. Como narrador, pertenecería a la de Delibes (n. 1920) y como dramaturgo, a la de Buero Vallejo (n. 1916), que le influyó en la forma de entender la creación teatral.

<sup>2</sup> «Y un día, sin saber cómo, me contagió su debilidad literaria» (Delibes, 1990).

<sup>3</sup> Licenciado en Derecho, miembro del Cuerpo Jurídico Militar desde 1943, Título de Maestro de Primera Enseñanza en 1943, Título Oficial de Periodista en 1973, habiendo ganado en 1955 y 1957 el Premio África de periodismo, miembro de la Asociación Internacional de Críticos Literarios de la Unesco y poseedor de varias distinciones relacionadas con su profesión.

La historia vital y literaria de Alonso Alcalde transcurrió en tres ciudades: en su Valladolid natal hasta 1948, en Ceuta hasta 1969 y en Madrid hasta su fallecimiento en enero de 1990. Estas ciudades marcaron etapas distintas en su producción literaria, que fue evolucionando al compás de sus vivencias en cada una de ellas.

Las siguientes páginas tienen su origen en nuestra Memoria de Licenciatura y posterior Tesis Doctoral sobre este autor, ambas dirigidas por la profesora D.<sup>a</sup> Isabel Paraíso, profunda conocedora de la literatura vallisoletana del s. XX, y supusieron el descubrimiento de un gran escritor, muy poco estudiado, con las excepciones de José María de Campos Setién y de la propia Isabel Paraíso.

Para su elaboración, hemos tenido en cuenta las obras de Alonso Alcalde que fueron editadas, representadas o premiadas, es decir, que de algún modo se hicieron públicas, aunque algunas de ellas sigan inéditas, excluyendo sus artículos periodísticos, merecedores de otro estudio aparte.

La fuente principal ha sido su propia biblioteca, donde hemos tenido acceso a sus manuscritos, su epistolario y numerosos recortes de prensa con noticias de premios u otros datos de interés. Tanto el propio autor, en su día, como después su esposa, María Jalón, nos dieron siempre las mayores facilidades para su consulta y hacemos constar aquí nuestro agradecimiento y nuestro recuerdo.

Otras fuentes imprescindibles han sido los libros de Isabel Paraíso (1990a) y de José María de Campos Setien (1983), por la exhaustividad y profundidad de sus estudios.

También fue muy importante la ayuda de Arcadio Pardo, cofundador, junto con Alonso Alcalde y Luis López Anglada, de la revista *Halcón* de poesía, y la del antiguo secretario del Premio Leopoldo Alas para libros de cuentos literarios, D. Esteban Padrós de Palacios, que nos proporcionó información utilísima sobre los relatos de nuestro autor en los años 50 y 60.

Asimismo, hemos consultado los catálogos y fondos de la Biblioteca Nacional y cuantas publicaciones impresas o digitales han podido aportar datos sobre su figura.

El propósito de este estudio ha sido el poner de relieve los valores de un escritor muy destacado, tanto por la calidad de su poesía y de su prosa como por el valor sociológico de sus narraciones y su teatro, donde presenta un variadísimo catálogo de personajes y de hechos, a través de los cuales se adquiere un mejor conocimiento de los hombres y de la época en que vivió.



## 1. BIOGRAFÍA DE MANUEL ALONSO ALCALDE (Valladolid, 7 de julio de 1919-Madrid, 19 de enero de 1990)

---

Manuel Alonso Alcalde nació en Valladolid. Las familias de sus padres, Rafael Alonso Ariza y Jesusa Alcalde Ferrer, poseían prósperos negocios: la de su padre, una fábrica de calzados, y la de su madre, unos almacenes de confección junto a la Plaza Mayor de dicha ciudad.<sup>4</sup>

En 1921 el matrimonio Alonso Alcalde abandonó la capital del Pisuegra con sus dos hijos, Rafael, que entonces tenía siete años, y Manuel, que tenía dos, para asentarse en Barcelona, donde el padre instaló una granja avícola en las faldas del Tibidabo, llamada «San Ginés». Allí, los dos hermanos pasarían sus primeros años escolares, que para nuestro autor fueron idílicos. Estos recuerdos de su infancia en San Ginés y del almacén de tejidos de su abuelo se reflejarían más tarde en su novela *Ha caído una piedra en el estanque*.

En 1929 Manuel Alonso Alcalde regresó a Valladolid, donde vivían sus abuelos maternos, para comenzar el Bachillerato. Tenía diez años y entró interno en el Colegio de Lourdes de los Hermanos de la Salle, conocidos en Valladolid como «Los Baberos». Allí empezó a dar las primeras muestras de su vocación literaria y a experimentar con la versificación, la prosa y el teatro.

Desde el principio, colaboró con algunos poemas en la Memoria Escolar del Colegio, y en su biblioteca se conservan cuadernos manuscritos con versos y cuentos de aquella etapa. Los más antiguos llevan fecha de 1934, aunque Miguel Delibes (1990) recuerda su actividad poética con anterioridad, como relata en un evocador artículo escrito con motivo del fallecimiento de su amigo:

Mi primer recuerdo de Manolo Alonso Alcalde data de finales de los años veinte, en el Colegio de Lourdes de Valladolid, donde ambos nos educábamos. Si cierto los ojos soy capaz de evocar al primer Manolo, [...] en el gran patio hirviente de voces, con un lápiz en la mano, abstraído, mientras sus compañeros nos zurrábamos la badana con las bufandas trenzadas o en un partido de pelota china. En aquella España elemental y

---

<sup>4</sup> Eran los conocidos *Grandes Almacenes de Confecciones Eusebio Alcalde Varela*, abuelo de nuestro escritor, con tiendas en las calles Lencería y Alarcón. Eusebio Alcalde también fue quien mandó construir el gran edificio de estilo renacentista que hoy se puede admirar en el nº 3 de la Plaza Mayor con vuelta a la plaza del Corriño y a la calle Alarcón.

Las principales fuentes publicadas para la biografía de Manuel Alonso Alcalde son la obra de José María de Campos Setién (1983), la biografía del *Diccionario Biográfico Español* de la Real Academia de la Historia y la biografía elaborada por la Asociación Española de Militares Escritores.

bárbara [...], tuvo el valor de declararse poeta desde la primera infancia. [...] Manolo anotaba un verso, corregía una palabra o titulaba un poema. Mas [...] la actitud delicada y apartadiza de Manolo se consideraba casi como una deserción. Pasó años difíciles en el colegio, pero su amor a la poesía, su práctica, le compensaba de todo lo demás. Un día, apenas cumplidos los once años, me leyó furtivamente un poema. [...] Manolo me adoctrinaba. Alimentaba ya, en tan tierna edad, un profundo amor a la palabra. Barruntaba que en el encadenamiento inusual de vocablos residía la belleza de expresión. [...] En Manolo existía un escritor auténtico, capaz de sacrificarlo todo por la palabra. Fue un literato precoz y total. A los diez años había leído ya a los clásicos, tenía el valor de juzgar, de decir esto me gusta y esto no me gusta. Componía versos. [...] acabados, emotivos, técnicamente perfectos.



En el colegio de Lourdes (última fila, el tercero por la derecha), junto a Miguel Delibes (fila del centro, cuarto por la izquierda) y otros compañeros

Esta búsqueda de la perfección, que menciona Delibes, será una constante en toda la obra de Alonso Alcalde y se observa en las numerosas correcciones y modificaciones de algunos de sus escritos a lo largo de su vida.

Con los consejos del profesor de literatura del colegio, el hermano José María, y con la amistad del poeta José Suárez Carreño, terminó de consolidarse su vocación. Así lo recuerda Delibes<sup>5</sup> en el mencionado artículo:

Luego, cumplidos los doce o trece años, tuvimos un profesor ejemplar, el hermano Fermín, que, con el tiempo, sin el hábito y el babero, se transformó en José María [...]. Y fue él quien, deslumbrado por aquella vocación tan temprana y decidida, tomó sobre sí la orientación literaria de Manolo, le hizo ver que la belleza no era únicamente la rima, sino la metáfora, el fondo, la composición, la prosa. Un nuevo mundo se abrió ante los ojos del niño poeta. Se fue haciendo cada vez más riguroso con el verso, se inició en la prosa. El escritor total, que abarcaría todos los géneros, entiendo que salió del talento de Manolo, pero encauzado por el hermano José María. [...] Y un día, sin saber cómo, me contagié su debilidad literaria [...].

La amistad con el poeta mejicano de familia leonesa, José Suárez Carreño (Campos Setién, 1983: 13), instalado en Valladolid durante aquella época y vecino de los abuelos de Manuel Alonso Alcalde, también fue muy importante en su formación. Años más tarde, rememoraba sus encuentros con él y con el poeta Gerardo Landrove, y la tarde en que le presentaron a Jorge Guillén, en una entrevista que le hizo Jacinto López Gorgé (1977: 8):

Y un buen día me llevaron ante el maestro Jorge Guillén. Yo había escrito un cuaderno de poemas superrealistas, muy a la moda [...], sin puntuación de ninguna clase. Y Guillén me lo pidió muy cariñosamente y se lo llevó y me lo devolvió con puntos y comas de su propia mano.

Además del estímulo que le supuso el aprecio de estos dos poetas mayores que él, se dio con Suárez Carreño un fecundo intercambio de influencias. Incluso los dos concurrieron, en 1943, a la primera convocatoria del Premio Adonais de Poesía, donde Suárez Carreño fue uno de los tres ganadores, con la obra *Edad de hombre*<sup>6</sup> y Manuel Alonso Alcalde, uno de los finalistas, lo que le valió la promesa de José Luis Cano de la edición de un libro de poesía, que se materializaría en 1988 con la publicación de *Mirando al otro allí*.<sup>7</sup>

Al finalizar el Bachillerato, tuvo que examinarse en el Instituto José Zorrilla de Valladolid, donde era catedrático de Lengua y Literatura don Narciso Alonso Cortés. Campos Setién (1983: 17-18) narra la escena en que, con motivo del examen que

<sup>5</sup> Romera Castillo (1992: 275) declara sobre Alonso Alcalde: «Fue un personaje importantísimo en la trayectoria literaria de Delibes».

<sup>6</sup> Años más tarde Suárez Carreño, cultivador de varios géneros como Alonso Alcalde, ganaría también los premios Nadal de novela, en 1949, con *Las últimas horas*, y el Lope de Vega de teatro, en 1951, con *Condenados*.

<sup>7</sup> Jiménez Martos (1993: 96): «El Premio Adonais fue concedido, en 1943, a José Suárez Carreño, Vicente Gaos y Alfonso Moreno. El jurado que formaban Aleixandre, Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Enrique Azcoaga y José Luis Cano, fue generoso en las menciones de una docena de ejemplares».

debían pasar los alumnos de colegios religiosos en los Institutos de Enseñanza Media, Alonso Alcalde tuvo que entregar, por consejo del hermano José María, una copia de sus versos a don Narciso. El resultado del lance fue muy favorable, ya que nuestro joven poeta obtuvo la calificación de matrícula de honor y, además, el ofrecimiento de Alonso Cortés de colaborar en la revista del Instituto, *Aula*, donde conoció al alumno ceutí Luis López Anglada, que se convertiría en su amigo íntimo y en su «vida paralela».



Manuel Alonso Alcalde en la Memoria Escolar del Colegio de Nuestra Señora de Lourdes del curso 1932-33 (abajo, segundo por la derecha; en el centro, Miguel Delibes)

Terminado el Bachillerato en junio de 1936, regresó a Barcelona con sus padres y allí le sorprendió la guerra civil. En enero de 1939 es movilizado y destinado primero a Monzón y luego, durante el mes de agosto de 1939, a Barbastro,<sup>8</sup> ambos en la provincia de Huesca. Con esta proximidad a los Pirineos conoció Benasque, que dejó en él recuerdos inolvidables, a cuya memoria dedicaría, años más tarde, algunos de sus poemas más inspirados («Canto de recuerdo por el Pirineo», 1970 y «Paisajes de Benasque», 1984).

En septiembre de ese año, obtuvo una prórroga que le permitió regresar a Valladolid y comenzar la carrera de Derecho. Es entonces cuando Alonso Alcalde sitúa, en el cuestionario de Parrilla y Sanjosé (1988: 95), el día más feliz de su vida, el del encuentro con la que sería la musa de sus poemas amorosos: «Aquél en que, estudiante de primero de Derecho, me tropecé ante el estanque del Campo Grande con una deliciosa chiquilla -uniforme con boina de “las Francesas” -, que se convertiría en [...] mi mujer».



María Jalón y Pizarro

Esta «deliciosa chiquilla», María Jalón y Pizarro, sería la inspiradora de su poemario *Hoguera viva* (1948) y su esposa desde 1949. También de Valladolid, fue catedrática de Enseñanza Media de Francés. Poseedora de un carácter alegre y de una gran cultura, desempeñó un papel fundamental en la vida y en la obra de Alonso Alcalde, primero, como destinataria de numerosos cuentos infantiles desde su época de colegiala y luego, como motivo de gran número de poemas.

---

<sup>8</sup> Datos extraídos de la «Hoja de Servicios» del autor.

Además fue el centro de sus sentimientos durante toda su vida, eje de la familia y acertada crítica de su obra literaria.

Los años que van desde su ingreso en la Universidad hasta su instalación en Ceuta en 1948 y su matrimonio con María Jalón en 1949 fueron, para él, de una actividad febril. Entre 1939 y 1942, hizo la carrera de Derecho en Valladolid, licenciándose con la calificación de sobresaliente.<sup>9</sup> También realizó en estos años los estudios de Magisterio. En 1943, ganó las oposiciones al Cuerpo Jurídico Militar con el número tres y al mismo tiempo trabajó en el bufete del conocido abogado vallisoletano y catedrático de Derecho Civil, Vicente Guilarte.



Estudiante de Derecho y poeta en Valladolid

Junto a esta intensa actividad académica y profesional, su vida literaria seguía el mismo ritmo. Estando en la facultad, ya participaba en recitales poéticos y actos literarios. Su primer galardón lo obtuvo en 1940, «ex-aequo» con López Anglada (1990: 33), en unos Juegos Florales convocados por el Ayuntamiento de Palencia para conmemorar la muerte de Jorge Manrique.

También en Palencia, con un soneto «A la mujer palentina», ganó el primer premio en 1942, en la Fiesta de las Letras, organizada por la Asociación de la Prensa Palentina y por el Ayuntamiento de Palencia.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> En su Expediente aparecen cuatro matrículas de honor, quince sobresalientes y tres notables.

<sup>10</sup> La rebelión del trigo, Palentina, / molturado en la muela con avena, / te dio, para ser blanca y ser morena, / carne de tamo, bálago y harina. // Se reposó la escarcha matutina / en tu mirada, de humedades llena; / te hizo callada, mínima y serena / la soledad que el páramo calcina. //

En estos años comienza a publicar sus composiciones en las principales revistas literarias de la época. En 1941, en los cuadernos de poesía *Albor*, de Pamplona, aparecen siete poemas suyos agrupados bajo el título de *Los mineros celestiales*, causando una conmoción en Valladolid, como indica Isabel Paraíso,<sup>11</sup> debido a las críticas entusiastas publicadas en los periódicos y a las numerosas cartas escritas al autor por personalidades de las letras de aquellos años, expresando su sorpresa y admiración por ellos.

También inicia su actividad periodística en *El Norte de Castilla* desde 1942, así como en el *Diario Regional* y en Radio Valladolid, desde 1945. Pero lo que dejaría más huella en el desarrollo de las letras vallisoletanas en la posguerra fue su asiduidad a la tertulia del «salón rojo» del café Cantábrico, donde entre él, López Anglada y el joven Arcadio Pardo, entonces estudiante de Bachillerato en el Instituto José Zorrilla, surge la idea de hacer una revista de poesía como empezaba a haber en otras ciudades españolas. Con el apoyo y orientación de Fernando González, la colaboración de Antonio Merino, que dibujó los halcones de la portada, y de Miguel Delibes que aceptó el figurar entre los responsables de la misma, ya que era preceptivo que en toda revista hubiese algún periodista titulado y Delibes poseía este carnet, sale en 1945 el primer número de la revista *Halcón*,<sup>12</sup> en la que Manuel Alonso Alcalde publicaría, entre otros poemas, la serie titulada «Presencia de las cosas» (1945-

---

En el macizo azul de la llanada, / donde hay secos silencios de barbecho, / le dio el río a tu voz cristal y canto. // Fuiste como esta tierra resignada, / que te puso la Virgen en el pecho / dolor de amor, dolor de amor y llanto.

Este soneto, a pesar de su título, no se hace eco del comportamiento heroico de las mujeres palentinas en 1386 (1387 o 1388, según las fuentes), frente a las tropas del duque de Lancaster, que las hizo merecedoras de ciertos privilegios otorgados por el rey Juan I de Castilla. Este hecho histórico, estudiado en profundidad por Soledad Pérez Rodríguez en un magnífico artículo (*Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 1988, n.º 59, pp. 433-523), ha dejado su huella en el Himno a Palencia («En tus muros se estrella Lancaster / triunfa de él la mujer palentina») y está narrado en una gran lápida sobre una artística mesa, procedente de la Sala de Heroínas del Museo del Ejército de Madrid, y hoy colocada en el Ayuntamiento de Palencia, que dice así: «En 1380 [sic] el Rey Don Juan I de Castilla concedió a las mujeres palentinas el privilegio de adornar sus tocados con los colores oro y rojo [que hasta entonces sólo podían llevar los caballeros] en premio a que hallándose ausentes y en el ejército del rey todos los hombres de la Ciudad la defendieron ellas solas derrotando a los ingleses del Duque de Lancaster y pereciendo muchas en los asaltos. Loor eterno a las heroínas de Palencia».

<sup>11</sup> Isabel Paraíso (1990a: 115) recoge algunos fragmentos de artículos publicados por los autores más importantes en Valladolid en aquel momento. Destaca el de Francisco de Cossío en el *Norte de Castilla*, 8-I-1942 donde dice: «Su inspiración tiene un tono más amplio y profundo. Su poesía trata de penetrar en todos los secretos del universo».

<sup>12</sup> La revista *Halcón* cuenta cada vez con más bibliografía sobre ella y su colección homónima de poesía. Las fuentes principales para su estudio son las siguientes: Alonso Alcalde, entrevistado por López Gorgé (1977: 8-9); López Anglada entrevistado por Umbral (1964: 23-24); Campos Setién (1983: 26-28); Fuente Ballesteros (1983-84: 39-50); López Anglada y A. Pardo (2003); Matía (2018: 41-43); Paraíso (1990a: 465-472); Rubio, F. (1976: 255, 283-284).



1946). También crearon una colección de poesía, con el mismo nombre, que en palabras del profesor Romero Tobar (2013: 54) es «imprescindible para la historia de la lírica moderna».

El título de la revista, y de la colección de poesía homónima, en cuya cubierta trasera aparece la frase «Halcón que se atreve...», procedía del villancico de Gil Vicente, cuyo estribillo es: «*Halcón que se atreve / con garza guerrera / peligros espera*».<sup>13</sup> Como nos desveló Arcadio Pardo, para estos jóvenes poetas la garza guerrera representaba la poesía, de modo que la «caza de amor» del villancico venía a simbolizar la ambición del poeta de alcanzarla. El halcón que adorna la portada del n.º 13 de la revista, de cuya publicación y dirección ya se hizo cargo Fernando González, por estar algunos de sus fundadores destinados fuera de Valladolid (Alonso Alcalde, en Ceuta; Anglada, en León), idéntico al que figura en la cubierta trasera de los libros de la colección de poesía, es una representación egipcia del dios Horus, que aparecía en la Historia del Arte de Salomón Reinach. La idea procedió de Rosario Fuertes, esposa de Fernando González, catedrática de francés en el Instituto Zorrilla y profesora de Arcadio Pardo.

En esta época, además, vería premiadas o representadas sus primeras obras dramáticas, como *Más allá de la tierra*, ganadora de una Mención Honorífica en el Concurso para Autores Noveles de Obras de Teatro, convocado por la Delegación Provincial de la Subsecretaría de Educación Popular en 1946; o *Estampas de San Francisco* que, con variaciones en su título, se representó en Palencia, también en 1946, y al año siguiente, en dos ocasiones más en Valladolid.

La etapa vallisoletana de Manuel Alonso Alcalde se cierra en 1948, año de la publicación de su importante poemario, *Hoguera viva*, finalista del premio Adonais (Pardo: 2007), escrito mayoritariamente en sonetos, que despertó opiniones fervorosas.<sup>14</sup> También es en 1948 cuando Miguel Delibes gana el Premio Nadal con

<sup>13</sup> Información facilitada por Arcadio Pardo en carta del 23 de enero de 1999. Reproducimos aquí el villancico: «Halcón que se atreve / con garza guerrera/ peligros espera. // Halcón que se vuela / con garza a porfía, / cazarla quería / y no la recela. // Mas quien no se vela / de garza guerrera / peligros espera. // La caza de amor / es de altanería:/ trabajos de día, /de noche dolor. // Halcón cazador / con garza tan fiera, /peligros espera».

<sup>14</sup> Algunos comentarios que suscitó la aparición de *Hoguera viva* en la colección Halcón, fueron los siguientes:

- «Estoy convencido de que eres uno de los más grandes poetas de hoy. El tiempo me dará la razón [...]. Y puedo decirte -con Anglada que opina igual- que es uno de los libros mejores (de versos) que en estos años se han publicado» (Carta de Miguel Delibes, fechada en Valladolid, el 20 de octubre de 1948).

- «Es una pena que no publique en nuestra colección su “Hoguera Viva”. Esos sonetos suyos son los mejores que he leído desde Miguel Hernández para acá. A mí me gusta hablar claro» (Carta de Rafael Montesinos a Fernando González, fechada el 10 de junio de 1946).

- «Pues te aseguro (y ahora sin tonterías) que has publicado el mejor libro de versos que se ha hecho desde hace muchísimos años» (Carta de Luis López Anglada, fechada en León el 10 de octubre de 1948).

su novela *La sombra del ciprés es alargada*, en la que aparecen como pórtico unos versos extraídos del soneto «Decidme» de nuestro autor, publicado en *Hoguera viva*: «¿Por qué este ansia, este amor, estos supremos / anhelos en el hombre? ¿Por qué existe / un destino de amar bárbaro y triste / en la ruina de carne que movemos?». Este mismo año, al ascender a capitán, es destinado a Ceuta.

Al año siguiente, en 1949, regresa a Valladolid para casarse con María Jalón y a partir de entonces, se afincará definitivamente en «la perla del Mediterráneo», donde pasará los años más felices de su vida.



En Ceuta, junto a María Jalón

En Ceuta se instala el nuevo matrimonio y allí irán naciendo sus tres hijos, Manuel en 1950, José María en 1951 y Ana en 1957. La nueva ciudad le ofrecía un mundo de actividades muy distinto de las de la mesetaria Valladolid y a ellas se entrega con curiosidad y afición: la pesca, la natación, el judo, la pintura al aire libre, la compañía de los pescadores en su Cofradía, el Casino con su póquer, actividades todas ellas que dejarían rastro en su obra narrativa, ya que para Alonso Alcalde la literatura tenía que ser reflejo de la realidad. Esta vida, tan distinta de la que había llevado hasta ese momento, la recuerda en la mencionada entrevista de López Gorgé (1977: 9):

En Ceuta sufrí una soledad literaria muy larga. Estaba muy aislado, a nivel estrictamente local. Ahora bien, esa soledad me sirvió, por otra parte, para recluirme con mis escritos y acendrar más la prosa. Me dedicaba también a la pesca y en el mar me pasaba largas horas. Hubo una temporada en que me apasionó mucho el juego. Y aparte de esa temporada de póquer (temporada que me aterra, pero que me ha servido para escribir una serie de cuentos de jugadores), mi vida ceutí, tras el trabajo diario,

---

- «Tu poesía es sabrosa y está bien agarrada por dentro [...]. “La soledad y la tierra”. A mí me parece que esta parte es la mejor del libro (aunque sé que en esto discreparé de todo el mundo, y quizás de ti mismo)» (Carta de Gabriel Celaya, San Sebastián, 29 de octubre de 1948).

transcurría también en practicar el judo y algún otro deporte, como la natación, por ejemplo, y en pintar al aire libre. Una vida muy feliz y despreocupada, si bien se mira, con algún que otro viaje profesional por las restantes poblaciones norteafricanas, especialmente a Melilla. No, no me olvidaré de Ceuta fácilmente. Me siento ceutí, más que vallisoletano. Además, en Ceuta nacieron mis tres hijos. Maruchi, mi mujer, con la que me casé en Valladolid, tras ganar una adjuntía como profesora de Francés, tuvo igualmente su primer destino en Ceuta.

La vida en Ceuta proporcionó a nuestro autor multitud de episodios y de personajes para sus obras. Esto se debió, en parte, a su extraordinario sentido de la observación, que declaró haber recibido de los «caballas»,<sup>15</sup> y, en parte, al cargo de Juez Municipal Sustituto de Ceuta que ejerció desde septiembre de 1954 hasta agosto de 1959,<sup>16</sup> y que le permitió conocer la vida de los pequeños delincuentes, vividores y contrabandistas que se beneficiaban de la condición internacional de Tánger y que operaban a través del Estrecho de Gibraltar. Este ambiente le sirvió de inspiración para su obra *Gente de por ahí*, ganadora del Premio Ateneo de Valladolid de Novela Corta en 1964, que más tarde se publicaría bajo el título de *Unos de por ahí* (1966, 1970).



Junto a un malecón en Ceuta

---

<sup>15</sup> En una entrevista aparecida en *El Faro de Ceuta*, el 5 de agosto de 1973, la escritora y reciente académica Paloma Díaz Más preguntaba a nuestro autor qué le había aportado cada una de las ciudades en las que había vivido, a lo que Alonso Alcalde respondía:

«-Yo creo que Valladolid me enseñó la austeridad, que, traducida al lenguaje literario, se convierte en eso tan difícil de conseguir que se llama concisión o economía literaria. De Ceuta, esa ciudad que tanto añoro, donde fui tan feliz humanamente, he podido obtener dos cosas: el gusto por la observación aguda -no sé si te has dado cuenta de que los caballas son observadores finísimos- y por la réplica rápida y oportuna, lo cual, en teatro es algo imprescindible; y, naturalmente, también adquirí en Ceuta una enorme carga de vivencias. Y de Madrid, no he obtenido nada. Es un monstruo urbano, y los monstruos, lo único que hacen es devorar».

<sup>16</sup> El 18 de septiembre de 1954 se publicó el nombramiento, el 22 de septiembre del mismo año tomó posesión y el 24 de agosto de 1959 tuvo lugar el cese por renuncia voluntaria.

A pesar de ese sentimiento de soledad literaria que menciona en la entrevista, y del que también se hace eco Campos Setién (1983: 28), la implicación de Alonso Alcalde en la actividad cultural ceutí fue intensa, ya que en diciembre de 1959 fue nombrado Asesor Cultural de la Delegación Provincial de Ceuta. Además, en estos años colaboró en numerosas publicaciones periódicas (*África, Alba, Caracola, Molino de papel, Papeles de Son Armadans, Poesía Española, Dabo Al-Motamid, Ketama, Manantial, ABC, El Norte de Castilla, Diario Regional, La Estafeta Literaria, El Faro de Ceuta...*) y participó, con éxito, en diferentes concursos literarios nacionales e internacionales, siendo ésta una de las etapas más fecundas de su vida.

Su poesía se hizo más coloquial, con predominio del verso libre, que ya había practicado en su juventud, y que en ese momento emplea para expresar su preocupación por el hombre y su religiosidad de una forma más cercana. El primer fruto de esta nueva forma de escribir es la *Antología íntima* de 1964, donde los poemas religiosos ocupan un lugar importante. Estos sentimientos se fueron acentuando y cobrando una dimensión social sobre todo a partir de lo que Alonso Alcalde llamó su «conversión», situada hacia 1964 y de cuyo origen nunca dio ninguna explicación concreta.<sup>17</sup> El libro que refleja esta conversión es *Encuentro*, de 1965.

Como narrador, se consagró a la escritura de relatos breves, incluso brevísimos (de tres páginas), siendo varias veces finalista en el prestigioso premio Leopoldo Alas, de Barcelona, para libros de cuentos literarios. En 1958, quedó, en este concurso, a un solo voto de Vargas Llosa, que fue el ganador ese año con el libro *Los jefes* (López Gorgé, 1977: 9). En 1961, los organizadores de dicho concurso, y creadores de la editorial Rocas para publicar las obras premiadas y finalistas, editaron *Esos que pasan. Y la Muerte*, de Alonso Alcalde. Años más tarde, otro de los libros que presentó en la X convocatoria de este mismo concurso (1964-65) lo publicó la Editora Nacional en 1967 bajo el título *Se necesita un doble*. Además, algunos de sus cuentos obtuvieron galardones por separado, como «La sentencia», ganador en 1961 del primer premio convocado por la Asociación Condal de Barcelona, o «Una hora para la eternidad», primer premio en 1968 en el VII Certamen Internacional organizado por el *Diario Regional* de Valladolid.

Al mismo tiempo, experimentó con la novela corta, obteniendo en 1960 el premio Sésamo, de Madrid, con *Ha caído una piedra en el estanque*, inédita hasta nuestros días, y en 1964, el Premio Ateneo de Valladolid, por *Gente de por ahí*.

---

<sup>17</sup> En Luis, Leopoldo de (1969: 222) nuestro escritor declara: «Mi poética, pues, desde 1965, año del “encuentro”, está marcada por el convencimiento de que, de un modo u otro, hay que devolverles el Evangelio. En ello creo y en ello estoy. Y a ello van mis versos». Sin embargo, en conversaciones mantenidas con él a lo largo de 1985, situaba su conversión en 1964.

Como dramaturgo, también desde Ceuta obtuvo varios galardones, como el Ateneo de Madrid por *El agua en las manos*, en 1959; el Carlos Lemos, de Barcelona, por *Los héroes sí mueren* y el Ciudad de Barcelona, por *Historias de Romanos*, ambos en 1966; el segundo premio Lope de Vega de 1966 con *Y no llegó la paz*, al declararse desierto el primer premio; otra vez el Ciudad de Barcelona, en 1968, por *El mundo era de todos* y, en 1969, el Premio Internacional Ciudad de Montevideo, de nuevo por *Y no llegó la paz*.

Además en estos años escribió cuentos infantiles para sus hijos, algunos de los cuales se publicaron en 1970 en el volumen titulado *Cuentos y más cuentos*.

Con su ascenso a teniente coronel en 1969, se produjo su traslado a Madrid, «monstruo urbano» que no le aportó nada, según declararía en la entrevista de Díaz Más (1973). Llegó a la capital a sus 50 años y el cambio de una ciudad costera, con clima suave y actividades al aire libre, a Madrid, con sus coches, su ruido y su contaminación y su anonimato, supuso para toda la familia un choque violento que intentaron aliviar, siempre que pudieron, con estancias en el campo, en sus alrededores.



Manuel Alonso Alcalde (en el centro), en la «Cripta» del Café Gijón junto a Gerardo Diego, Rafael Morales, José García Nieto, Eladio Cabañero, García Pavón, Gloria Fuertes, Luis López Anglada, Rafael Montesinos y Buero Vallejo, entre otros.

En Madrid frecuentó una tertulia del Café Gijón, donde compartía mesa con Gerardo Diego, García Nieto, Fernando González y Romero Tobar, entre otros (Romero Tobar, 2013: 54), y centró su actividad literaria en la prosa y en el teatro, sin dejar de escribir poesía, donde, sobre todo en los últimos años volvió al cultivo del soneto. Sus poemas ahora expresan la nostalgia de los lugares donde fue feliz en su juventud, su reflexión sobre la muerte y su visión esperanzada del más allá. El libro más importante de esta época es *Mirando al otro allí*, de 1988.

En estos años, abandonó definitivamente la novela para cultivar sólo el relato breve, estimulado por su participación casi anual en el Concurso Hucha de Oro, convocado por la Confederación Española de Cajas de Ahorros, en el que llegó a ganar diez huchas de plata, recibiendo dos de los cuentos ganadores, además, una segunda y una tercera hucha de oro. Junto a estos galardones, obtuvo el Premio Nacional de Cuentos Gabriel Miró en 1979 con *Noche de gatos y bombas*. La mayoría de los relatos de esta etapa están recogidos en *El hecho de vivir* (1977), junto a otros escritos en años anteriores.

Su actividad teatral en Madrid estuvo marcada por el desarrollo de las dos líneas argumentales iniciadas en Ceuta: la que se centra en la conjuración de Catilina, hecho histórico por el que Alonso Alcalde sentía gran interés, representada por *Historia de romanos* y otras piezas más, todas ellas premiadas, y la basada en héroes revolucionarios traicionados, iniciada con *El agua en las manos*, ganadora del premio Ateneo de Madrid en 1959. Esta obra se publicó en la editorial Escelicer, junto a *Golpe de estado año 2000*, farsa que se había representado en 1969, como la anterior, en el Ateneo de Madrid. Además, en esta etapa, creó una tercera línea argumental inspirada en la hipótesis de una guerra del fin del mundo, idea que flotaba en el ambiente en aquel momento por las tensiones internacionales derivadas de la Guerra Fría. Esta línea, que se inició con *El mundo era de todos* (1967) y continuó con *Y no llegó la paz* (1969), finalizó con *Solos en esta tierra*, obra con la que nuestro autor ganaría el más alto galardón teatral de la época, el Premio Lope de Vega, en 1972. Posteriormente su teatro se alejó de estos temas con *Los felices años 80* (1982), pieza en defensa de la honestidad y del amor juvenil y romántico.

En Madrid, los niños para los que Alonso Alcalde escribió fueron sus nietos y sobre todo les dedicaría piececillas teatrales. Su teatro infantil, parcialmente publicado en *El país sin risa y cuatro piezas más* (1976), es un conjunto de breves y cuidadísimas obras que resumen todo su buen hacer en lo que a dramaturgia se refiere. Junto a estas piezas, también publicó algunos cuentos infantiles, recogidos en los volúmenes *Cómprame un caballo*, de 1989, y *V-X5, antes Mostacilla. La cabaña de la noche*, de 1990.

En cuanto a su estado físico, se intensificaron los problemas cardíacos que arrastraba desde su juventud: En 1980 sufrió un infarto; en 1985 le practicaron cuatro «by-pass» en una operación a corazón abierto de la que se recuperó.

Pocos años después, tras una serie de revisiones con resultado favorable, sufrió una crisis repentina que le hizo fallecer el día 19 de enero de 1990.<sup>18</sup>

Debido a su jovialidad, a su simpatía, a su extremada generosidad con todos, su muerte dejó un gran vacío y un sentimiento de desolación en aquellos ámbitos en los que tuvo alguna actividad y en los meses siguientes se sucedieron los homenajes en su recuerdo: del Colegio de Abogados de Valladolid,<sup>19</sup> de la Asociación de Amigos del Teatro, también de Valladolid,<sup>20</sup> del Ateneo de Valladolid<sup>21</sup> y de la Casa de Ceuta de Madrid.<sup>22</sup>

También se dio el nombre de «Manuel Alonso Alcalde» al Aula Militar de Cultura, creada en 1990 en la Comandancia General de Ceuta<sup>23</sup> y al año siguiente, el 18 de septiembre de 1991 se celebró el acto «Semblanza de Manuel Alonso Alcalde» dentro de la Semana Cultural del Aula Militar de Cultura «Manuel Alonso Alcalde», con la intervención, entre otros, de López Anglada.

En 1998 el Ayuntamiento de Ceuta colocó en la Plaza de los Reyes una lápida con su soneto «Septa», que se descubrió el 25 de junio de ese año.

En 2019, el 25 de junio, con motivo del centenario del nacimiento de Alonso Alcalde y el de López Anglada, se celebró una lectura poética en el Patio de Armas de las Murallas Reales en homenaje a los dos escritores, donde la cantante Ebhel Africana cantó varios de sus poemas con música.

El 13 de septiembre de ese mismo año, con motivo del 50 aniversario del Instituto de Estudios Ceutíes, en el Parque Marítimo del Mediterráneo se celebró el concierto «Ceuta en el corazón», nombre de una serie de poemas de Manuel Alonso Alcalde, grabado por El Faro TV, en el que también Ebhel Africana cantó seis poemas de Alonso Alcalde y de López Anglada.

---

<sup>18</sup> Jiménez Martos (1996: 104) y Jacinto López Gorgé, le rindieron homenaje con la lectura del poema de Manuel Alonso Alcalde «Ante el cuadro de la Santa Faz de Rouault».

<sup>19</sup> La revista *Abogados*, del Colegio de Abogados de Valladolid, en el número del primer trimestre de 1990, dedicó a nuestro autor el artículo «Con la mirada del alma».

<sup>20</sup> Acto organizado por la Asociación de Amigos del Teatro de Valladolid, en el que se leyó su obra *Estampas de San Francisco*. Se celebró en el salón de la Caja Popular de Ahorros el 10 de marzo de 1990 y en él participaron, entre otros, Ángel Velasco, que coordinó y presentó el acto; los actores Luis Laforga, Santiago Quintero y Vicente D. Velasco; y Fernando Altés, director de *El Norte de Castilla*, que hizo una semblanza de Manuel Alonso Alcalde.

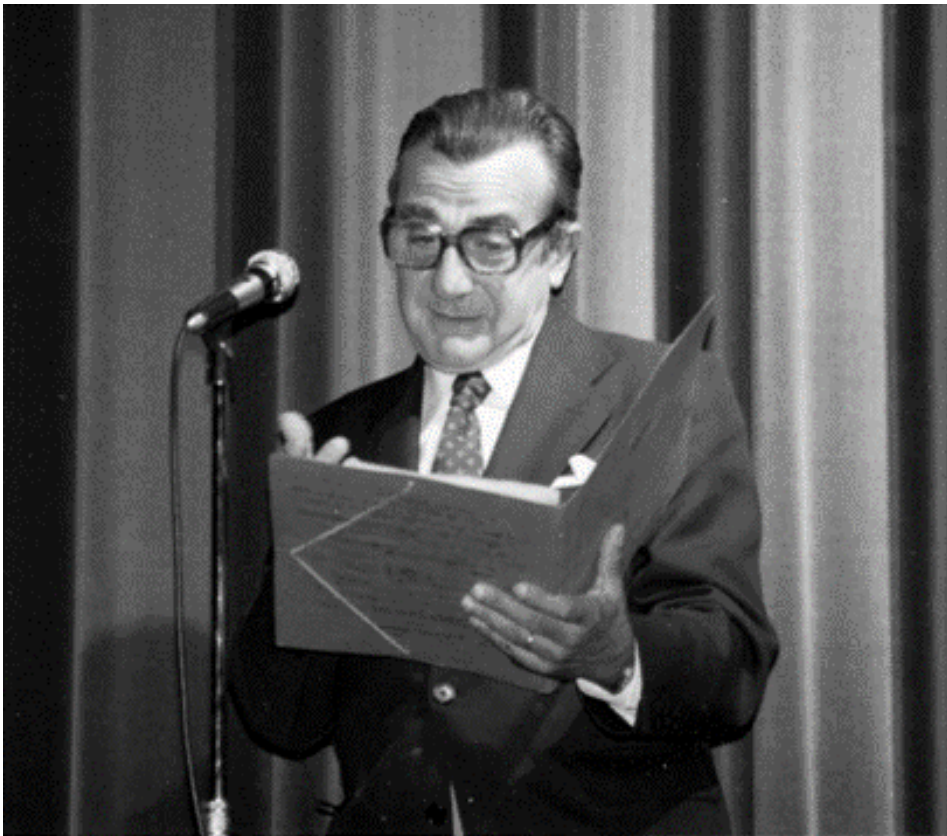
<sup>21</sup> Acto organizado por el Ateneo de Valladolid, celebrado en el salón de la Caja Provincial de Ahorros el 29 de marzo de 1990, con la participación, entre otros, de María Jalón, J. M. de Campos Setién, Quintanilla Buey, Parrilla, González Torices, López Anglada y Escalada Buitrón.

<sup>22</sup> «Homenaje en memoria de Manuel Alonso Alcalde» celebrado en la Casa de Ceuta de Madrid el 17 de marzo de 1990, con la intervención, entre otros, del Alcalde de Ceuta, Rafael Morales, Rafael Montesinos, Luis Jiménez Martos y Jacinto López Gorgé.

<sup>23</sup> En carta del Comandante General de Ceuta a María Jalón fechada en Ceuta el 14 de diciembre de 1990, el Comandante expone sobre la sesión de la Comandancia General de Ceuta el 19 de octubre de ese mismo año: «A la hora de darle nombre, no tuvimos muchas dudas. Se trataba de buscar un militar distinguido por su prestigio, su bagaje cultural y su amor a estas tierras africanas: Manuel Alonso Alcalde».

La Real Academia de la Historia y la Asociación Española de Militares Escritores le han dedicado sendas biografías.

La figura de Manuel Alonso Alcalde sigue despertando interés a través de los años. Lo más conocido y difundido son sus inmortales sonetos a Ceuta, pero el conjunto de su producción, tanto en poesía como en narrativa o teatro, resulta imprescindible, no solo para comprender la evolución de los distintos géneros literarios en su época, sino la época misma. Con una búsqueda constante de la perfección formal, sus escritos ofrecen un reflejo fiel de los distintos ambientes y tipos humanos que conoció, fruto de una finísima capacidad de observación y de una gran habilidad para plasmarlos en sus obras.



En una lectura pública en el teatro de la plaza de Colón de Madrid





### 2.1. Introducción

La poesía fue para Manuel Alonso Alcalde el género en el que se expresó con más facilidad y en cuyo cultivo alcanzó mayor perfección.<sup>24</sup> Según afirmó Isabel Paraíso (1990a: 118-119) en vida del autor, «es uno de los más brillantes poetas vallisoletanos actuales».

Su producción poética se puede dividir en tres etapas: la vallisoletana, donde produjo una poesía intimista con predominio de las formas clásicas, sobre todo del soneto; la ceutí, de predominio del verso libre e influida por el realismo social imperante en los años 50 y principios de los 60; y la madrileña, en los años 70 y 80 que, en lo formal, es una síntesis de las etapas anteriores, con cultivo tanto del verso libre como de las formas clásicas y también en lo temático, centrándose en la nostalgia de la juventud y en la reflexión sobre la muerte.

En Valladolid es donde Alonso Alcalde se forma como poeta, donde obtiene los primeros premios de reconocimiento y donde llega a su plenitud en el cultivo de este género. Aquí tendrán lugar las lecturas y los contactos personales (D. Narciso Alonso Cortés, Suárez Carreño, Miguel Delibes, López Anglada, Jorge Guillén) que impulsarán para siempre su vocación poética.<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> «Y es que el verso de Alonso Alcalde brota apasionado, a chorros, como el agua de los caños de la fuente» (Marañón, 1976: 232).

<sup>25</sup> El propio escritor narró este encuentro con Jorge Guillén en *El Norte de Castilla*, 28-1-1973: «En el año 1935, uno era un pipiolín de 15 añitos interno en un colegio y clandestino autor de un cuaderno de versos surrealistas. [...] Dos poetas vallisoletanos, Gerardo Landrove y José Suárez Carreño, cuatro o cinco años mayores que yo, me habían brindado su amistad, [...]. No es difícil imaginar lo que eso representaría entonces para mí. Salía con ellos algún que otro domingo, les leía mis versos y regresaba, mareado de vanidad, al colegio, y ahí terminaba todo. Un domingo, sin embargo, me citaron en una terraza de Ferrari.

- Ha venido Jorge Guillén -dijo Suárez Carreño-. Le he hablado de ti y quiere conocerte.

¡Nada menos que Jorge Guillén! ¡Yo que me sabía -y me sé aún- todo el «Cántico» de memoria!

Llegó efectivamente, alto, pulcro, delgado, sonriente y puntual, con sus ademanes cuidados y sus lentes de montura de oro. Me saludó con deferencia, pidió al camarero una gaseosa para mí y me preguntó si traía el cuaderno, uno de pastas de hule negras donde yo había garabateado con mi caligrafía infantil aquellos extraños poemas.

-¿Me lo dejas leer?

Y Jorge Guillén, nada menos que Jorge Guillén, se adentró en la lectura de los versos [...], versos sin puntuación, como uno había visto en Vicente Huidobro.

Las recopilaciones que se conservan de estos primeros años son el «Cuaderno de hule negro» (1934), puntuado por Jorge Guillén, y *Vendimia* (1935-1937), volumen mecanografiado, con poemas primerizos, pero ya muy perfectos, donde el autor intentaba imitar la técnica de los ultraístas y en los que también se observa una fuerte influencia del Romanticismo y del Modernismo.

Es en esta época cuando empieza a publicar poemas en revistas de poesía, como *Albor*, *Cisne*, *Corcel*, *Espadaña*, *La Estafeta Literaria*, *Garcilaso*, *Manantial*, *Proel*, y cuando aparecen sus series más importantes: *Los mineros celestiales* (1941) y «Presencia de las cosas» (en los números del 2 al 6 de la revista *Halcón*), así como el gran poemario de esta etapa, *Hoguera viva* (1948), de especial importancia dentro de su obra, tanto por la riqueza de sus imágenes como por su perfección formal.

Los temas que aparecen en estos años son personales: el amor, la soledad, los paisajes, que adquieren un valor simbólico, el sentimiento religioso o la muerte, tratada con cierta distancia. Los poemas serán en su mayoría breves, frente a los de los años 50 y 60, mucho más extensos.

Su forma principal de expresión será el soneto, aunque también escribirá pequeñas composiciones arromanzadas con variadas divisiones estróficas y algunos poemas en verso libre, casi siempre de base tradicional.<sup>26</sup> Este temprano empleo del verso libre procede de sus primeros experimentos dentro del ultraísmo y de la influencia de la Generación del 27.

En Ceuta, donde se desarrolla la segunda etapa de su vida y de su producción literaria, su poesía está marcada por lo que él llamó su «conversión», que él mismo situaba entre 1964 y 1965. Su nuevo sentimiento de la fe le hace mirar de manera diferente a las personas, a «los otros», que pasan a ocupar el primer plano en sus composiciones. *La Antología íntima* (1964) y *Encuentro* (1965) son los dos libros que expresan esta nueva forma de entender la poesía y su relación con Dios y con los hombres.

---

-¿Por qué no puntúas? -me preguntó. -La ortografía nada tiene que ver con la originalidad.

Y me pidió que le prestase el cuaderno para puntuármelo él mismo. Y cumplió su promesa. Algún tiempo después, Suárez Carreño me devolvía, corregido por el maestro, aquel manuscrito, que aún conservo. [...]

Quizá, ahora que acaba de cumplir sus primeros ochenta años valga esta historia para añadir un matiz más a su biografía: el de su comprensión, su generosidad y su hidalguía. [...] Una atención que yo nunca agradeceré bastante y que, personalizaciones a un lado, puede servir sin duda para dar la medida de su auténtica dimensión humana».

<sup>26</sup> Para el estudio del verso libre, seguimos la nomenclatura y el método expuestos por Isabel Paraíso (1980: 235 y 1985: 389). En esta última obra, define el verso libre de base tradicional como aquél «cuyo apoyo es en algunos casos la estrofa [...] y en otros el poema: silva libre, versificación fluctuante—cuya base suele ser el romance-, y canción libre».

La época ceutí es la que Campos Setién llama de «soledad literaria».<sup>27</sup> Alonso Alcalde está casado, tiene responsabilidades familiares y profesionales y de 1954 a 1959 ejerce el cargo de juez municipal sustituto de Ceuta. Las tertulias quedaron en Valladolid, muchos amigos se dispersaron, *Halcón* había visto aparecer su último número en 1949, *Garcilaso* se extingue en 1946 y *Espadaña* lo hará en diciembre de 1950. Comienza a publicar poemas y cuentos en revistas, como *Poesía Española*, *Al-Motamid*, *Ketama*, *Caracola*, *África*, y en antologías de varios autores y, para contrastar la calidad de su obra desde su aislamiento, se presenta a concursos literarios (Campos Setién, 1983: 28).



En Ceuta, junto al mar

Es en esta segunda etapa cuando el mundo exterior que lo rodea irrumpe por primera vez en los poemas: habrá menciones a wiskis, corbatas, pipas de fumar, tocadiscos o bailes, junto a un gran pesimismo ante el hombre, ante su egoísmo e indiferencia hacia los otros. Este cambio en los asuntos de su poesía procede de su contacto con esta sociedad y de la dimensión humana que adquiere su sentimiento religioso.

La forma preferida para expresar estos nuevos temas será el verso libre basado en el ritmo de pensamiento,<sup>28</sup> con frecuente uso del lenguaje coloquial,

<sup>27</sup> «Escribí con gran intensidad en aquellos lejanos tiempos, aunque prácticamente sin posibilidad de contrastar con otras personas, exceptuada mi mujer, los valores o defectos que pudiera ofrecer mi obra en su inevitable evolución» (Campos Setién, 1983: 28).

<sup>28</sup> Isabel Paraíso (1985: 389-390) lo define así: «Por otra parte están las modalidades [versolibristas] que se fundamentan en el ritmo de pensamiento, es decir, en la reiteración de un elemento semántico o varios [...]. En las modalidades basadas en el ritmo de pensamiento (reiteraciones semánticas) existen metros detectables al análisis, tipos de acentuación determinados e incluso rimas en ocasiones, pero lo primero, lo patente para el lector, son los paralelismos o las imágenes reiteradas».

más acorde con las realidades cotidianas de que trata. En la presentación que hace el propio Alonso Alcalde de sus poemas en la antología *Poesía Amorosa*, compilada por Jacinto López Gorgé (1967: 200), declara lo siguiente:

Pese a figurar en mi hoja literaria de servicios varios centenares de sonetos, he llegado a la conclusión, [...] de que carece de significado escribir poesía, cuando se lleva dentro la terrible urgencia de escribirla, para ponerse a jugar con las palabras, rimando «cirio» con «martirio» [...]. Clamo por una poesía coloquial (destinada al hombre [...]), tan lejos del énfasis como de la abstracción.

A pesar de este predominio del verso libre, Alonso Alcalde no abandona las formas clásicas: en *Encuentro* hay poemas en endecasílabos y alejandrinos blancos, lo que supone una novedad, y seguirá cultivando el soneto con gran perfección, tanto en los poemas publicados en revistas como en las series «Ceuta del mar» y «Luna de dulce trigo».

En Madrid, Alonso Alcalde escribe sobre todo prosa y teatro, pero no abandona la poesía, como demuestran los versos aparecidos en *ABC*, *Poesía Española* y *Poesía Hispánica*, *Manxa*, *Llanuras*, en varias antologías y en su último libro, *Mirando al otro allí*. Los poemas de estos años, en lo formal, son una síntesis de todas sus tendencias anteriores, ya que, junto al cultivo del verso libre, se da un retorno al soneto y al verso blanco de arte mayor. En los temas, el humanismo de las décadas anteriores pervive en «Versos para un soldado» (1975), donde se centra en los sentimientos, generalmente de soldados anónimos. También publicó versos humorísticos, como los dedicados al fútbol bajo el título de «Penalty» (1970).

Sin embargo, la mayor parte de las composiciones de esta última etapa expresan la nostalgia de su juventud lejana o hablan de su preocupación ante la muerte, que el autor presiente próxima, debido a sus problemas de salud. Los poemas de nostalgia rememoran los lugares donde fue feliz en otro tiempo, como los sonetos a los Pirineos (1970) y los magníficos poemas en verso libre dedicados a Ceuta («Ceuta del corazón») o a Valladolid. Los de reflexión sobre la muerte aparecen sobre todo a partir de los años 80, en que sus afecciones cardíacas se hacen cada vez más preocupantes. Impregnados de un profundo sentimiento religioso, están sobre todo escritos en formas clásicas (sonetos, endecasílabos y alejandrinos blancos) y la mayoría de ellos aparecen recogidos en *Mirando al otro allí* (1988).

En cuanto a su relación con las corrientes poéticas de su época, Alonso Alcalde es difícil de encuadrar en las que predominaron a lo largo de su vida. Aunque recibió el influjo de los poetas de los siglos anteriores, del Romanticismo y del Modernismo, así como de la Generación del 27 y de sus contemporáneos, él tomó las aportaciones de cada movimiento para servir a su concepción particular de la poesía como *expresión* sincera de su intimidad.

Ante la cuestión de su posible adscripción al garcilasismo o al espadanismo, por ser *Garcilaso* y *Espadaña* las dos revistas que parecían encarnar dos posturas contrapuestas en el panorama poético de la posguerra,<sup>29</sup> hay que considerar las palabras del propio autor como testimonio de lo vivido entonces: «En aquella época, todos publicábamos en todos los sitios»; o las de su compañero en la fundación de la revista *Halcón*, el poeta Arcadio Pardo, de que «los jóvenes de la época publicaban donde se les aceptaba, y por ello los nombres se repiten en la mayoría de las revistas de la geografía nacional, independientemente de su ideario literario» (Matía, 2018: 40).

Alonso Alcalde publicó poemas en estas dos revistas y en otras muchas, y no se le puede encasillar en ninguna de las dos tendencias, ya que no llega a compartir todas las características que los estudiosos ven en el garcilasismo (García de la Concha, 1973: 225) o en el espadanismo (Nora, 1978: XVI).

Quizás la línea más acorde con su poesía de los años 40 estaría en la «vena de sentimiento» unida a la «perfección formal» (González, José M., 1982: 17) que parece iniciarse con la colección Adonais, nacida en 1943. Prueba de ello es que en la primera convocatoria del premio en 1943, nuestro autor fue finalista y en diciembre de 1947 se le seleccionó para publicar en esta colección el libro que presentó en ese año,<sup>30</sup> que posiblemente fue *Hoguera viva*.<sup>31</sup> Las palabras de F. Rubio y J. L. Falcó (1981: 41) ilustran lo que fue su producción en esa época: «Los primeros poetas de Adonais, que utilizan en su mayoría el metro clásico [...], hacen compatible una poesía de corte existencial con el reconocimiento de los maestros del 27 y de los poetas exiliados».

En los años 50 Manuel Alonso Alcalde hace una poesía para el hombre que sufre, una «poesía-testimonio», como él la llama (Campos Setién, 1983: 36), y seguirá haciéndola hasta principios de los años 60, siendo estos los límites cronológicos de la poesía social en España (Rico, 1984: 213). Él mismo confesó haber recibido el influjo de esta tendencia.

En líneas generales se puede decir que su poesía se inicia dentro del clima de renovación formal que aportaron las vanguardias y la generación del 27, y que, a partir de los años 40, sigue un camino eminentemente personal que fue evolucionando junto a las diversas corrientes predominantes en cada época, más

<sup>29</sup> V. López Anglada y Pardo (2003), «Presentación» ed. facsímil de la revista *Halcón*.

<sup>30</sup> En el n.º 28 de la revista *Espadaña* de 1947, en la sección «Tabla rasa», aparece lo siguiente: El premio Adonais. Reunido el jurado del premio «Adonais» de poesía para 1947, formado por D. Dámaso Alonso, D. Gerardo Diego, D. Vicente Aleixandre, D. Enrique Azcoaga y D. J. Luis Cano, después de examinar los 132 libros que han concurrido al Premio, han hecho público el siguiente fallo: - Otorgar el Premio «Adonais» de Poesía de 1947 por unanimidad al poeta José Hierro, por su libro «Alegría».[...] - Recomendar para su publicación en la Colección «Adonais», dados los méritos que concurren en ellos, los libros presentados por los poetas Carlos Salomón, Guillermo Díaz-Plaja, *Manuel Alonso Alcalde* y Luis López Anglada.

<sup>31</sup> Arcadio Pardo (2007) recuerda que *Hoguera viva* fue finalista del premio Adonais.

que dentro de ellas. En las últimas etapas de su vida, hará una síntesis de todos los elementos recogidos en su trayectoria para usarlos libremente, según sus necesidades expresivas.

### **2.1.1. Algunas incógnitas en la poesía de Manuel Alonso Alcalde**

Al acercarse a la obra poética de este autor surgen ciertas incógnitas que llenan de incertidumbre a quien intenta estudiarla por primera vez.

La primera de ellas nace de la portada del n.º 8 del cuaderno de poesía *Albor* de 1941, donde se publican *Los mineros celestiales*. En dicha portada aparece lo siguiente: «4 poemas / por Manuel Alonso Alcalde / del libro inédito / “Los mineros celestiales”». Pues bien, este libro anunciado nunca vio la luz. Los únicos poemas publicados bajo este título son las siete composiciones (y no cuatro, como indica el texto<sup>32</sup>) del mencionado n.º 8 del cuaderno de poesía *Albor*. Confirma esta idea el que, tanto en *Hoguera viva* como en la *Antología íntima*, sólo se cite la edición de *Albor* de 1941.

La segunda incógnita se refiere a «Presencia de las cosas». En la página 107 de *Hoguera viva* (1948), se lee: «Próximamente / “Presencia de las cosas”. Poesía. Colección de poesía “Adonais”. Madrid». No se sabe si este proyecto de edición era para cumplir la promesa de José Luis Cano, tras la participación de nuestro autor en el premio Adonais en 1943, o a su posible concurso en 1947, según la noticia del n.º 28 de *Espadaña* de ese año (recogida en nota en el anterior apartado). Sin embargo, después de varias pesquisas, hemos concluido que esta obra nunca llegó a publicarse, y que sólo vieron la luz bajo el título de «Presencia de las cosas» las composiciones aparecidas en la revista *Halcón*, entre 1945 (n.ºs 2, 3, 4) y 1946 (n.ºs 5 y 6), numeradas con romanos del I al XVI. También confunde la información de la *Antología íntima* en su página 6, cuya reseña indica textualmente: «“Presencia de las cosas”. Valladolid, 1950, Rev. “Halcón”», cuando el último número de dicha revista, el n.º 13, apareció en 1949, y en él Alonso Alcalde sólo publicó un poema, titulado «Primavera», que ya no pertenecía a esa serie. Por tanto, cuando mencionemos «Presencia de las cosas» sólo nos referiremos a los dieciséis poemas de los citados números de la revista *Halcón* y a los ocho que se incluyeron en la *Antología Íntima* bajo este título, (dos de la revista *Halcón* y seis inéditos hasta ese momento).

La tercera incógnita nace del título «Habitante en el sueño», que en algunas bibliografías aparece como obra independiente publicada por la editorial Taurus en 1963. Tras búsquedas infructuosas de dicho libro, encontramos por fin la noticia veraz en la página 6 de la *Antología íntima* (1964), donde se puede leer: «“Habitante en el sueño”.-1953. Inédito». Así pues, con este título sólo nos referiremos a la serie publicada en dicha *Antología*.

<sup>32</sup> El número de poemas que aparecía en la portada reflejaba los que contenía cada cuaderno.

## 2.2. Los inicios poéticos: el «Cuaderno de hule negro» y *Vendimia*

Isabel Paraíso (1990a: 114) define a Manuel Alonso Alcalde como «la revelación poética de la posguerra vallisoletana» y destaca su precocidad literaria. Sus inicios se pueden conocer a través de algunos poemas publicados desde 1935,<sup>33</sup> es decir, cuando contaba con dieciséis años, pero sobre todo, por dos recopilaciones que son el célebre «Cuaderno de hule negro», manuscrito, con poemas de 1934 y 1935, puntuado por Jorge Guillén, y un libro titulado *Vendimia* que resultó de encuadernar en tela verde 54 cuartillas mecanografiadas con composiciones de los años 1935-37. En todos ellos se observa un intento de experimentar con diferentes técnicas y estilos, bajo el influjo del Romanticismo, del Modernismo, del ultraísmo o del creacionismo.

El «Cuaderno de hule negro», en origen sin puntuación, es un claro testimonio de esta última tendencia. Sus versos de 1934, creacionistas a lo Vicente Huidobro, o ultraístas, como él mismo los llamaría más tarde, eran un conjunto de composiciones hechas, generalmente, con breves frases nominales yuxtapuestas («Confeti, / Serpentina/ Luna, / -rostro de anís- / Pierrot, / -rostro de harina- / [...]» del poema «Noche»<sup>34</sup>).

Versos como «sacude el río sus labios de hielo» o «pradera verde es el cielo / trigo más dulce es el cielo. / Incendio es el cielo» son hallazgos de esta época ultraísta en que el poeta contaba con 15 años.

Los temas de estos poemas de adolescencia son variados: los de influencia ultraísta hablan de la civilización moderna como «Sport» y «Ciudad» y otros tratan temas tradicionales como el amor, la amada o la naturaleza. En *Vendimia*, con mayor influencia del Romanticismo y del Modernismo, hay poemas sobre escenas nocturnas y costumbristas (ambientadas sobre todo en Andalucía).

En *Vendimia*, Alonso Alcalde también reflexiona sobre su creación poética («Yo no sé lo que escribo, / ni sé en lo que pienso; / sólo sé que el poeta / tomando la pluma en sus dedos / se deja llevar de la mano / del Ser que va adentro [sic]»), asunto que no volverá a tratar hasta los años 60 en la *Antología íntima* («con versos que ya no me entretengo en ajustar por piezas, / en soldar pacientemente con primorosas rimas», [p. 105]) o en *Encuentro* («Y escribí versos, sollocé palabras, / me envolví en sus azules violines, / sílabas, vidrios, rimas de colores, / [...] en fin, palabras» [p. 26]).

En esta época, prueba distintos tipos de estrofas y metros, tanto con formas clásicas (sonetos, quintetos, romances) como con formas libres y polimétricas. También añade estribillos o practica con destreza la versificación de cláusulas,

<sup>33</sup> En la biblioteca del escritor hay algunas publicaciones de estos años: de 1935, cuatro poemas, dos de la revista *Aula* del Instituto Zorrilla y otros dos de la *Memoria escolar* del colegio de Lourdes. De 1939, cinco sonetos en el *Diario Palentino* y dos poemas en el *Diario Regional*.

<sup>34</sup> Las comas que van después de «Luna» y de «Pierrot» son de la mano de Jorge Guillén.



siempre con una gran riqueza de imágenes. Por otro lado, ya domina la rima a la perfección, como se aprecia en los poemas de *Vendimia*, de *Aula*, la revista de poesía del Instituto Zorrilla, y de la *Memoria del colegio* de 1935, a la que pertenecen estos versos de un largo poema en décimas dedicado a Lope de Vega: «¿Dónde de don Sancho el sello? / ¿Y la fama de Tavera? / ¿Dónde su entereza fiera? / ¿Y el orgullo de don Tello? / ¿Qué resta de todo aquello? / Les durmió en oro la historia. / No queda ya a su memoria / sino tu inmortal figura / su nombre sólo perdura / para resaltar tu gloria...» A.A. [Alumno de 5º año]».

Mención aparte merece el cultivo del soneto, forma favorita de nuestro autor a la largo de toda su vida, hasta el punto de que, en *Vendimia*, escribe un soneto dedicado, precisamente, a su defensa («injertad nuevas ramas en su tronco»). En estos años, que se podrían llamar «rupturistas», Alonso Alcalde experimenta con él, usando metros diversos y variadas combinaciones en las rimas bajo la influencia de Villaespesa,<sup>35</sup> confesada por él mismo. Escribirá sonetos en alejandrinos, dodecasílabos, endecasílabos, decasílabos u octosílabos, como el titulado «Siesta», de *Vendimia*, al que pertenecen estos versos : «Sol. Más sol. Una amapola / incrustada en el trival. / La mágica caracola / de una boca de coral».

En *Vendimia* también practicó con gran maestría la versificación de cláusulas, que nunca más volvería a emplear. Buenas muestras de este tipo de versificación son los poemas «Una acuarela en el abanico de la noche», en versos polimétricos,<sup>36</sup> o «Nuestro amor», en quintetos decasílabos. Pero de entre todos ellos destaca «Las naves se van», romance en dodecasílabos que, si ya es llamativo por su perfecta construcción, todavía lo es más cuando se descubre, en

<sup>35</sup> Las fórmulas más empleadas por Villaespesa en los cuartetos eran, bien ABBA : ABBA o bien ABAB : CDCD, y para los tercetos, en primer lugar EEF : GGF y en segundo, EFG : EFG. Alonso Alcalde recibe este influjo y, de todos estos modelos, los que empleará posteriormente con más frecuencia serán, ABBA : ABBA : CDC : EDE y ABBA : CDDC : EFG : EFG.

<sup>36</sup> Veamos como ejemplo la primera estrofa de «Una acuarela en el abanico de la noche»:

El magnífico abanico de la noche con encajes de luceros y de estrellas,	UU-UUU-UUU-UUU-UUU-UUU-U
va extendiendo sus varillas	<u>UU-UUU-U</u>
lentamente,	<u>UU-U</u>
y sobre ellas,	UU-U
en los pliegues de su seda de colores, con las luces amarillas	UU-UUU-UUU-UUU-UUU-U
del poniente,	UU-U
se dibuja desde un fondo de neblina	UU-UUU-UUU-U
que la noche difumina	UU-UUU-U
dulcemente,	<u>UU-U</u>
el paisaje soñador de una marina.	UU-UUU-UUU-U

Se observa que el esquema rítmico del poema se sucede con una regularidad impecable. Indicamos con – las sílabas tónicas, con U, las sílabas átonas y con u aquellas sílabas con acentuaciones o desacentuaciones rítmicas.

una esquina de la página, una nota en lápiz azul en que pone: «13 años». Posiblemente el poeta lo tenía guardado desde entonces y luego lo incorporó al libro. Aquí lo reproducimos junto a su esquema rítmico:

Las naves se alejan tajando las olas	U-UU-UU-UU-U
y abriendo abanicos de espuma y cristal.	U-UU-UU-UU-(U)
Las velas se esparcen, -alguna gaviota	U-UU-UU-UU-U
volando con ellas se pierde fugaz-	U-UU-UU-UU-(U)
Los pétalos blancos la brisa arrebató	U-UU-UU-UU-U
¡se va deshojando la rosa del mar!	U-UU-UU-UU-(U)

Quedó abandonada la playa al arrullo	U-UU-UU-UU-U
del canto infinito de la inmensidad;	U-UU-UU-UU-(U)
las ondas la invaden, -corceles azules	U-UU-UU-UU-U
que llegan y tornan, que vienen y van-	U-UU-UU-UU-(U)

Las naves huyeron en loca bandada,	U-UU-UU-UU-U
-palomas del viento que al viento se dan-	U-UU-UU-UU-(U)
los pétalos blancos la brisa arrebató	U-UU-UU-UU-U
¡se va deshojando la rosa del mar!	U-UU-UU-UU-(U)

En este poema destaca la precisión con que se suceden los pies dactílicos y el rigor con que se alternan los finales oxítonos, siempre en los versos pares, coincidiendo con las palabras rima. La rima arromanzada se adapta perfectamente al tema, dando a la composición un aire popular que el poeta refuerza con los dos versos que se repiten al final de la primera y la tercera estrofa a modo de estribillo. A pesar de esta apariencia de espontaneidad, de composición no demasiado elaborada, a lo que contribuye la mayor extensión de la primera estrofa, el poema queda perfectamente encajado en la exactitud del ritmo de los versos. Sus imágenes, de influencia modernista, resultan originales y los recursos fónicos están muy bien ajustados al tema, como el predominio de las consonantes nasales en la segunda estrofa, la similitud de los verbos emparejados («que *llegan* y *tornan*, que *vienen* y *van*»), o el propio ritmo dactílico, sugiriendo con todo ello el vaivén regular de las olas.

En los poemas del «Cuaderno de hule negro» y en *Vendimia* aún no hay precedentes de las imágenes primordiales, características de la poesía de Alonso Alcalde de los años 40. Pero en los sonetos publicados en el *Diario Palentino* en 1939, ya hay poemas al mar, a troncos ardiendo, al viento y a rocas que más adelante se convertirán en símbolos de realidades interiores.

### 2.3. Las imágenes primordiales de los años 40: *Los mineros celestiales*, *Hoguera viva*, la revista *Halcón*

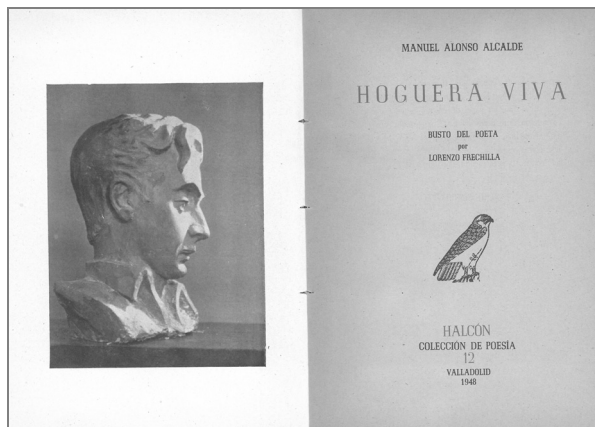
La principal característica de los poemas de Alonso Alcalde de esta etapa es que en ellos crea un mundo imaginario arquetípico donde lo psíquico y lo cósmico están íntimamente relacionados, como se verá más adelante.

La década se abre con el galardón que Manuel Alonso Alcalde ganó en 1940 por un romance escrito en colaboración con Luis López Anglada, sobre la muerte de Jorge Manrique, del que nuestro autor se sentía heredero, junto con Garcilaso de la Vega, por su doble condición de poetas y soldados.

Al año siguiente, en 1941 en el n.º 8 del cuaderno de poesía *Albor*, aparecen siete magníficos poemas suyos agrupados bajo el título de *Los mineros celestiales*. Ese mismo año, en el n.º 11 de dicho cuaderno, dedicado a la Navidad, publica un villancico, y en su n.º 14, de 1942, publica otro poema, titulado «Dame tu voz», que ya había aparecido en 1939 en el *Diario Regional*. Los temas de estas composiciones (amor, muerte, soledad, sentimiento religioso), coinciden con los del resto de su poesía de esta época.

También en estos años ven la luz varias composiciones suyas en la revista *Halcón* y en otras revistas poéticas, como *Espadaña*, *Proel*, *Garcilaso*, *La Estafeta Literaria*, *Corcel*, *Mensaje*, *Al-Motamid* o *Manantial*.

En 1948 aparece *Hoguera viva*, principal poemario de esta década, editado por la librería Santarén de Valladolid, en la colección de poesía *Halcón*, creada a la par de su revista homónima. Incluía una fotografía de un busto del escritor esculpido por Lorenzo Frechilla, una dedicatoria («Para mis padres. Para ti»), un primer soneto («Escribo mi pasión, mi fuego escribo») y a continuación, tres grupos de poemas bajo los epígrafes I: El corazón en tu aire; II: Noche del hombre y III: La soledad y la tierra. Al final del libro, como epílogo, el soneto «A ti sola».



Las imágenes de la mayoría de estos poemas contienen símbolos ascensionales o de caída, de oscuridad o de luz, de fenómenos naturales que suceden dentro del cuerpo o del alma del poeta. Las claves para interpretar este universo simbólico con el que el autor se expresa se encuentran en las obras de Gilbert Durand (1982) y de Gaston Bachelard sobre las imágenes primordiales.

La imagen primordial debe estar en relación irrefutablemente con ciertos procesos perceptibles de la naturaleza que se producen sin cesar y son siempre activos, pero por otra parte es asimismo indudable que se refiere también a ciertas condiciones interiores de la vida del espíritu [...]. Jung insiste sobre todo en el carácter colectivo e innato de las imágenes primordiales. (Durand, 1982: 54)

Para Gilbert Durand, las imágenes se organizan en dos regímenes de la imaginación que no se excluyen mutuamente (1982: 52, 360-361): el «Régimen Diurno» y el «Régimen Nocturno». El Régimen Diurno de la imagen es el de la antítesis, el de las dualidades como vida / muerte; luz / tinieblas; ascensión / caída; pureza y heroísmo / animalidad devoradora. Su lado claro lo forman, entre otros, símbolos ascensionales, luminosos, heroicos. Su lado oscuro, por el contrario, incluye, entre otros, los que G. Durand denomina «rostros del tiempo», símbolos de oscuridad, de caída y de animales (símbolos *nictomorfos*, *catamorfos* y *teriomorfos*). El Régimen Diurno, pues, está conformado por la dominante postural del psiquismo, donde la verticalidad y la ascensionalidad se oponen claramente a la horizontalidad y la caída.

El Régimen Nocturno, en cambio, es donde se exorcizan los significados negativos del Régimen Diurno. Comprenderá las dominantes digestiva y cíclica, que suponen una valoración positiva del descenso y un dominio sobre el devenir del tiempo y las mutaciones del cosmos. Pertenecen al Régimen Nocturno todas las representaciones del descenso, de las concavidades, de la inmersión, porque en el Régimen Nocturno «la caída se eufemiza en descenso y el abismo se minimiza en copa» (Durand, 1982: 187).

A la luz de las obras de Bachelard y de G. Durand, es como estas imágenes de Alonso Alcalde se tornan transparentes para mostrar su significado profundo.

### **2.3.1. El tema amoroso**

Es el que predomina en la poesía de estos años. Antes de conocer a María Jalón, en 1940, nuestro autor ya escribía poemas amorosos, pero se inspiraban en sentimientos puramente literarios, dirigidos a amadas imaginarias, situación que cambia a partir de su encuentro con ella.

En 1941, en *Los mineros celestiales*, aparece un poema titulado «Antes de lo que existe», en tercetos encadenados con estrambote final, donde identifica la etapa pre-amorosa de su vida con el vacío del universo previo a la creación: «Era cuando en el viento sin espigas / no había más que soledad que espanta, /

no ramas ni hojas de la sombra amigas; / [...] / cuando todo, lo lívido y lo muerto, / era vacío, soledad, desierto...// Entonces, corazón, yo no la amaba».



María Jalón, inspiradora de sus poemas amorosos

Más tarde publicó seis poemas de amor (cuatro de ellos sonetos) en la revista *Halcón*, entre 1945 y 1946, la mayoría centrados en la contemplación de la amada en un entorno natural («Viento desnudo», «Alba», «En este ocaso»).

Por último, en *Hoguera viva*, de 1948, es donde aparecen la mayoría de los poemas amorosos de esta etapa, sobre todo en la parte «El corazón en tu aire».

a) El amor o la simpatía entre lo cósmico y lo íntimo

El enunciado de «simpatía entre lo cósmico y lo íntimo» bien podría definir toda la poesía de Alonso Alcalde de los años 40, pero este fenómeno se observa muy especialmente en sus composiciones amorosas. El amor en los poemas de esta época aparece expresado de dos formas que pueden parecer antitéticas: como agente de destrucción y como agente de construcción y de ordenación.

En poemas como «Dime», «Como tormenta», «Destruído» o «Tú eres, amor», el sentimiento al que se enfrenta el poeta es una fuerza impetuosa, avasalladora y destructora que entraña sufrimiento:

## Destruído

Amor, espuma viva y encendida,  
creciendo atronadora; amor, torrente  
sobre mí desplomando eternamente  
su arrebatada y ciega acometida.

Así ha caído, trémula, mi vida  
bajo tu enorme furia descendente,  
sepultada, arruinada tristemente  
en tu ardiente avalancha desprendida.

Atronadoramente descuajadas,  
cumbres, nieves y peñas han caído  
con una loca furia caudalosa.

Y yo, inmóvil hundido en tus miradas,  
me he visto así alcanzado, destruido  
por esa ardiente fuerza misteriosa.  
(HV, p. 32)

## Tú eres, amor

Tú eres, amor, sonándome hondamente  
como una piedra oscura, derribada;  
tuya es, amor, la sombra levantada,  
para aguijar mi sueño eternamente.

Tú eres este dolor, este torrente;  
tú mi voz, a seguirte destinada,  
este decir un nombre, esta cansada  
furia de perseguirte inútilmente.

Tan antiguo es amarte, tan constante,  
que ya no sé si me nació conmigo  
este dolor de amarte en todo instante.

Este dolor de amarte, ¿dónde acaba?,  
¿por qué yo, desde siempre, te persigo?  
¿Hubo algún día, amor, que no te amaba?  
(HV, p. 31)

En cambio, en el soneto «Tú» aparece el tema del poder, que podría llamarse «cosmogónico» u organizador, del amor en la existencia del poeta:

Has venido a dar forma; a dar medida  
a un desbordado anhelo, a un ansia informe  
que me empujaba, como un viento enorme,  
por este loco túnel de la vida.

He ordenado mi anhelo a tu armonía;  
mis ansias exaltadas a tu forma;  
y ya tengo mi vértice, mi norma;  
ya una ciega corriente que me guía.

¡Oh, río de mi anhelo desbordado,  
encaminado a ti, por ti regido  
y a tu sola presencia destinado!

Amor, amor, estrellas, astros, luces  
que guían mi destino dirigido  
a ti, que así certera, me conduces!  
(HV, p. 25)

De este modo, la fuerza amorosa tiene una acción doble y complementaria: la de destruir, aniquilar y disolver para luego restablecer un orden nuevo y superior. Esta idea de la purificación, del perfeccionamiento mediante un período de sufrimiento o de evolución caótica, parece ser antigua y permanente en el psiquismo humano. Era la misma de los alquimistas cuando disolvían los metales en sus crisoles o los fundían en sus hornos en una especie de *regressus ad uterum* de donde nacería la materia más pura, el oro (Eliade, 1983:135 y ss).

También se observa cómo estas imágenes de destrucción-recreación o de disolución-encauzamiento están siempre asociadas por un lado con el agua, elemento disolvente y purificador por excelencia, con un alto poder de creación, ya que, al mezclarse con la tierra, la convierte tanto en el barro del alfarero como en limo, principio de fecundidad donde germina la vida, (Bachelard,

1978: 161 y ss; 168 y ss.). Por otro lado, se asocian al fuego, elemento del cambio y de la recreación. Para Bachelard, en el seno del fuego, la muerte no es muerte, la destrucción por el fuego es una renovación y a esto es a lo que llama «Complejo de Empédocles» (Bachelard, 1966: 32). En los poemas de Alonso Alcalde aparece tanto la furia caudalosa de los torrentes como el fuego destructor-renovador: «¡Qué ardiente vino corre por mis venas! / [...] / ¿Cómo, al verte, mi vida desordenas / [...]?» (HV p. 29), o en el poema «Tus cabellos»:

<p>Tu cabello en el viento es una llama oscura, es una hoguera, es un fuego agresivo y violento. Yo quiero estar ardiendo hasta que muera en tu pelo, en tu fuego, en mi tormento, en tu ardiente y furiosa cabellera.</p>	<p>Hoguera, fuego, noche, llamarada, llenos están mis huesos de tu cálida sombra perfumada. Te tengo entre mis labios, furia amada, cabellera mordida por mis besos.</p>
--	--

(HV, p. 28)

Otra forma en la que se expresa la pasión amorosa es mediante escenas de contemplación de la amada en reposo, en entornos naturales en cambio, que suelen ser la transición del día a la noche y viceversa («Alba»,<sup>37</sup> «En este ocaso»<sup>38</sup>), o bien en un entorno figurado donde aparece el cosmos en movimiento («Es hermosa la vida»<sup>39</sup>).

Tanto en un caso como en otro, se presenta, por un lado, un proceso temporal que se repite incesantemente (sucesión de los días y de las noches), y, por otro, una escena de placidez y dicha que parece llamada a su perpetuación más allá de los cambios que entraña el devenir cronológico. G. Durand (1982: 270) dirá: «“Una regeneración periódica del tiempo -escribe Eliade- presupone [...] una creación nueva, una repetición del acto cosmogónico”, es decir, la abolición del destino en tanto que fatalidad ciega». Y añadirá que, cuando el deseo de eternidad quiere totalizar el amor, el devenir y la muerte, «es cuando la imaginación organiza y mide el tiempo [...] y por la periodicidad llega a consolarse de su huida [...] [cuando se da] la búsqueda y descubrimiento de un

<sup>37</sup> «Alba»: «[...] Viene cargado de nocturna ruina / el viento luminoso e inocente / [...] / Gira la noche resbalando entera / a una rosada sombra de montañas / y esplende iluminada tu hermosura. / Huele a hierba tu ardiente cabellera / y algo que hay vegetal en mis entrañas, / a ti me arrastra en la mañana pura» (H, n.º 8).

<sup>38</sup> «En este ocaso»: «En este ocaso, puro e inefable, / la luna es temblorosa y transparente; / la noche, jadeante e impaciente / anticipa su luz inexpressable. / O quizás es la tarde que se siente / ya señalada por el hierro triste / que la llama a morir, y se resiste / y va muriendo lenta y dulcemente. [...] Yo, hundido en tus miradas luminosas / me resisto a morir y con las manos, / tiro hacia mí, sediento de la vida» (H, n.º 8).

<sup>39</sup> «Es hermosa la vida»: «Es hermosa la vida como el fuego; / los cielos se contemplan en un cuerpo tendido. / [...] / Pasa el mundo girando y destellando / con cegador y loco brillo. / La noche entera arrastra sus estrellas, / lenta y hermosa como un río; / [...] / Y voy a ti como los vientos vuelan, / con un febril delirio, / oliendo a tierra húmeda y a bosque, / feliz, iluminado estremecido» (H, n.º 8).

factor de constancia en el seno mismo de la fluidez temporal» (Durand, 1982: 187). Así, se pueden interpretar estos momentos de transición cíclica de la naturaleza, unidos a la contemplación estática de la amada, como la expresión de un deseo de eternidad, «la prefiguración en el espacio de la ambición básica de dominar el devenir por la repetición de instantes temporales, de vencer directamente a Kronos [...], domesticando el devenir» (Durand, 1982: 267).

## b) La amada en el Régimen Diurno

La amada, en varios poemas, está asociada a elementos propios del «Régimen Diurno», al estar representada bien con alas, bien como un ángel («Ángel inesperado», «Pasaste, como un ave, como un ala» [HV, p. 17]),<sup>40</sup> o bien habitando regiones elevadas y luminosas donde sólo la puede seguir la voz del poeta («Lejana estás [...] / [...] / Ya no te alcanzo con mis voces, / aunque desesperadamente se prolongan» [HV, p. 38]).<sup>41</sup>

Si los símbolos teriomorfos (de animales u ogros devoradores) son uno de los «rostros del tiempo», en el «Régimen Diurno», el pájaro es especial, porque aparece «desanimalizado» en virtud de sus alas, que le permiten elevarse, movimiento contrario a la caída de los símbolos catamorfos, otro de los rostros del tiempo: «El ala es ya medio simbólico de purificación racional. De ahí resulta, paradójicamente, que el pájaro casi nunca sea considerado como un animal, sino como un simple accesorio del ala» (Durand, 1982: 122).

Por eso, la mujer alada o la mujer ángel de la poesía de Alonso Alcalde ya no pertenece al mundo terreno y mortal, sino al reino celeste de la perfección, dado que las ideas de elevación y verticalidad están indisolublemente unidas a valores de altura moral. Para Bachelard (1958: 21) «la valoración vertical es tan esencial, tan segura, es tan indiscutible que el espíritu no puede desviarse de ella si ya la ha reconocido en su sentido inmediato y directo. No se puede prescindir del eje vertical para expresar los valores morales».

Esta elevación de la amada, tanto en el espacio imaginario como en el ámbito moral («¿Dónde estás, ángel puro?» [HV, p. 14]; «Ángel puro, hermosura verdadera» [HV, p. 24]; «Amor, amor, arcángel puro» [HV, p. 40]), se enriquece con su representación como voz («¿Cómo, voz dulce, celestial sonido, / me desencajas y me desenfrenas?» [HV, p. 29]), lo que intensifica sus cualidades celestes por el valor simbólico de la voz, ya que, como indica G. Durand (1982: 148), «la palabra, homólogo del Poder, es isomorfa en

<sup>40</sup> «Pasaste fugazmente tenuemente / soltando tus palomas agresivas. / [...]» («Ángel fugaz» HV, p. 14); «Solo amarte, siguiéndote en tu vuelo, / ángel puro, hermosura verdadera» («Amarte», HV, p. 24).

<sup>41</sup> «[...] a dónde ibas? / ¿a qué cielo dorado e inocente?» («Ángel fugaz» HV, p. 14); «Y en tu dorada y pura lejanía, en tu rosada niebla enamorada / has de oírme, llamándote y buscando» («A ti, lejana» HV, p. 36).



numerosas culturas de la luz y de la soberanía de arriba. Este isomorfismo se traduce materialmente por las dos manifestaciones posibles del verbo: la escritura [...] por un lado, el fonetismo por otro».

La amada además posee otros atributos como la luminosidad y un suave cromatismo: «Mi corazón en tu aire claro habita». (H, n.º 9); «como la luz que casi no resbala, / pasaste» (HV, p. 17). Estos atributos luminosos completan los ascensionales ya mencionados y sitúan a la amada en el polo opuesto de los tres rostros del tiempo, la revisten de cualidades celestes y la transforman, para la imaginación creativa del poeta, en una divinidad: «Su valorización positiva determina una constelación simbólica donde convergen lo luminoso, lo solar, lo puro, lo blanco, lo real, lo vertical, atributos y cualidades que en última instancia son las de una divinidad uraniana» (Durand, 1982: 138).

Pero no sólo adquiere este carácter celeste por sus cualidades luminosas, sino también por las cualidades cromáticas, bien las suyas propias, o bien las del mundo en que habita, que unas veces aparece como una luz dorada o rosada («Y en tu *dorada* y pura lejanía / en tu *rosada* sombra enamorada» [HV p. 36]) y otras, simplemente, con una luminosidad incolora, que G. Durand interpreta así: «Lo notable en todos los casos citados es que la luz celeste sea incolora o poco coloreada [...]. Este cielo azul, privado del tornasol de los colores es “fenomenalidad sin fenómeno”, especie de nirvana visual que los poetas asimilan [...] al éter, al aire “purísimo”» (Durand, 1982: 138-139).

El matiz dorado que encontramos en los siguientes versos: «Ángel inesperado, ¿a dónde ibas?, / ¿a qué cielo *dorado* e inocente?» (HV, p. 14), G. Durand (1982: 138) lo interpreta como un indicio solar y, por tanto, celeste: «Este simbolismo de lo dorado [...] no se trata aquí más que del oro visual, [...] representativo de la espiritualización y que tiene un carácter solar marcado».

Así la amada en la poesía de Alonso Alcalde, con estas cualidades luminosas y ascensionales, se sitúa por entero en lo se podría llamar el «lado claro» del Régimen Diurno, en el lado contrario al de los símbolos nictomorfos, catamorfos y teriomorfos, los tres rostros de Kronos. Está caracterizada como un ser elevado y puro, que suscita la admiración y la continua contemplación del poeta, quien tendrá que hacer un esfuerzo de superación de sí mismo para llegar hasta ella. Deberá perfeccionarse, purificándose en la llama del amor, para mostrarse digno de la amada: «Pero, de pronto, he visto, sacudido, / crecer en mí el amor como una hoguera» (HV, p. 33).

Sin embargo, la amada también va a estar tocada por las sombras. Dirá G. Durand (1982: 114): «El régimen estrictamente diurno de la imaginación desconfía de las seducciones femeninas». Así, el autor atribuirá a la amada cualidades, también del Régimen Diurno, pero de su lado oscuro, en aquellos poemas donde causa dolor al poeta, bien por su ausencia, su lejanía o su silencio. En ellos, la amada aparecerá asociada a símbolos nictomorfos, si bien no serán ni muy intensos, ni terroríficos. Se limitará a identificarla con la

sombra, la noche o la niebla («Amarte [...] / es buscar una *sombra* eternamente» [HV, p. 42]; «Me duele ahora el recuerdo despiadado, / esa *niebla* de ti, recrudescida» [HV, p. 41]; «Mi voz [...] / te llama entre las *sombras*, te confunde / con la *noche*, te busca desvelada» [HV, p. 36]). Como dirá G. Durand (1982: 85), «esta imaginación de las tinieblas nefastas parece [...] que duplica la imaginación de la luz y del día. Las tinieblas nocturnas constituyen el primer símbolo del tiempo».

### c) La amada en el Régimen Nocturno

Junto a los poemas mencionados, hay otros donde también aparecen la sombra o lo oscuro referidos a la amada, pero que ya pertenecen al Régimen Nocturno, como los relacionados con su *cabellera*:

Veo tu cabellera y voy siguiendo  
su perfume, su rastro luminoso.  
Es un astro radiante, un astro hermoso  
que me lleva consigo al irse huyendo.

Trae el viento hacia mi tu cabellera  
como un denso ramaje perfumado.  
Y la envuelvo, al mirarte enamorado,  
como una verde y viva primavera.

Quiero, quiero cegarme en tus cabellos,  
hundirme en su *onda cálida y oscura*  
y ver nacer, crecer la *noche* en ellos.

Así mí anhelo desatado vuela,  
vuela siguiendo su presencia pura,  
su largo rastro, su amorosa estela.  
(HV, p. 16)

Tu cabello en el viento  
es una llama *oscura*, es una hoguera,  
es un fuego agresivo y violento.  
Yo quiero estar ardiendo hasta que muera  
en tu pelo, en tu fuego, en mi tormento,  
en tu ardiente y furiosa cabellera.

Hoguera, fuego, *noche*, llamada,  
llenos están mis huesos  
de tu *cálida sombra* perfumada.

Te tengo entre mis labios, furia amada,  
cabellera mordida por mis besos.  
(HV, p. 28)

A simple vista, los términos «oscuro», «noche» o «sombra» podrían estar justificados en el plano real de la metáfora, ya que la mujer inspiradora de estos versos era morena, pero además tienen otro significado, que procede de su asociación con imágenes *envolventes*. Así el cabello es *hoguera* en la que el poeta se consume, sustancia que *recorre su interior* hasta dejarle los huesos llenos de «*sombra perfumada*», es «*onda cálida y oscura*», en la que él se ciega y *se sumerge*. Todo un cúmulo de sensaciones placenteras vinculadas a la oscuridad, porque estas imágenes pertenecen al Régimen Nocturno de la imagen, donde se produce una eufemización de lo que es nefasto dentro del Régimen Diurno. En el Régimen Nocturno, la oscuridad pierde su carácter siniestro, y la caída y el abismo se convierten en descanso y receptáculo. Por

eso, el cabello oscuro de la amada ya no será una sombra que trae presagios funestos, sino una sustancia cálida y confortable que envuelve y penetra al poeta. Adquiere una consistencia de fluido, por tener un movimiento ondulatorio, que permite sumergir al poeta en su interior. Bachelard (1978: 33) pone en relación esta cualidad ondulante de la cabellera con la simbología de las aguas: «No es la forma de la cabellera lo que lleva a pensar en el agua que corre, sino su movimiento. La cabellera puede ser la de un ángel del cielo; a partir del momento en que ondula, nos conduce naturalmente a su imagen acuática». De este modo, la cabellera se convierte en un símbolo de unas aguas femeninas cálidas y acogedoras («hundirme en su onda cálida y oscura»), exorcizadas de su negrura por su naturaleza ígnea. De no ser así, serían lo que Bachelard llama «aguas durmientes» o «aguas muertas», negras, porque absorben las sombras, porque invitan a morir en ellas. Por el contrario, aquí son unas aguas ardientes cuya sustancia misma es el fuego vivificante y renovador: «El fuego es el elemento que anima todo, a quien todo debe el ser; que, principio de vida y de muerte, de la existencia y de la nada, actúa por sí mismo y lleva consigo la capacidad de actuar».<sup>42</sup> Así, la inmersión en la cabellera supone un volver de nuevo a la vida, una resurrección, tras haber pasado por el crisol de las llamas.

La *mirada* de la amada también posee esas cualidades envolventes y se convierte en un elemento en el que el poeta puede hundirse con placidez: «Si me hundo largamente en tu mirada / de eternidad salgo bañado» (HV, p. 22).

La idea del *hundimiento*, sobre todo asociada a la mirada de la amada, es una constante en la poesía de Alonso Alcalde: «Quiero hundirme otra vez en tu mirada» (HV, p. 17); «Y yo inmóvil, hundido en tus miradas» (HV, p. 32). Todas estas imágenes tienen en común el ofrecer al poeta un medio líquido y confortable donde abandonarse y permanecer en perfecto reposo: «Mirarte es ya como una niebla, / vivir flotando sin espacio» (HV, p. 22); «Vivir esta mirada es evadirme; // es olvidarme en ti, en ti fundirme, / y abandonar, mirándote, la vida / que flotando se va como sin dueño» (HV, p. 23).

Es inevitable poner estas *aguas* en relación con las aguas maternas o primordiales, existentes en tantos mitos, o con el mar, del que G. Durand (1982: 214) dirá: «Es el abismo feminizado y maternal el que, para muchas culturas, es el arquetipo del descenso y del retorno a las fuentes originales de la felicidad». Abismo que, asociado al vértigo y a la mirada, también está presente en algunos versos de nuestro autor, como fuente de placidez («¿Por qué un súbito vértigo inefable / arrebatada y exalta mi existencia / ante tu lenta y plácida mirada?» [HV, p. 29]), imágenes con las que desea expresar la plenitud y el dominio sobre el tiempo y la destrucción, que ha alcanzado mediante el sentimiento amoroso.

<sup>42</sup> Reynier, *Du feu et de quelques-uns de ses principaux effets*, Lausanne 1787, cit. por Bachelard (1966: 123).

## d) El enamorado: Héroe solar y cosmos interior

El enamorado, como la amada, está representado con atributos tanto del Régimen Diurno como del Régimen Nocturno de la imagen. Por un lado, siente los efectos de su pasión en un mundo de concavidades, en un microcosmos íntimo donde se dan fenómenos de la naturaleza. Por otro, desea salir de sí mismo en busca de la amada, volando o clamando, actos de gran simbolismo.

La pasión amorosa, en muchos poemas, aparece representada como *viento* o *voz*, elementos aéreos que sí pueden llegar hasta las elevadas regiones de la amada (Así mi anhelo desatado *vuela*, / *vuela* siguiendo su presencia *pura*). [HV, p. 16]; «Y voy a ti como los *vientos vuelan*» [HV, p. 26]; «Ya no te alcanzo con mis *voces*» [HV, p. 38]; «[Voy] como un *viento* a seguirte destinado» [HV, p. 42]). Estos elementos aéreos, identificados con la pasión, sitúan al poeta en el Régimen Diurno de la imagen.

Sobre el viento, dirá G. Durand (1982: 166) que Bachelard «ha podido hacer del elemento aéreo la sustancia misma del esquema ascensional». Esta ascensionalidad está reforzada por su asociación a la palabra. G. Durand habla del isomorfismo que hay entre la palabra y la luz. Afirma que la persona que habla, que domina la palabra, se mueve en un nivel tan elevado como los seres perfectamente puros (Durand, 1982: 145-146). Así, *la voz que llama*, en estos poemas, equivale a una desmaterialización del hombre, a un deshacerse de lo que en él es terreno y mortal, como único medio de alcanzar a la amada en su altura. El poeta con su voz busca acabar con el tiempo, con la muerte del amor («Tuvo que ser el tiempo, un ángel fuerte, / quien venciera a un amor tan loco y ciego: / sólo el tiempo, la imagen de la muerte» [HV, p. 40]; «De la noche espesísima y sombría / ha de salir mi *voz*, como una espada / que surge de las sombras destellando» [HV, p. 36]). Aquí, el poeta aparece representado como un héroe solar cuya espada refuerza el contenido luminoso y puro de la voz: «La luz tiene tendencia a hacerse rayo o espada» (Durand, 1982: 150). Sobre el posible contenido sexual de la espada dirá G. Durand (1982, 150): «La acepción fálica del arma sólo es secundaria, mientras que la noción de justicia, el esquema de la separación tajante entre el bien y el mal, posee la primacía».

En otros poemas, el poeta, en tanto que receptáculo de la pasión amorosa, aparece representado como una *concavidad*, a veces vasija, a veces cueva, a veces con la sugerencia de un espacio cerrado que se convierte en una especie de lugar sagrado, ya que «lo que sacraliza ante todo un lugar, es su cierre», dirá G. Durand (1982: 234): «Y el corazón, un *pozo* donde existe / una tremenda hoguera apasionada» (HV, p. 47); «Porque sólo el amor *pone su fuego* / en *nuestro barro oscuro* y apagado» (HV, p. 59).

Estas metáforas ya pertenecen al Régimen Nocturno de la imagen y sugieren un mundo de interiores, generalmente orgánicos, que supondrán una valoración positiva de lo hondo y de lo oscuro. El poeta encierra en sí todo un

cosmos imaginario en cuyo interior resuenan voces, se desprenden peñas, circulan incesantemente sangre, fuego, o sentimientos como el amor y la dicha que, previamente, han adquirido consistencia de fluidos para poder correr por los cauces y «secretas colmenas» del poeta:<sup>43</sup> «¡Oh, cálida presencia, cómo llenas / de una embriaguez dulcísima mi vida! / ¡Cómo oigo, alegremente enardecida / la canción de tu fuego por las venas! / ¡Cómo en mi sangre con tus voces sueñas, / hasta dejarla quieta y aturdida! / ¡Cómo entra tu hermosura decidida / en sus secretas y últimas colmenas!» (HV, p. 15).

Mediante estas imágenes, el interior físico y el interior espiritual del autor se funden en uno solo que se convierte en un espacio privilegiado para la contemplación amorosa. Este espacio interior a veces está mencionado explícitamente y a veces está sólo sugerido, al presentarlo como un lugar cerrado dentro del cual se producen diversos fenómenos («*Pozo de sangre, pozo de ardimiento*» [HV, p. 45]; «Tú eres amor, *sonándome hondamente* / como una piedra oscura derribada» [HV, p. 31]).<sup>44</sup> o mediante el empleo de verbos como «habitar», «llenar» o «entrar» («Fuego y pasión en que mi sangre *habita*» [HV, p. 9]; «*Entra* en mi vida absorta y entregada» [(HV, p. 23)]. En este espacio íntimo y subterráneo es donde encontramos la actividad continua y fluyente de los sentimientos del poeta; el sentimiento amoroso, contemplado en la intimidad del propio ser, que produce una sensación de bienestar y plenitud, así «el espacio curvo, cerrado y regular sería pues, por excelencia, signo de suavidad, de paz, de seguridad» (G. Durand, 1982: 236).

Complementarias de estas imágenes de concavidades son las *imágenes de fluidos*. Como indica G. Durand (1982: 244), «la noción de continente es, pues, solidaria de la de *contenido*. Este último es generalmente un fluido». En los poemas de Alonso Alcalde estos fluidos suelen ser el agua o la sangre («Es la *sangre* que rueda silenciosa / [...] / *oculta* siempre, pero siempre hermosa. / La oigo *fluyendo* dulcemente, pura, / como una tierna *savia* repartida, / [...] / La *sangre*, el fuego *oculto* de la vida, / en mi noche *interior* abandonada, / [...] / [...] *invade el pozo oscuro* de mi arcilla» [HV, p. 90]). Estos elementos intensifican la imagen del interior del poeta como un mundo cerrado.

<sup>43</sup> Voy a ti. A ti me lleva mi corriente  
desde el fondo de mi ser de más adentro.  
Yo sé que voy a ti, voy a tu encuentro  
como un hermoso río, ciegamente.

Hay algo que me arrastra; es una oscura,  
es una ciega fuerza irrefrenable  
que me empuja certera, inexorable  
a ti, a tu encuentro, a tu presencia pura.

Voy como un lento río silencioso  
inevitablemente conducido  
a tu amor, que me ignora todavía.

Como piedra, cayendo sin reposo,  
voy seguro a tu encuentro sometido,  
a esta oculta corriente que me guía.  
(HV, p. 18)

<sup>44</sup> «Esto fue amor; un hueco donde suena / tu nombre como el mar, latiendo oculto / debajo de unas peñas sin reposo» (HV, p. 41).

Las aguas que aparecen siempre son aguas encauzadas y corrientes («¡Oh río de mi anhelo desbordado / *encaminado a ti*, por ti regido» [HV, p. 25]), o es la misma sangre, considerada como una agua extremadamente valorizada al ser el líquido orgánico por excelencia (Bachelard, 1978: 96 y ss.), pero agua al fin, porque «para la imaginación material, todo lo que corre es agua» (Bachelard, 1978: 178), concepto que también afecta al ser y a la dicha, que fluyen por las venas del poeta («Cuando corre la dicha por las venas» [HV, p. 20]; «Fluye todo mi ser a tu mirada» [HV, p. 21]).

Hay que señalar que cuando Alonso Alcalde habla de estas aguas subterráneas de su propio ser, no canta ni el brillo de su superficie ni la maravilla de su reflejo, características de lo que Bachelard llama una «poesía subalterna», que se queda en lo externo de las cosas sin penetrar en ellas, sin «trabajar la materia», cuyas imágenes dejan una impresión huidiza (Bachelard, 1978: 37-38). Por el contrario, nuestro autor toma sus valores sensuales, que son los que verdaderamente ofrecen «correspondencias», los que realmente la materializan comprometiendo a fondo nuestra imaginación. Las aguas de los poemas de Manuel Alonso Alcalde no se ven, sino que se sienten, y se sienten siempre como un empuje, como una fuerza que arrastra incesantemente («Sé que la sangre es una fuerza ciega / [...] / y me arrastra a seguirte, enamorada» [HV, p. 15]). En esta fuerza de las aguas encauzadas, que más parecen avanzar por la atracción del punto de destino que por el impulso de su nacimiento,<sup>45</sup> se puede ver una eufemización no sólo del esquema de la caída, sino también del de descenso, que G. Durand (1982: 191) describe de este modo:

Se trata de borrar el miedo. Es una de las razones por las que la imaginación del descenso necesitará más precauciones que la de ascensión. Exigirá corazas, escafandras, o incluso el acompañamiento de un mentor [...] porque el descenso corre el riesgo en todo instante [...] de transformarse en caída [...]. Pero lo que [...] distingue el descenso de la fulguración de la caída [...] es su lentitud.

En la poesía de Alonso Alcalde, el miedo a la caída desaparece, ya que se trata de un recorrido horizontal o inclinado. Las corazas, las escafandras, la lentitud, no son necesarias, puesto que es toda la superficie del cauce o de la vena la que arropa y protege el proceso de avance. En cambio, se mantienen las sensaciones de bienestar y lentitud («Entra en mi vida [...] / bañándola de calma venturosa» [HV, p. 23]; «¡Oh, cálida presencia, cómo llenas / de una embriaguez dulcísima mi vida!» [HV, p. 15]). Como dirá G. Durand (1982: 193), «el descenso nos invita a una transmutación directa de los valores de la

<sup>45</sup> ¡Oh río de mi anhelo desbordado  
encaminado a ti, por ti regido  
y a tu sola presencia destinado!  
(HV, p. 25)

Hay algo que me arrastra; es una oscura,  
es una ciega fuerza irrefrenable  
que me empuja certera, inexorable  
a ti, a tu encuentro, a tu presencia pura.  
(HV, p. 18)

imaginación [...] el descenso es también un camino hacia lo absoluto. [...] Se descendiende para remontar el tiempo y volver a encontrar la calma prenatal».

La contemplación íntima del sentimiento amoroso convertido en agua, el sentimiento de plenitud interna que da el saberse con venas y cauces rebosantes de amor fluido («amarte desbordado, desmedido», [HV, p. 24]) que avanza incesantemente hacia la amada es otra forma de exorcizar el transcurso del tiempo, no ya con una ensoñación de muerte y resurrección como sugieren las imágenes de fuego, sino, como dice G. Durand (1982: 191), mediante una «aclimatación o consentimiento a la condición temporal».

Otra forma bajo la que se representa el sentimiento amoroso es mediante *las imágenes del fuego*, fuego vivificante y renovador. El fuego de la poesía de Manuel Alonso Alcalde es un fuego que arde incesantemente y puede consumir («y consumir, quemado en ti, mi vida / hasta que el fuego mismo me derrame» [HV, p. 24]; «Porque así, como el fuego, a ti me entrego / sin guardar una brizna de mi vida» [HV p. 33]), pero no deja residuos ni impurezas (humo, cenizas...). Pertenece a los que Bachelard (1966: 176) llama «fuegos puros», fuegos de carácter semidivino como son el del rayo o el del vino, que no dejan residuos, frente al llamado «fuego impuro», nacido de la madera o de materiales bituminosos, que sí los dejan. Hay que destacar la pureza que atribuye Bachelard al fuego del vino porque así es como lo encontramos en la poesía de Alonso Alcalde, como agente de un indescriptible placer íntimo («¡Oh, cálida presencia, cómo llenas / de una *embriaguez* dulcísima mi vida!» [HV, p. 15]; «¡Qué ardiente *vino* corre por mis venas, / de qué hermosa *embriaguez* me siento herido» [HV, p. 29]). Cualidad placentera que no sólo posee este fuego embriagador, sino todo el fuego de su poesía, tanto el que arde en su interior como el que lo envuelve por fuera («Saberme ciego en ti, ciego en tu hoguera / [...] / ser como un árbol para ti encendido» [HV, p. 24]; «Escribo mi pasión, mi fuego escribo; / fuego y pasión en que mi sangre habita» [HV, p. 9]).

En la poesía de Alonso Alcalde su ser mismo aparece penetrado e invadido por el fuego amoroso, idea también expresada por Quevedo en su célebre soneto («venas que humor a tanto fuego han dado / medulas que han gloriosamente ardido») y es, en su propio interior, donde contempla el proceso de su renovación, porque la existencia en el fuego está llamada a la renovación continua, es un desafío al poder exterminador del tiempo.

Sin embargo, algunos poemas también expresan la angustia de arder continuamente («¿Y por qué en esta carne donde vamos / [...] / hay *tanto* fuego, hay un clamor tan fuerte / que hasta los cielos saben que lloramos?» [HV, p. 46]; «El destino del hombre, sombra oscura, / mar de pasión en el que *nos quemamos*» [HV, p. 47]; «Ha entrado en mis huesos / la soledad con *lengua abrasadora*» [HV, p. 39]). Pero como dice Bachelard (1949: 37), «dans le sein du feu, la mort n'est pas la mort» y es en esto donde se basa el llamado «Complejo de Empédocles», en la continua renovación del ser, en el logro de la eternidad mediante la muerte en el fuego.

### 2.3.2. El tema religioso

Manuel Alonso Alcalde cultivó la poesía religiosa a lo largo de toda su vida. Ya desde 1939 aparece publicada en diversos periódicos y en los años 40, se encuentra en la revista *Halcón* y en *Hoguera viva*. En los años 50 seguirá apareciendo en periódicos y revistas, y en los años 60 formará parte de la *Antología íntima* (1964) y de *Encuentro* (1965). La de años posteriores estará recogida en su último libro, *Mirando al otro allí* (1988).

Los motivos por los que Alonso Alcalde escribió siempre poesía religiosa son variados: el principal es un sentimiento profundo de relación con Dios, que es el que le inspiró poemas como los de la revista *Halcón*, *Hoguera viva* y, ya en su madurez, a raíz de su conversión, los de *Encuentro* y *Mirando al otro allí*. Pero también compuso poemas religiosos relacionados con celebraciones, como la fiesta de un santo, la Eucaristía, la Navidad o la Semana Santa.

Estos poemas, que se podrían denominar *de inspiración externa*, ya aparecen en los años 40 y, si bien exponen un tratamiento convencional de los temas, muestran un gran dominio de la versificación. En 1939 y 1940 publica dos sonetos dedicados a Cristo en el *Diario Regional* y en el *Diario Palentino* respectivamente; en 1941, publica otro dedicado a la Inmaculada y en 1942 publica un soneto a S. Juan de la Cruz en el n.º 14 del cuaderno *Albor*, dedicado íntegramente a este santo, en el cuarto centenario de su nacimiento.

De esta época también destacan los dos poemas incluidos en *Los mineros celestiales* (1941) titulados «A la llaga del costado de Cristo» y «S. Rafael», y dos villancicos, los dos únicos conocidos de Alonso Alcalde, publicados, el primero de ellos en una hoja parroquial de 1940, y el segundo, en el n.º 11 de *Albor*, (1941), en estilo tradicional y llenos de frescura.

Los poemas *de inspiración interna* nacen de un sentimiento religioso sincero y profundo que siempre poseyó nuestro autor. En estos poemas empleará imágenes primordiales similares a las empleadas para expresar su sentimiento amoroso, pero ahora referidas a Dios. El resultado será la descripción de un ser perfecto, completamente intemporal que posee todas las cualidades que el hombre busca para satisfacer su deseo de eternidad.

#### a) Dios y los símbolos ascensionales del Régimen Diurno

Dios está caracterizado como una divinidad uraniana, ya que siempre aparece asociado al cielo, a la luz, y, en general, a espacios elevados y luminosos que pertenecen al Régimen Diurno de la imagen.<sup>46</sup> Como dice

<sup>46</sup> «Su valorización positiva determina una constelación simbólica donde convergen lo luminoso, lo solar, lo puro, lo blanco y lo real, lo vertical, atributos y cualidades que, en última instancia, son las de una divinidad uraniana» (Durand 1982: 138).



Bachelard (1958: 57), «la vida espiritual está caracterizada por su acción dominante: quiere crecer, elevarse»: «Gozo de Dios es éste que se instala / en mí, cuando te miro, luminoso / cielo, quietud de Dios, limpio reposo / [...] / Oh, claro cielo, espacio venturoso, / viento feliz por donde Dios resbala!» (H, n.º 1).

En este sentido, Dios comparte algunas de las cualidades que el poeta atribuye a la amada, pero es diferente por su absoluta inmaterialidad. La amada conseguía desmaterializarse, desanimalizarse por sus alas que le permitían volar. Dios, por el contrario, se muestra siempre incorpóreo, como un espíritu puro, como el mismo ser de la elevación, inspirando en el alma que lo contempla el deseo de alzarse hasta lo infinito:

El alma, vertical y enhiesta, crece  
como llama huida, levantada  
por un oculto anhelo, una llamada  
alta e imperativa a que obedece.

¿Qué atrae así a las almas y qué anhelo  
o qué mano tenaz las apresura?  
¿Quién las hace escalar al viento, al cielo?

Se remonta, se yergue, se enaltece  
su virginal columna, iluminada,  
y, en medio de los cielos, encumbrada  
como un hermoso tronco, resplandece.

¿Qué voz escuchan, qué clamor distinto  
las lleva deslumbradas a la altura?  
¿Quién las conduce? ¿Qué seguro instinto?  
(H, n.º 1, «Alma»)

Hay una diferencia entre la elevación que suscitaba el sentimiento amoroso y la que inspira la contemplación mística: en la primera, el poeta adquiría cualidades aéreas y transformado en voz o en viento volaba hacia la amada. En cambio, en ésta, la parte inmaterial del hombre desea subir para fundirse con la divinidad, pero la parte grávida y mortal le impide el vuelo:

Llevando esta figura, esta presencia  
de hombre, en mi ser, entera, gravitada,  
se me va deshaciendo, atormentada  
como ante un peso impuro, la existencia.

Pero siempre a mi cuerpo, a esta apagada  
arcilla donde vivo sepultado,  
vuelve, herido de luz con mis anhelos.

Ansias tengo, creciéndome pujantes,  
que desbordan mi ciega encarnadura  
y levantan su llama, su locura,  
a otros mundos, soñados y radiantes.

Sólo la muerte puede, huracanada,  
llevarme, como un tronco desgajado,  
a esos mundos radiantes, a esos cielos.  
(H, n.º 10, «Ansia de vuelo»)

Estas imágenes de ascenso reflejan lo que Bachelard (1958: 97) llama una «imaginación aérea bien dinamizada», para la cual todo lo que se eleva participa del ser, todo lo que se rebaja participa de la nada.

Bachelard, en su estudio sobre el vuelo onírico, dirá que los que se imaginan elevándose son «seres resurreccionales» (1958: 38) porque «la levitación imaginaria acoge todas las metáforas de la grandeza humana» (1958: 58). El sueño de vuelo lo interpretará como una «voluptuosidad de lo puro» (1958: 89), unida a

una sensación de felicidad; como una respuesta a la llamada de la pureza, de la luz y del esplendor del cielo que llaman a los seres puros y alados.

Otro modo en el que Alonso Alcalde representa a la divinidad es con la imagen del monte:<sup>47</sup> «Inesperadamente levantado, / con su gran sombra, Dios ha aparecido / [...] / Es Dios, entero sobre el mar naciendo; / agrandando su sombra como un monte; / es Dios, creciendo sobre el horizonte, / surgiendo ingente como un sol tremendo» (HV, p. 53 ).

En estos poemas siguen presentes las nociones de altura y de ascenso, pero ha desaparecido la «inmaterialidad». Es más, Dios está representado como la apoteosis de la materia, materia verticalizada, pero terrena al fin y al cabo. Al someter esta materia a un proceso de *gigantización*, como afirma Durand (1982: 127), se la reviste de valores metafísicos que la hacen equiparable a la divinidad: «“Lo alto -escribe Eliade- es una categoría inaccesible al hombre como tal, pertenece [...] a los seres sobrehumanos”. Es lo que explica el proceso religioso de *gigantización* de la divinidad».

Así, al asimilar a Dios a una montaña, se realiza su carácter divino y se le confieren matices de poder y de soberanía que no habían aparecido antes:

El proceso de gigantización o de divinización que inspira toda altitud y toda ascensión, dan cuenta de lo que Bachelard denomina [...] una actitud de «contemplación monárquica». [...] La actitud imaginativa de la elevación, originariamente psicofisiológica, no solamente inclina hacia la purificación moral, hacia el aislamiento angélico o monoteísta, sino que incluso está vinculada a la función sociológica de la soberanía. (Durand, 1982: 128-129)

Pero en la poesía religiosa de Alonso Alcalde la caracterización de Dios tiene otra faceta, la de refugio donde abandonarse, con metáforas que ya pertenecen al Régimen Nocturno de la imagen.

## b) Dios en el Régimen Nocturno

Si en el Régimen Diurno la actitud del poeta era la de elevarse y ascender, a pesar de sus impedimentos terrenales, respondiendo a una llamada que le impulsaba a salir de su condición mortal, en el Régimen Nocturno, su actitud ya no será dinámica, sino estática. Será la de contemplar en quietud, bien la presencia de Dios en su propio interior, bien su poder envolvente en el exterior, mediante la revalorización del espacio íntimo y de las imágenes de hundimiento.

<sup>47</sup> «Dios su pendiente tiende / desde su cumbre eterna. / Es como una montaña que hacia mí desciende / mollar y tierna. / [...] / Siento bajo mi peso [...] / a Dios, que como un monte silencioso / alza, sereno, su reposo / y se hunde entero en el espacio puro. / Miro su cima entrando en el vacío; / la última luz sin fuego, la ilumina; / [...] / Dios, como un monte, sobre mí suspende / su silencio infinito. / [...] / Como un monte en la tarde, su apacible / quietud levanta Dios, serenamente. / Su pura cumbre inaccesible, / brilla, dorada, por la luz poniente» (H, n.º 7).

En cuanto al primer aspecto, se observa que el cosmos imaginario que encierra la concavidad del hombre es prácticamente idéntico al de la poesía amorosa: el interior del poeta, antes lugar privilegiado para la contemplación de la pasión, ahora es como un templo donde se siente la presencia de Dios.

Tú naciendo de mí, de mis rincones,  
como una sombra vienes a mi encuentro.  
¡Oh, Dios! estás en mí, te siento dentro,  
siento la mano que en mis ojos pones.

Este dulce y tenaz desasosiego  
que tengo en no sé dónde de mí vida;  
esta sangre amorosa y encendida,  
este amor sin destino y este fuego, [...]

Eres mi soledad, mi vida ardiente  
connigo, a solas -hombre al fin- vivida;  
estás en mí con tu gran sombra hundida,  
como en el mar la noche, latamente.

Sí. Eres Tú, Dios: conozco tu manera  
que así me tiene, amando sin medida  
con no sé qué amoroso desconsuelo.

(HV, p. 52)

(H, n.º 6, «Dios a solas»)

En ese interior corren los mismos ríos, arden las mismas hogueras, antes animadas por el sentimiento amoroso, pero ahora, por el sentimiento místico:

La sangre es una fuerza oscura  
que nos arrastra por la tierra.  
Es como un viento enorme y ciego,  
que en nuestras sienas, duro, suena.

como una larga lluvia tierna,  
se hace dorada, tibia y dulce  
como la tierra en primavera,  
y vamos puros y desnudos  
llevando a Dios en nuestras venas.

Si Dios la empapa y nos la ablanda

(HV, «Dios en nosotros», p. 55)

En cuanto a las imágenes de hundimiento, hay una diferencia sustancial con los poemas amorosos: si en ellos el poeta se hundía en un medio acuático, que podía ser la mirada o la cabellera de la amada, que adquirirían cualidades de fluido, ahora lo hará en un medio aéreo, bien incoloro («Flotan en Dios las almas puras / como las nubes *en el viento*» [HV, p. 54]), o bien con una coloración oscura, sombría («Vivo en su aire templado / vivo *en su sombra hundido*» [H, n.º 7]; «En Dios hundidos caminamos / *como por una niebla*, ciegos. / Él nos envuelve *con su sombra* / como un inmenso monte quieto» [HV, p. 54]).

Se trata de representar un medio de reposo completamente espiritual por su inmaterialidad. Si antes el poder envolvente de la amada poseía ciertas cualidades táctiles o sensuales, estas cualidades desaparecen cuando se trata de Dios. Bachelard (1958: 23) lo interpreta cuando dice que «las imágenes aéreas están en el camino de las imágenes de la desmaterialización». Nuestro autor, así, atribuye cualidades que dentro del Régimen Diurno son positivas, a un hecho que por naturaleza pertenece al Régimen Nocturno. La inmersión placentera en unas aguas acogedoras, como eufemización del esquema de caída, en la poesía religiosa pierde todo su sentido matérico y se convierte en aire, elemento privilegiado del Régimen Diurno. Y este aire, al mismo tiempo,

representa el interior del ser protector, por lo que conserva sus cualidades sombrías. El «en Dios hundidos caminamos» indica un aire envolvente que se diferencia del aire en general por ser más oscuro. La sombra sería pues, la representación de un interior aéreo que conserva su tonalidad oscura por pertenecer a un mundo cóncavo y cerrado. En esa sombra el poeta se hunde placenteramente y reposa, y al mismo tiempo es invadido por ella, logrando un efecto de total plenitud: «Estás en mí con tu gran sombra hundido / como en el mar la noche» (H, n.º 6, XV).

### 2.3.3. El tema de la soledad

Este tema se inicia en el n.º 3 de la revista *Halcón*, con «Presencia de las cosas» y luego aparecerá en *Hoguera viva*, en la serie «La soledad y la tierra».<sup>48</sup> Su tratamiento y las imágenes empleadas son similares en los dos conjuntos de poemas. En ellos, Alonso Alcalde emplea ciertas ideas recurrentes, como son la verticalidad, el silencio o la oscuridad, bien exterior, bien interior al poeta.

#### a) La verticalidad

En los poemas sobre la soledad es prácticamente una constante el ver que el poeta se encuentra en pie ante un vasto paisaje llano y horizontal:

<p>Esta luz que me envuelve no penetra en mi sangre. Vedme aquí, levantado sobre el campo de nadie... Todo es luz cegadora,</p>	<p>viva luz estallante. Yo sólo oscuro, sólo cerrado, impenetrable. [...] Yo solo, oscuro y solo, sobre el campo de nadie. (HV, p. 77)</p>
---	--

Se establece, pues, una oposición horizontalidad / verticalidad:

<p>Mi pecho llano y mi extendida frente al nivel de la tierra han descendido. Yo soy de tierra cuando estoy tendido: un campo en paz que dora el sol poniente.</p> <p>Pero, al alzarme, vuelvo de repente a ser un hombre solo, perseguido por el sol, como un árbol retorcido que en medio de los campos se atormente.</p>	<p>Cuando me tiendo, largo, frente al cielo descanso, soy igual que la llanura y la paz en mi pecho se aposenta.</p> <p>Pero erguido de nuevo sobre el suelo, proyecta ya su sombra mi estatura y en mis puños se agita una tormenta. (H, n.º 6, XIV)</p>
---	---

<sup>48</sup> Los poemas de *Halcón* n.º 3, V y VII y *Halcón* n.º 5, XII, están en las pp. 75, 73 y 77 de HV.

Es como si la esencia misma de la soledad fuese la *verticalidad*:

Un hombre solo frente al mundo, frente a las tierras derramadas, Un hombre solo ante la tierra mientras el viento, entero, pasa; crecido, entrándose en los cielos	como una viva y recta llama; la soledad con él crecida, con él izada y encumbrada. La tierra, oscura de silencio, bajo los cielos, honda y larga. (HV, p. 63)
--	--

Pero Alonso Alcalde no sólo emplea la imagen del hombre erguido para la representación de la soledad, sino también la del árbol, porque para la imaginación el hombre y el árbol son equivalentes: «No sé si soy más que un tronco / bajo la luna remota» (HV, p. 83); «La soledad es un árbol / en las tierras infinitas» (HV, p. 76); «Como los pinos, hombres; hombres / hacia la luz, sobre la tierra» (HV, p. 70).

Dirá Bachelard (1958: 255): «En la Naturaleza, sólo el árbol [...] es vertical con el hombre». «El hombre, como el árbol, es un ser en el cual unas fuerzas confusas vienen a ponerse en pie [...]. Todo se ordena inmediatamente en esta seguridad vertical» (Bachelard, 1958: 257). «El árbol derecho es una fuerza evidente que lleva una vida terrestre al cielo azul» (Bachelard, 1958: 252). Coincide en esta idea su discípulo G. Durand (1982: 323): «La verticalidad del árbol orienta de manera irreversible el devenir y lo humaniza en cierta forma».

Además de estas imágenes de soledad, de un hombre o un árbol verticales, frente a la horizontalidad de la llanura, el autor también recurre a la imagen del monte: «Mi soledad es como un monte / que crece amontonando su silencio, / helado, gris; contra sus cimas / se vierte, enorme, el cielo» (H, n.º 4, X). En varias de estas composiciones el poeta contempla la noche desde su cima:

Alta sombra... ¡qué azul resbala la luna por los montes En el silencio, peñas amontonadas, cárdenas e informes. Las estrellas lejanas, frías, limpias: duro el espacio, como un bloque. ¡Este monte encumbrado hasta los cielos como un árbol enorme! Y sólo en el silencio, ardiente y viva, la soledad de un hombre. (H, n.º 4, VIII).	Cumbres. La luna y un hombre, solos, los dos, en las peñas. Informes sombras de pinos, bajo la luna, de piedra. La noche limpia y helada en las cimas, dura, quieta. Bruñe, al resbalar el viento, -frío pedernal- la sierra. Solos la luna y un hombre. La noche total, entera. (H, n.º 4, IX).
--	--

En esta contemplación desde la altura, además de los valores verticalizantes, aparece un nuevo matiz que es el sentimiento de soberanía, ya que como dice G. Durand (1982: 128), «el sentimiento de soberanía acompaña naturalmente los actos y posturas ascensionales».

## b) El frío

A esta sensación de soberanía sobre el mundo, hay que añadir el viento frío que también aparece en estos poemas («Bruñe al resbalar *el viento/-frío pedernal- la sierra*» [H, n.º 4, IX]). Bachelard (1958: 174-175) analiza los significados del viento y del frío y sus conclusiones desvelan el significado de estas imágenes:

Gracias al frío, el aire adquiere virtudes ofensivas [...] despierta la voluntad de poder [...]. Por el aire y por el frío se aspira al silencio, el silencio integrado en nuestro ser mismo [...]. Frío, silencio, altura, tres raíces para una misma sustancia [...], un frío silencioso tiene que ser altivo; sin esa tercera raíz, es sólo un silencio encerrado, que no penetra en el pecho como un aire de altura [...]. El silencio necesita la agresividad del frío.

Así pues, verticalidad, sensación de soberanía, altivez y voluntad de poder son los rasgos que definen el sentimiento de soledad de nuestro autor. Imágenes que según interpreta Bachelard (1958: 187) «nos entregan una física experimental de la vida moral [...] esta física corresponde a una naturaleza encaminada al heroísmo».

## c) El silencio

El silencio es otra idea que va asociada a la de la soledad en los poemas de Alonso Alcalde, un silencio representado mediante imágenes minerales: «He aquí el silencio, *pedernal ardiente*, / que va abrasando el roce de esas cumbres» (HV, p. 79); «No sé si el silencio alzado / como *una gran piedra* sola, / es de la noche o es mío» (HV, p. 84). Esta misma solidificación del silencio aparece también en *Alfanhuí*, de Sánchez Ferlosio (1977: 73): «El silencio *quebrado* en dos por aquel paso estruendoso del ferrocarril».

Este silencio está azotado por la «agresividad del frío» porque, como dice Bachelard (1966: 175), es un silencio altivo, es el silencio que acompaña a un espíritu heroico: «Yo solo junto a los cielos, / *lámina constante y fría* [...] / *El viento aristado y duro* / sobre los campos de nadie» (HV, p. 76); «Cumbres. La luna y un hombre, / solos, los dos, en las peñas / [...] / Bruñe al resbalar el viento/ *-frío pedernal- la sierra*» (H, n.º 4, IX).

Como se ve, la atmósfera que rodea al poeta solitario adquiere cualidades sólidas, minerales: «El aire es *un bloque entero/ -pedernal* de lumbres lívidas-» (H, n.º 3, VII). Estas representaciones de dureza, de minerales, también las empleará en los poemas sobre la muerte, como si el poeta quisiera intensificar la distancia que lo separa de otros seres. El aire sólido que lo envuelve actúa como una espesa muralla invisible que lo mantiene aislado, preservando su soledad.

#### d) La oscuridad

El último elemento al que va asociada la soledad es la oscuridad, que aparece bajo dos formas: bien en el exterior del poeta, creando un ambiente nocturno en ciertas composiciones («*La noche me cerca entera / con espesas nieblas hondas*» [HV, p. 83]; «*Un hombre solo ante la tierra / [...] / La tierra, oscura de silencio, / bajo los cielos, honda y larga*» [HV, p. 63]); bien en su interior, a veces en contraste con una gran luz fuera de él («*Todo es luz cegadora, / viva luz estallante. / Yo sólo oscuro, sólo / cerrado, impenetrable*» [HV, p. 77]). Para Durand (1982: 84), en lo negro está «la esencia pura del fenómeno de angustia».

En la poesía de Alonso Alcalde, lo oscuro intensifica la sensación de soledad y también aparece en los poemas sobre la muerte. Pero esta oscuridad no va acompañada de otras imágenes negativas: en vez de símbolos catamorfos, aquí está la perenne verticalidad del hombre o del árbol; en vez de símbolos teriomorfos, con su «pululamiento anárquico», aparece la sólida inmovilidad del silencio. Serán la oscuridad, como símbolo nictomorfo, el único de los tres «*Rostros del Tiempo*» que reviste de pesimismo la soledad del poeta.

#### 2.3.4. El tema de la muerte

Los poemas que tratan sobre la muerte aparecen temprano en la poesía de Alonso Alcalde,<sup>49</sup> y serán más frecuentes en los últimos años de su vida.

En ellos, la muerte estará representada mediante imágenes que son negativas dentro del Régimen Diurno, es decir, con símbolos catamorfos y nictomorfos, dos de los «rostros del tiempo».

#### a) La muerte-caída

En varios poemas, Manuel Alonso Alcalde identifica la muerte con la caída. Esta identificación está íntimamente relacionada con la que hace del hombre y el árbol mencionada anteriormente. Cuando viene la muerte, el hombre cae como un tronco, abandonado a la fuerza de la gravedad:

Como árboles nacimos destinados  
a que un día cualquiera un hacha helada,  
cantando en el silencio, nos derribe  
(HV, p. 50).

Los hombres van doblándose,  
cayendo hacia la muerte, torpes,  
entrándose en sus sombras uno a uno  
como los pinos en la noche (HV, p. 69).

Y es que la caída, como dice G. Durand (1982: 106), «resume y condensa los aspectos temibles del tiempo. Nos da a conocer el tiempo fulminante». Ya desde su nacimiento el hombre siente la caída como algo nefasto: en primer lugar, es por una

<sup>49</sup> En *Los mineros celestiales*, ya hay dos ejemplos («*Más abisal*» y «*El gran silencio*»). El tema de la muerte volverá a aparecer en el n.º 2 de *Halcón* (poema que comienza «*Al llamar a una puerta*») y en *Hoguera viva*, en las series «*Noche del hombre*» y «*La soledad y la tierra*».

caída por la que sale del confort del útero materno (Durand, 1982: 105); luego vienen las manipulaciones de las comadronas, los cambios bruscos de posición y, más tarde, las caídas y los golpes que sufre el niño cuando aprende a mantenerse en pie. Todo contribuye a configurar el valor negativo que posee la caída en el psiquismo humano, que no sólo tiene una dimensión física (caída que produce dolor), sino que sobre todo tiene un aspecto moral: «Este esquema de la caída no es nada más que el tiempo, nefasto y mortal, moralizado en forma de castigo. Se introduce en el contexto físico de la caída una moralización» (Durand, 1982: 107).

Así pues, la imagen de la caída entraña siempre la idea de sacar al hombre de una situación privilegiada, para sumirle en un estado de degradación. La muerte como caída, en la poesía de Alonso Alcalde, no sólo refleja el entrar en el reino de la destrucción y de las tinieblas, sino la sumisión del hombre a un destino que no es el suyo, ya que su naturaleza es la verticalidad, la ascensionalidad y la soberanía, opuestos al esquema de caída.

## b) La muerte-oscuridad

En los poemas en que la muerte está representada con símbolos nictomorfos, la imagen de la oscuridad va acompañada de representaciones que refuerzan su significado siniestro: los ruidos, el misterio, el fluir.

Al llamar a una puerta  
siento de pronto un miedo inexpresable. [...]   
Detrás está el misterio,  
el silencio, la *sombra*,  
quizá unos pasos tenues, un *crujido*.  
Todo, como *la muerte*, al otro lado. (H, 2, II)

Cansado de esta muerte sin reposo  
de esta corriente irrefrenable y fuerte  
que lleva cada instante hacia la *muerte*  
como a un *oscuro río silencioso*.  
(HV, p. 58)

El «oscuro río silencioso», o lo que hay al otro lado de la puerta, intranquiliza por estar oculto, por no permitir que la mirada, «símbolo del juicio moral» (Durand, 1982: 143), penetre en ellos. Se identifican los ruidos con lo oscuro porque el oído es «el sentido de la noche» (Durand, 1982: 86) y estos ruidos funcionan como isomorfismo de las tinieblas (Durand, 1982: 83).

A través de estas representaciones, Alonso Alcalde transmite una visión de la muerte con todos sus atributos negativos; visión muy diferente de la que ofrecerá en los años 60, donde la muerte aparece como el definitivo encuentro con Dios («Sé que voy a tu encuentro inevitablemente», [AI, p. 113]).

En cuanto a la imagen del «oscuro río silencioso», en nuestra cultura es frecuente la representación del paso del tiempo como fluir de un río. Si a esto se añade la idea de oscuridad, de negrura («la noche negra aparece pues como la sustancia misma del tiempo» [Durand, 1982: 85]), se refuerza el concepto del devenir y de la muerte. La muerte con rostro nictomorfo significa, pues, la completa sumisión del hombre al tiempo exterminador.



## c) La muerte-mineralización

Las representaciones de endurecimiento o de mineralización progresiva de los seres y de la naturaleza son muy frecuentes en la poesía de nuestro autor y no pertenecen ni al Régimen Nocturno ni al Régimen Diurno de la imagen.

Francisco Javier Martín Abril ya intuyó que había algo especial en ellas en su artículo sobre *Los mineros celestiales* (Campos Setién, 1983: 22):

He aquí el concepto y el nombre de «mina» elevado a una jerarquía espiritual, sublime y diáfana [...]. La poesía de Manuel Alonso Alcalde es dura y serena como una escultura helénica; melancólica como un treno de Jeremías; burilada como un diamante. Pero no basta decir esto. Por todos sus poemas corre un viento de trasmundo que los transfigura y eterniza. Sí, todos sus versos huelen a paisaje de eternidad con luz de otra vida.

Este tipo de imágenes, por su estatismo, poseen un significado negativo: indican una pérdida de vitalidad, una esclerosis espiritual o psíquica. Frente a ellas están las imágenes que se podrían llamar «dinámicas» (fuego, agua, elevación, hundimiento), que indican siempre una actividad vital.

Las imágenes de lo inerte se presentan bajo dos aspectos diferentes: uno es la identificación de lo mineral y lo terrestre con la ausencia de vida, y otro, la representación de «lo sólido» como lugar de reposo eterno. Y decimos «lo sólido», en general, porque esta cualidad se referirá también al mar o al aire.

La representación de la muerte bajo estos dos aspectos aparece en «Mar abisal» y en «El gran silencio», dos poemas que se publicaron en *Los mineros celestiales* y que luego serían incluidos en *Hoguera viva*:

Que mi sangre, que vive todavía,  
 buscará en ese hueco silencioso  
 una profunda soledad vacía.  
 [...]  
 Y todo el mar, inmenso y poderoso,  
 pesará sobre mí sin movimiento,  
 haciéndome el latido doloroso.  
 [...]  
 y quedaré yo solo, sin consuelo,  
 en la angustiada oscuridad aislada,  
 mudo y petrificado como hielo;

y de mi piel, tan húmeda y salada,  
 se soltarán las venas doloridas  
 y quedaré yo solo sin mirada  
 entre estrellas de mar y anclas perdidas!  
 («Mar abisal» HV, pp. 92-93)

Será cuando de todo lo que existe, [...] de la abeja y del mar, no quede nada;

cuando árboles caídos sean ruina,  
 cuando pájaros secos sean tierra;  
 cuando fósiles selvas sean mina.

Cuando la nieve antigua de la sierra  
 [...] sea granito sobre los caminos,  
 sin esperanza de que el sol de un día  
 los haga, desheliéndola, marinos.

Cuando el musgo pequeño que vivía,  
 cuando la piedra, el monte, el surco, el lodo,  
 cal sean, duna seca, luna fría / [...] /  
 («El gran silencio» HV, pp. 94-95)

### 2.3.5. La reflexión sobre sí mismo

Hay un conjunto de poemas en esta época en los que el poeta reflexiona sobre sí mismo, sobre su condición de hombre y sus impulsos interiores, con imágenes similares a las que aparecen en el tema amoroso.

#### a) El poeta en el Régimen Diurno

El poeta dentro del Régimen Diurno aparece como un ser ascensional que busca elevarse, en un impulso similar al que sentía para alcanzar a la amada o para responder a la llamada divina. Intenta ascender a un mundo luminoso para conseguir la plenitud de espíritu y, mediante la imagen de la llama, expresa su deseo de renovarse continuamente, a pesar de su lastre carnal del que sólo le libraré la muerte. Así se refleja en el soneto «Ansia de vuelo»:

Llevando esta figura, esta presencia  
de hombre, en mi ser, entera, gravitada,  
se me va deshaciendo, atormentada  
como ante un peso impuro, la existencia.

Ansias tengo, creciéndome pujantes,  
que desbordan mi ciega encarnadura  
y *levantan su llama*, su locura,  
a otros mundos, soñados y radiantes.

Pero siempre a mi cuerpo, a esta apagada  
arcilla donde vivo sepultado,  
vuelvo, herido de luz, con mis anhelos.

Sólo la muerte puede, huracanada,  
llevarme, como un tronco desgajado,  
a esos mundos radiantes, a esos cielos.  
(H, n.º 10)

También aparece persiguiendo el sol, su luz y calor vivificante, que le libere del frío que siente en el corazón, como en estos cuartetos de un soneto de 1946 dedicado a Miguel Delibes Setién:

Jornalero me soy y en mis jornadas  
voy a buscar el sol donde se halle  
espigas de los cerros, ¡abrid calle  
que llevo mis espaldas escarchadas!

Dadme ya el sol, colinas levantadas  
que de dolor ensombrecéis mi valle;  
alba, dame ya el sol, no se me estalle  
mi corazón de íntimas heladas.  
(H, n.º 10)

Esta búsqueda de dos de los atributos de la eternidad, como son lo elevado y lo luminoso, representa el sentimiento que tiene el poeta de sí mismo como un ser creado para perpetuarse en un más allá de pureza y plenitud.

Sin embargo, existen dos contrapartidas: la gravedad que le arrastra hacia abajo, la arcilla, su ser terrenal y la sombra o la pena, que son manifestaciones del tiempo y de la muerte: «La caída se ve, pues, simbolizada en la carne, [...] lo temporal y lo carnal se vuelven sinónimos» (Durand, 1982: 110). Y en cuanto a la oscuridad, «las tinieblas nocturnas constituyen el primer símbolo del tiempo [...]. La noche viene a reunir [...] todas las valorizaciones negativas» (Durand, 1982: 85).

## b) El poeta en el Régimen Nocturno

Dentro del Régimen Nocturno, el poeta se representa como una concavidad donde observa cómo fluye su líquido vital, con el mismo significado que se vio en los temas anteriores, como lo expresa en el poema «La sangre»:

Es la sangre que rueda silenciosa  
por mi áspera y humana encarnadura,  
*oculta* siempre, pero siempre hermosa.

La oigo fluyendo dulcemente, pura,  
como una tierna *savia* repartida,  
por todo el gran dolor de mi estatura.

La sangre, el *fuego oculto* de la vida,  
en mi *noche interior* abandonada,  
se me agolpa a la luz de cada herida.

Aunque, a veces, me suena arrebatada  
e invade el *pozo oscuro* de mi arcilla  
encendiendo de amor mi tierra helada.

*Debajo de mi ser* la sangre brilla  
como una bella lámpara radiante,  
[...]  
¡Oh, sangre fidelísima y constante,  
escucho tus *llamadas en mis sienes*  
[...]!

Te llevo enamorada y encendida,  
*bajo esta carne*, lo que duele y pesa;  
te llevo, *sombra ardiente* de mi vida,  
a mí pegada y en mi ser impresa.

(HV, p. 90)

## c) La mineralización

Si en los poemas sobre la muerte, el poeta utilizaba imágenes del reino mineral (rocas, cal, tierra o arena), en los de reflexión sobre sí mismo, también aparecen estos elementos, pero dentro del poeta, generándose en sus propias entrañas, como se ve en los sonetos «De pie en el Maladeta» o «Viva roca»:

Con corazón que un tiempo fue un helecho  
y hoy es mina con sangre de basalto,  
imposibilitado para el salto,  
estoy aquí, de pie, ya piedra hecho.

Me siento unido a la montaña dura,  
sé que oprime con fuerza mi pisada  
y que, huyendo de angustia, la mirada  
-alpinista piadosa- busca altura.

Soy granito, granito solitario;  
la piedra poderosa sin paisaje,  
el musgo sin raíces que se aferra...

Y lo más hondo: el frío milenario  
y el agrio profundísimo y salvaje  
del rayo y el metal bajo la tierra.

(HV, p. 87)

Con mi tremenda vocación de roca  
se van volviendo piedras mis entrañas  
y en mis últimas venas soterrañas  
granito es ya cuanto mi sangre toca.

A mi alma ciegamente le sofoca  
esta opresión naciente de montañas  
y se quiebran mis huesos como cañas  
bajo su furia desplomada y loca.

Soy como un tierno mineral crecido  
bajo el oscuro peso de una peña  
y en sus puras raíces entrañado.

Así mi corazón intacto, hundido  
en su mina de sombras, vive y sueña  
mientras late su brillo sepultado.

(HV, p. 88)

En todos estos casos la presencia del mineral es sinónima de una muerte espiritual, que se opone a la vida, presente en el reino vegetal («con corazón que un tiempo fue un helecho / y hoy es mina con sangre de basalto» [HV, p. 87]).

Ahora, los elementos que aparecen son de mayor dureza que los que representaban la muerte, como el basalto o el granito, tomados del paisaje de los Pirineos, que tanto impresionó a nuestro autor, y que intensifican el significado de las composiciones. El poeta se va volviendo mineral, pero no se convierte sólo en un monolito macizo, igual por dentro que por fuera. Por el contrario, el poeta convertido en roca sí posee un interior, que puede generar más mineral dentro de sí, en relación con los mitos sobre los minerales crecen como embriones en el seno de la tierra:

Entre la inmensa mitología lítica hay dos tipos de crecimiento [...]: los mitos de los hombres nacidos de las piedras y las creencias sobre generación y maduración de las piedras y los minerales en las entrañas de la tierra [...]. La idea de que los minerales «crecen» en el seno de la mina se mantendrá durante mucho tiempo [...]; resiste a siglos de experiencia técnica y pensamiento racional [...]. Los minerales «crecen», «maduran», y esta idea de la vida subterránea adquiere a veces una valencia vegetal. (Eliade, 1983: 42, 44-45)

De este modo el «poeta-roca» conserva para la imaginación un modo de vida particular que le diferencia de la destrucción y de la muerte que aparecía en «El gran silencio»: «Caerá impasible, cárdeno y pelado / el Gran Silencio [...] sobre todo, / [...] ¡Qué serena / la soledad de lo petrificado!» (HV, p. 95).

#### **2.4. La conversión y los hombres en los años 50 y 60: *Antología íntima, Ceuta del mar, Encuentro***

A partir de los años 50 se produce un cambio muy visible en la poesía de Manuel Alonso Alcalde, quizás causado por su cambio de vida. En julio de 1948 es destinado a Ceuta como capitán auditor y en abril de 1949 se casa con María Jalón, la inspiradora de los versos amorosos de la etapa precedente.

Los temas de esta época ceutí ya no se referirán tanto a su intimidad, como en los años anteriores, sino a *los otros*, mostrando su poesía una dimensión humana que no se había dado hasta ahora.

Las imágenes arquetípicas de los años 40 desaparecerán.<sup>50</sup> Nuestro autor ya no las empleará más, sino que ahora mencionará elementos del mundo que le

<sup>50</sup> Sin embargo, cuando trate temas relacionados con los de esa década, volverán a expresarse de la misma forma: así la muerte seguirá estando asociada a la caída, al vértigo y a la oscuridad («No sabías la muerte, no sabías / su apagón violento, su descender sin retorno, así un astro / cayendo, desprendido, en la noche sin fondo» [Al, p. 79]); el hombre, seguirá asociado a la verticalidad ([los hombres] «Son torres, troncos»)» [Al, p. 108]) y la roca seguirá teniendo valores negativos, mientras que la luz los tendrá esperanzadores («Y es en esos relámpagos que, a veces / llegamos a tocar la roca viva del absurdo / [...] / esperando no se sabe qué luz » [E, p. 12]).

rodea, como bebidas, corbatas o estilográficas, a su vida familiar o social y a lugares o hechos concretos. Los poemas adquieren un tono coloquial, con largos versos sin rima que los acercan a la prosa:

Porque escribo en silencio a la luz de una lámpara / oyendo sólo el vuelo del sueño de mis hijos. (AI, p. 91); Diez años justos, los que tiene ahora mi hijo Jose María (E, p. 18); Un hombre que se llama Manuel Alonso Alcalde [...] / y hasta ahora dormía de un tirón sus ocho horas. (AI, p. 89)

Las tristes vocecitas [...] del twist, el rock y madison. (E, p. 12); Cansado del estúpido olor que emana de los escotes y las trompetas / con sordina en un baile. (E, p. 11); Con mi whisky, / mi automóvil, mi póker, mi bufete. (E, p. 19)

#### **2.4.1. Antología íntima: 1941-1962 (1964)**

Como indican las fechas de su subtítulo, este libro recoge poemas de Alonso Alcalde desde los años 40 a principios de los años 60. Unos estaban ya publicados en las compilaciones mencionadas hasta ahora o dispersos en revistas literarias, como *Españaña*, *Manantial*, *DABO*, *Ketama*, *Poesía Española* o *Caracola*, y otros ven la luz en esta obra por primera vez.

La antología está formada por nueve series de poemas,<sup>51</sup> y el rasgo en común de los escritos en los años 50 y 60 es su reflexión sobre el hombre, sobre el sentido de su existencia, sobre su vida y su muerte.

El tema de la muerte en los poemas de los años 50 dejará de aparecer como un concepto abstracto, para mostrarse como algo tangible, en circunstancias concretas que Alonso Alcalde pudo conocer: «[Lloro] por todos esos muertos que caen en las esquinas / y por los que se pudren en las fosas comunes / o flotan en las tinas de fenol de S. Carlos. / [...] / Lloro por los ahogados que incluso el mar rechaza / como a odres monstruosos o boyas increíbles» (AI, pp. 86-87)

Los orígenes del hombre es otro tema presente en algunos poemas de estos años, como «Padres» y «Sola» (de la serie «Habitante en el sueño»), donde reflexiona sobre esta realidad: «Es sencillo creerse nacidos una tarde cualquiera

<sup>51</sup> Estas series son: 1- «Los mineros celestiales (1941)», que contiene cinco poemas, dos de los cuales se publicaron en el Cuaderno *Albor* de poesía («De pie en el Maladeta» y «El gran silencio») y los otros tres, en *Hoguera viva*. 2- «Hoguera viva (1948)», con los titulados «Prólogo» y «Epílogo» de dicho libro, y algunos de los poemas de las series «El corazón en tu aire», «Noche del hombre» y «La soledad y la tierra (paisajes de Castilla)». 3- «Presencia de las cosas (1950)» que contiene dos poemas de la serie homónima que se fue publicando en los números del 2 al 6 de la revista *Halcón*, y otros seis que no pertenecieron a dicha serie, pero que se publican ahora bajo este título. 4- «Habitante en el sueño (1953)», con poemas inéditos; 5- «Lo que falta por decir (1957)» con poemas inéditos; 6- «Ceuta del mar. Oda y alabanza por una ciudad. (1960)» que contiene algunos de los sonetos del libro *Ceuta del Mar*, publicado en 1960; 7- «Hora de eternidad. (1961)», conjunto de cuatro poemas religiosos que anticipan los poemas de *Encuentro*; 8- «Luna de dulce trigo (1961)», serie de diez sonetos eucarísticos, cinco de los cuales ya se habían publicado en *La Hoja del Lunes* en 1961 y, por último, 9- «Encuentro (1961-62)», con dos poemas del libro que se publicaría en 1965 con este mismo título.

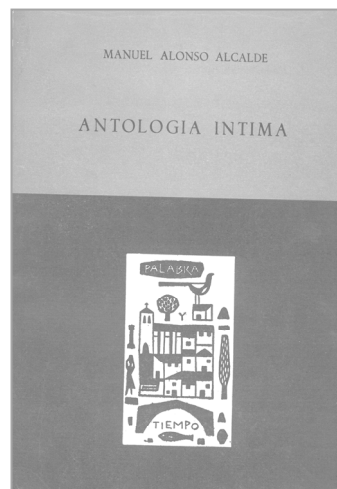
/ [...] / Es fácil olvidar que hubo un hombre en un tiempo, / que hubo en un tiempo una mujer, que hubo / unos dientes blanquísimos, / fulgurando en el fondo de una gruta» («Padres», AI, p. 73).

En «Elegía por un hombre de Cromañón» y «Luna», el autor retrocede a los orígenes prehistóricos de la humanidad para afirmar que el hombre se siente angustiado y perdido desde aquel primer momento: «Te he dejado vagando por bosques prehistóricos, / [...] / con tu dolor antiguo, / sin saber que eres tú quien habita mi edad y mi tristeza [...] / como entonces, arrastras tu insaciedad a solas, inquiriendo a la muerte desde el fondo / de una caverna. («Elegía por un hombre de Cromañón», AI, pp. 75-76).

En otras composiciones trata el tema del sentimiento de culpabilidad social, de un remordimiento de conciencia que siente el poeta por encontrarse en una situación privilegiada en un mundo de infelicidad y de desigualdades. Este tema aparece sobre todo en los poemas «Elegía a las once» y «Ahora mientras», donde contrapone la vida despreocupada de unos a la existencia angustiada de otros: «Escribo por vosotros, mis crueles amigos, / que rompéis a pedradas y gritos mi conciencia / tranquila; por vosotros, que envenenáis mis sueños / honrados y neutrales de funcionario público / [...] / Pero [...] hay [...] / hombres que cada día, selváticos y antiguos, / arrancan a mordiscos su rebojo de vida» (AI, p. 89).

La poesía religiosa escrita en los años 50 y principios de los 60 aparece aquí en las series «Hora de Eternidad» y «Luna de dulce trigo», en varias publicaciones periódicas,<sup>52</sup> y, sobre todo, en la obra titulada *Encuentro*. Son versos que tratan de *los demás*, pero que parecen poemas-oración, ya que en ellos el autor dialoga con Dios: «Voy a hablarte con barro, con palabras / que han sido desterradas de los poemas / voy a escalarte con mis versos hasta alcanzar tus miradores / para manchar de barro tus cristales» (AI, p. 106).

Unas veces, el poeta se duele de la inconsciencia de los hombres ante sus vidas y su muerte, y de su existencia de espaldas a Dios: «Padre; / míralos cómo nacen sin saber cómo, cualquier día, / [...] / Invocan a veces Tu nombre; / y, al fin, descienden a la muerte, / indiferentes, aburridos, con el sombrero puesto /



<sup>52</sup> Estos son «Hombre último» (en *Poesía Española*, 1953); «Perdidos» y «Antes» (en *Caracola*, 1954), el primero sobre la búsqueda de Dios, y el segundo, sobre la contemplación de la divinidad con las imágenes de los años 40; «Son ellos» (en *Poesía Española*, 1954), lamentación sobre la indiferencia de los hombres y «La vida» (en *Poesía Española*, 1955), sobre el pecado de Adán.

como al andén de una estación del Metro, / sin haber vuelto el rostro a Tu llamada» (AI, pp. 107-108).

Otras, constata la indiferencia de los hombres ante el mensaje divino: «Se nos ha dicho: amaos los unos a los otros. / [...] / Pero treinta años más tarde, [...] / supe que Tus palabras / rebotan como sordo granizo / sobre Tus criaturas, / géiseres de odio, lanzas implacables» (AI, pp. 109-110).

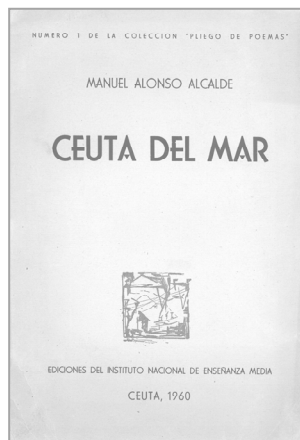
El poema «Viaje» es una angustiada petición de perdón del poeta a Dios por sus pecados, para lo que usa la imagen de Heráclito del río que fluye, como símbolo del transcurso del tiempo: «Debes de sonreírme, [...], Padre, / sonreír a pesar de todo. / Porque pequé contra tu rostro, / [...] / ¿Me oyes, me oyes ahora [...] / *Sentado sobre el tiempo, viendo correr sus aguas,* / ¿escuchas este dolor [...] / [...] / este chorro de angustia que pronuncian mis labios?» (AI, p. 114).

Entre los poemas religiosos, hay que destacar la serie «Luna de dulce trigo», formada por diez sonetos agrupados bajo ese título que metafóricamente identifica la luna con la sagrada forma. La serie completa se publicó en la *Antología íntima*, si bien cinco de ellos (los numerados como I, II, III, IV y VIII) ya habían aparecido en la *Hoja del Lunes* del 27 de marzo de 1961 por haber sido premiados en los Juegos Florales Eucarísticos Hispanoamericanos celebrados en Toledo. Los tres primeros tienen cierta continuidad temática, ya que hablan de la vida privada de Jesucristo, del inicio de su vida pública, de su relación con los apóstoles y de la Última Cena. Los siguientes hablan del proceso de elaboración de la Hostia sagrada y del significado de la Eucaristía bajo diferentes aspectos. En su conjunto, esta serie muestra el gran dominio de Alonso Alcalde de la versificación y de la composición poética.

#### 2.4.2. *Ceuta del mar* (1960)

*Ceuta del mar* es un canto a la geografía, a la luminosidad y a la historia ceutíes, que mereció estas palabras de su editor, José Fradejas Lebrero (1960):

*Ceuta del mar* es todo un poema perfecto en arquitectura, pleno de concepto, ampliamente desarrollado en el ritmo endecasilábico, constituido por un collar de sonetos, abrochado por una oda en tercetos encadenados, con rotundidad y magistral dominio [...]. Es el poema más acabado sobre esta españolísima ciudad, que ha sido cantada por Dante, Camoens y Calderón, mas nunca con tal amor y delectación, con tan fina penetración y, sobre todo, con tal perspicacia para ahondar en la entraña del ser y las cosas «caballas».



Publicado en 1960 por el Instituto de Enseñanza Media de Ceuta, contiene diez sonetos («Cifra», «Isla», «Septa», «Madrigal con Hércules», «Sueños», «Géminis», «Atardecer con palmeras», «Puente del Cristo», «Fortaleza», «A la Virgen de África») y una «Oda final por Ceuta» en tercetos encadenados.

Seis de estos sonetos<sup>53</sup> se incluyeron en la *Antología íntima*, bajo el epígrafe «Ceuta del mar. Oda y alabanza por una ciudad. (1960)». Véanse dos de ellos:

Isla

Isla de luz para la luz nacida,  
nave feliz latinamente anclada,  
nave en la mar, nave en la luz varada,  
por mar y mar y luz y luz mecida.

De tanta mar y tanta luz henchida,  
que de luz y de mar nació embriagada:  
que por el mar pasada y traspasada  
que por la luz vivida y revivida.

Así, en su singladura navegante,  
paraíso a Calipso destinado,  
te vio Ulises surgiendo de la orilla

y así pudo olvidar su amor constante,  
embriagado de luz y enajenado,  
como yo mis nostalgias de Castilla.

(CM, p. 2)

Septa

Siete colinas cuentan, loma a loma;  
siete continuadas primaveras;  
un vaivén siete veces de laderas;  
siete blancuras donde el sol se aploma.

Para siete nidadas de paloma,  
siete olas paradas y cimeras:  
siete colinas donde perseveras,  
Ceuta feliz, como la misma Roma.

Que por siete que cuentan como en juego,  
un nombre te nació deletreado,  
el nombre alegre y blanco que mereces.

De siete a Septa un primer brinco, luego  
un salto más, y el nombre terminado,  
siete veces más hermoso, siete veces.

(CM, p. 3)

Prueba del éxito que tuvieron estos poemas fueron las numerosas veces que se publicaron posteriormente, de forma aislada o formando parte de otras obras, el que el titulado «Septa» esté en una lápida en la Plaza de los Reyes de Ceuta y el que, recientemente, algunos de ellos se hayan convertido en canciones.<sup>54</sup>

Esta serie titulada «Ceuta del mar» se amplió con la serie «Ceuta del corazón» publicada en 1987 en la antología *Ceuta y sus Poetas*.

Los poemas de 1960 cantan a una ciudad que nuestro autor va descubriendo con admiración y sorpresa. Todos ellos expresan la impresión que le produce a un natural de la Castilla ese lugar exótico con palmeras, con suave

<sup>53</sup> Titulados «Cifra», «Sueños», «Isla», «Septa», «Madrigal con Hércules» y «Puente del Cristo».

<sup>54</sup> Los sonetos «Septa», «De orilla a orilla», «Cifra» y «Madrigal con Hércules» se publicaron en *ABC* el 13 de noviembre de 1971, en la sección...*Y poesía cada día*; en 1981, aparece «Septa», en el Programa oficial de las Fiestas Patronales en honor de Nuestra Señora de África, *Ceuta en fiestas*, que se celebrarían del 1 al 9 de agosto de ese año y, en 1983 Campos Setién recoge en su antología de obras de Manuel Alonso Alcalde los sonetos «Cifra», «Sueños», «Isla», «Madrigal con Hércules» y «Septa». Por otro lado, en 2019, la cantante Ebhel Africana puso música a algunos de estos sonetos para cantarlos en el homenaje por el centenario del nacimiento de nuestro autor, y de López Anglada, y también en el aniversario del Instituto de Estudios Ceutíes, celebrado ese mismo año.



clima, aire y luz purísimos, mar, puerto y pescadores, fortificaciones de frontera y escenario de mitos mediterráneos. Pero, sobre todo, para él es la ciudad donde está viviendo los felices años de inicio de su vida familiar y profesional, casado con su gran amor y viendo el nacimiento de sus hijos, hasta tal punto que llegó a sentirse tan ceutí como vallisoletano: «Acabé siendo, si que castellano, / hombre de Ceuta y barro de su arcilla» (CP, p. 70).



En Ceuta, junto a María Jalón

Los motivos de inspiración de estos poemas son muy variados: la geografía, la mitología, la naturaleza, la arquitectura, la patrona. A esta admiración por la ciudad se añadía su amistad con el ceutí Luis López Anglada, nacido también en 1919, y «vida paralela», como le llamaba Alonso Alcalde, y por quien era nombrado cariñosamente «ese extraño vecino de Castilla», lo que suponía para él un anclaje más en esta su segunda tierra.

Junto a estos poemas dedicados a Ceuta, también aparecen en esta etapa algunos dedicados a Melilla, su ciudad hermana y también descubierta ahora por nuestro autor, como «Jardín Hernández» (1964) y «Fidelísimo Vigía» (1968), ambos ganadores del premio Rusadir de poesía.

### **2.4.3. Encuentro (1965)**

Según el poeta Rafael Guillén, «es el libro de poesía religiosa más importante aparecido en la postguerra».<sup>55</sup> Nace de una conversión que experimentó Alonso Alcalde en 1964. En él, junto a poemas que se refieren explícitamente a dicha conversión y que analizan su relación con Dios, hay otros con temas ya tratados en los años 50 desde una perspectiva humana, pero que ahora serán tratados desde una óptica religiosa.

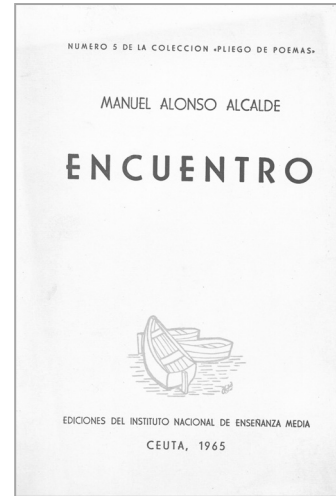
<sup>55</sup> Carta de Rafael Guillén a Alonso Alcalde fechada en Granada, 2, octubre, 1966.

*Encuentro* se abre con el poema titulado «Prólogo»<sup>56</sup> que sintetiza lo que ha significado esta conversión. La describe como una caída que sufre el poeta hasta el fondo de su ser (pervivencia de una de las imágenes de los años 40), caída propiciada por el ambiente mundano que lo rodea («buscando una razón que explique, por ejemplo, la existencia / de los espejos, la purpurina oro, los vestidos de noche, los tacones, los guantes, / [...] / o los saxofones tejiendo por la pista de baile su tela melancólica» [E, p. 12]), donde experimenta una enorme sensación de absurdo y le asalta la pregunta sobre el sentido de su existencia, tras lo cual se produce su encuentro con Dios. Se trata de un encuentro especial, ya que nuestro autor desde siempre poseyó un profundo sentimiento religioso.

A partir de ahora, todos los poemas que hablen de la relación entre el poeta y Dios, como el titulado «Encuentro», expresarán su firme propósito de seguir el ejemplo de Cristo («¿Qué puedo hacer conmigo? ¿qué me pides? / Estoy dispuesto, Cristo mío, a todo». [E, p. 20]).

El autor, desde su perspectiva religiosa, identificará a Cristo con los que sufren por distintas causas: «Porque por ellos fue, por los malditos / de la Tierra, los pobres, los parados, / los perseguidos, los sin esperanza, / por quienes te instalaste entre nosotros» (E, p. 19). A esto contraponen su vida confortable, de la que se avergüenza: «Pero yo, Cristo mío, con mis manos / yodadas de balandro y excursiones / [...] / Cómo voy a esperar que mi camello, / cargado de pecados y molicie / penetre por el ojo de la aguja?» (E, p. 19).

El sentimiento de fraternidad con el resto de los hombres adquiere ahora un cariz religioso y le hace considerar a los demás como hermanos en Cristo. Junto a este tema también trata el de la soledad de los desvalidos, producida tanto por la dureza de corazón de los otros hombres («Estáis solos, sabedlo. Cristo y vosotros: solos, / [...] / hombres de un mundo-niebla sin luz ni saxofones» [E, p. 73]), como por la lejanía de Dios, representada en su Ascensión: «Eran los mismos, [...] / jornaleros, mineros, pescadores, / peones, emigrantes -los de



<sup>56</sup> «Prólogo»: «De improviso, / como un golpe de viento que al doblar una esquina nos arrebató de un aletazo el alma / y la lleva rodando, calle adelante sin esperanza de volver a encontrarla, / [...] / así, súbitamente, / cuando menos se espera, como digo, caemos / -un segundo, no más- en un vacío / abisal, profundísimo, / [...] / como una escalera de caracol que nunca termina de rizar el rizo, / y nos conduce dentro, cada vez más dentro de nosotros mismos, / [...] / Y es en esos relámpagos que, a veces, / llegamos a tocar la roca viva del absurdo, / la raíz de nuestro continuo preguntarnos qué hacemos aquí, sobre la Tierra, [...] / Y entonces, / [...] / damos por fin contigo, Padre mío, Dios mío, / [...] /» (E, p. 9).

siempre-, / viendo Tu remontar irremediable / [...], y ellos / se quedaban allí sin comprenderlo, / [...] / Y dicen ¡vuelve!, y sigues» (E, p. 24).

Poemas como «Cada cosa en su sitio», «Las cosas están bien» y «Hombre de negocios» añaden otro aspecto a estos temas, que es la indiferencia hacia el dolor ajeno de quienes llevan una vida próspera y cómoda: «Sólo quienes registran solares en la luna / piensan que en los suburbios hay guardias por la noche / y que si en los roperos se reparten bufandas / puede uno irse a la cama con la conciencia limpia» (E, p. 68).

El último poema de *Encuentro*, «Tu grito», transmite una conclusión: en el hombre siempre quedará el remordimiento y siempre estará oyendo la voz de Cristo, que le interpelará mientras existan la injusticia y la desgracia en el mundo: «Desde la Cruz, en alto, con un grito diste cara a la muerte / [...] / Es inútil / [...] / seguimos escuchándolo / [...] / y nos obliga [...] a contemplar [...] nuestros ojos / donde todavía no ha brillado una sola vez el amor» (E, p. 77).

## **2.5. El humor y la nostalgia, la fe y la muerte en los años 70 y 80: los poemas a lugares, *Mirando al otro allí* y otros poemas**

La poesía de Alonso Alcalde de los años 70 y 80 tiene dos vertientes: por un lado, canta a realidades externas a él y por otro, se acentúa su intimismo. La primera tendencia se refleja en numerosos poemas a lugares, como los dedicados a Valladolid, Ávila, Segovia, los Pirineos y nuevos poemas a Ceuta y a Melilla, casi siempre teñidos de añoranza. También aparecen en esta época algunos poemas humorísticos, que son una novedad en su obra, y poemas de homenaje, como los dedicados a Vicente Aleixandre, Gerardo Diego, junto a los «Versos para un soldado», inéditos, sobre distintos aspectos de la vida militar.

La tendencia al intimismo se observa en el resurgimiento de los poemas sobre la muerte. Si en los años 40 ésta estaba representada como una realidad abstracta («La muerte así ha de ser: lenta quietud...»), y si en los años 50 y 60 esta reflexión se hace más humana, al referirse a *los muertos* y sus circunstancias, en estas décadas, y en especial en la de los años 80, la muerte que aparece es la suya propia («En qué rincón me aguardas, muerte mía...»). Alonso Alcalde padece del corazón desde hace años. En la operación de 1985, le practican cuatro «by-pass» y aunque se recupera, sus poemas reflejan su incertidumbre sobre su futuro, no así los otros géneros que cultivó.

El tema religioso en esta última década de su vida cobra mayor importancia que en las etapas anteriores, sobre todo con la publicación de *Mirando al otro allí* (1988), enteramente de poesía religiosa y de título premonitorio.

### 2.5.1. Los poemas humorísticos: «Penalty»

En 1970, el 25 de septiembre, aparecieron unos poemas humorísticos de carácter deportivo en el periódico *Arriba* bajo el título de «Penalty», firmados por Manuel Alonso Alcalde, junto a otros dos, de carácter serio, firmados por Rafael Alberti («Platko: Santander, 20 de mayo de 1928») y Miguel Hernández («Elegía al guardameta: Fragmento»).

Los de Alonso Alcalde son una serie de pequeñas composiciones dedicadas al fútbol, en diferentes metros, imitando el estilo de algunos poemas y autores clásicos de la literatura española (Berceo, el Romancero, el Lazarillo, Lorca, Salinas, Rafael Morales, Jorge Manrique, Garcilaso de la Vega, Fray Luis de León, Góngora, el Cantar de mio Cid, Rubén Darío, Zorrilla, Cervantes y Antonio Machado). Con ellas, no sólo da muestra de una gran maestría técnica, y de un profundo conocimiento de la historia de la literatura, sino también de un sentido del humor inusitado hasta ahora en su poesía, pero que siempre estuvo presente en sus cuentos y su teatro. Los reeditó en 1990 la revista *Argaya* que los recibió el mismo día del fallecimiento del autor.

Yo, maestro Gonçalo de Berceo nomnado,  
yendo en romería caesquí en un prado  
verde e cespadero, todo él era cuadrado,  
de fierros e de verxas todo él rodeado.

[...]

Folgando con ualones estábanse gran rato;  
dauanles con cabeça, otrosí con çapato;

[...]

(De Gonzalo de Berceo)

Despierte el meta dormido,  
vea si su pena es cierta  
contemplando  
cómo se pierde un partido  
por andarse ante la puerta  
vacilando.

[...]

(De Jorge Manrique)

### 2.5.2. El humanismo de «Versos para un soldado»

«Versos para un soldado», es una colección inédita de cinco largos poemas en verso libre («Prólogo», «La batallita», «Palabras», «El relevo», «Toque de oración»), con los que Alonso Alcalde ganó el premio Ejército en 1975. No se publicaron y sólo existe una copia mecanografiada en su biblioteca, de la que proceden los ejemplos de este estudio. En ellos la vida militar está contemplada desde un punto de vista humano. Son un canto a la vida dura y disciplinada, y al heroísmo silencioso con que muchos hombres han dado la vida cumpliendo su deber:

Hay cosas que se llaman disciplina, sacrificio, obediencia / que se viven y mueren  
en silencio y a solas, / [...]. / Aquí, en las filas del ejército, no se habla de la gloria  
/ sí del deber, que dice, por ejemplo, / defenderá su puesto con fuego y bayoneta  
hasta perder la vida; / así, sencillamente, sin párrafos triunfales. (p. 11)

En algunos de estos poemas Alonso Alcalde trata de la pervivencia del espíritu militar a lo largo de los siglos, como en «Toque de oración» y «El

relevo». Mientras el primero, dentro de la más pura tradición romántica, presenta a los antiguos héroes acudiendo en procesión fantasmagórica a la oración vespertina («El toque de oración es un lago / con campanas sumergidas, un quieto / embalse de silencio, en que, acaso, / [...] / llegan a percibirse las pisadas, / las insignes pisadas de los muertos / [...] / Traen su heroísmo antiguo...» [p. 14]), el segundo habla de la «cinta sin fin» de soldados «que fluye por edades y tiempos» a lo largo de la historia («Y si un soldado cae, / [...] / otro acude a su puesto a relevarlo, / igual que las plaquetas de la sangre van a / la claraboya de la herida»[p. 12]).

En otros versos, trata aspectos cotidianos, como la figura del soldado nuevo, que llega del pueblo o es estudiante («ya traigas sahumadas las manos de parva o de resina; / [...] / o, cruzada en sus palmas, la brava orografía del trabajo, / [...] / ya, en fin, bajo los párpados / un reciente aleteo de páginas de libro» [p. 1]), o muestra episodios de compañerismo y nombres de soldados que él mismo conoció («Dicen presente, dan un taconazo, / y luego, al romper filas, lanzan el gorro al aire, / y ríen, y reímos: / Juan Reguero, Pedro Nogales, Martín Gonzalo Soto, / Manuel Alonso Alcalde»).

### **2.5.3. La nostalgia: Pirineos, Benasque, Ceuta y Melilla, Valladolid**

Desde su llegada a Ceuta, nuestro autor escribió poemas a los lugares que eran especiales para él. Sin embargo, estas composiciones se hacen más frecuentes en los últimos años de su vida para expresar la añoranza de la juventud pasada.

En 1969 cumple 50 años y abandona Ceuta para volver a la Península, a Madrid. Toda la familia acusó el choque al abandonar aquella pequeña y luminosa ciudad marítima, para entrar en este «monstruo urbano», en «este turbio acuario de nieblas industriales» como él la definió en un verso. Desde esta ciudad que él siente hostil, y que no le inspiró ningún poema, su imaginación vuela a los días de su juventud, para volver a verse estudiante y enamorado en Valladolid, soldado en Benasque, recién casado en Ceuta, y viajero por otros puntos de España.

#### **a) Los Pirineos**

En 1970, al año de instalarse en Madrid, publica en la revista *Poesía española* la serie titulada «Canto de recuerdo por el Pirineo» formada por dos romances y seis sonetos. Los romances están colocados al principio y al final («Prólogo» y «Viaje»), y los sonetos van en medio, agrupados bajo el título común «Toponimia lírica», aunque cada uno de ellos lleva su número y su título propio («Ibones», «Pico Posets», «Olivos en el valle del Ara», «Flora», «Glaciar del Aneto» y «Monte Maldito»).

El primer romance presenta al poeta en disposición de recordar. El autor mira a su pasado y evoca los buenos tiempos de su juventud y los paisajes que

le impresionaron. En él destacan su perfección formal, su ritmo ágil, las enumeraciones rápidas, la llamada al lector («Traed...y recorreremos juntos»), que nos hace participar de la alegría y la impaciencia del poeta por ponerse de nuevo en marcha, hacia sus recuerdos.

Pronunciar nombres antiguos  
es como resucitarse  
Pronuncio -me resucito-  
Huesca, Boltaña, Benasque,  
Jaca, Canfranc, Villamía,  
Sabiñánigo, Sobrarbe...  
Pronuncio nombres, recito  
nostalgias inevitables, [...]

Traed mi pasamontañas,  
y mi bastón con herraje,  
mis botas, mi cantimplora,  
y mis veinte años de antes,  
y recorreremos juntos,  
monte a monte, valle a valle,  
los mismos sitios de entonces,  
desde entonces esperándome.

Los seis sonetos siguientes son descripciones, llenas de admiración, de diferentes parajes. En ellos menciona la altura de los montes, el silencio, el viento frío, el azul del cielo. Todo despierta su sorpresa: los lagos de montaña, el pico Posets, unos olivos en ese clima, los bosques, un glaciar, el Monte Maldito («Bendito por su cumbre berroqueña; / bendito por sus sueños de basalto; / bendito por sus ansias de infinito»).

¿Quién trasplantó el esqueje a esta ladera?  
¿Qué brisa alegremente repentina,  
primaveró el invierno con la fina  
silueta del olivo y su madera?

(«Olivos en el valle del Ara»)

Sueño petrificado, mundo yerto  
en perfil y blancura de cascada;  
arteria eternamente desangrada  
o corazón eternamente abierto.

(«Glaciar de Aneto»)

El último romance, «Viaje», parece continuación del primero. Si en aquél veíamos al poeta impaciente y dispuesto a iniciar su marcha, en éste ya está escalando las laderas de los Pirineos. El ritmo de la lectura resulta más moroso, por ser ahora los versos eneasílabos, y no octosílabos como antes, lo que imprime una cierta lentitud y sugiere mejor el esfuerzo del ascenso («Hay que subir por los peldaños / -pizarra gris- del Pirineo: / subir; crecer, buscar caminos; / inaugurar, abrir senderos; / recorrer valles, inundados / de sombra verde y verde viento; / [...] / hasta alcanzar la última cima, / el pico último y señero, / [...] / y allí, de pie, sentir el roce, / como de arena azul, del tiempo»).

## b) «Paisajes de Benasque»

En 1984, con parte de los poemas dedicados a los Pirineos, Alonso Alcalde forma una nueva serie titulada «Paisajes de Benasque». De los anteriores, tomará todos menos el titulado «Pico Posets», modifica varios de ellos, a veces hasta no dejar del poema original más que el primero y último verso, aunque conserve su título, y añade tres poemas nuevos, tres sonetos. Desconocemos el

fin para el que reunió esta serie, de la que sólo existe una copia mecanografiada en su biblioteca y que parece que nunca llegó a publicarse.

Su subtítulo «Paisajes de Benasque (Canto de amor y recuerdo)-1984», muestra la misma intención que se apreciaba en los poemas anteriores: recordar lo que amó en su juventud y aún ahora sigue amando, desde sus 65 años («Hablo, desde el recuerdo de Benasque, / de su luz, de su aire, / de sus nieves, sus picos y su valle. / Es lo menos que debo a estos paisajes / donde pasé mis años más radiantes»).

Su estructura es similar a la de la serie de los Pirineos: dos romances que aparecen al principio y al final, sirviendo de marco a una colección de ocho sonetos. Todo forma un conjunto de diez composiciones, que hubiesen sido once, de no haber excluido el soneto al «Pico Posets» de la serie anterior.<sup>57</sup>

Las modificaciones que introduce en los poemas antiguos parecen destinadas a mejorar la forma primitiva, con ese afán de perfeccionismo que ya destacó Delibes en su juventud, y a completar sus recuerdos, con detalles que faltaban en la serie anterior, como el frío, la nieve y los escudos de las casonas.

Otra novedad que aparece ahora es el presentar al autor en el momento en que escribe, en su actitud de recordar. Si la anterior mostraba sólo los recuerdos, es decir, el *ayer* del poeta, la actual presenta también su *hoy* nostálgico, lo que acentúa el intimismo de estas composiciones («Como yo descubrí a Benasque, / que es como yo lo sigo viendo: / [...] / Benasque, al fondo, siempre intacto, / inmóvil siempre en mi recuerdo»).

### c) Ceuta y Melilla

Ceuta y Melilla fueron las primeras ciudades cantadas por Alonso Alcalde y siguió evocándolas en sus últimos años («Abyla y Rusadir, Ceuta y Melilla / par a par en las ansias españolas, / Géminis constelado ante las olas, / doblada y hermanada maravilla»).

<sup>57</sup> Los poemas de la serie «Paisajes de Benasque» son:

- «Evocación», que corresponde a «Prólogo». Si entonces tenía 29 versos, el actual tiene 40.
- «Evocación I», es el primero de los nuevos sonetos. Termina con tres puntos suspensivos y el siguiente, comienza con otros tres, con lo que parece que es continuación de éste.
- «II», es el segundo de los nuevos sonetos, que parece ser continuación del anterior.
- «Flora», igual que en la primera serie, pero aquí tiene los dos tercetos modificados.
- «Glaciar de Aneto», tiene modificaciones en el primer cuarteto y en los tercetos.
- «Frontera», es el tercero de los nuevos sonetos.
- «Monte Maldito», sólo conserva del antiguo poema los versos primero y último.
- «Ibones», igual que en la primera serie.
- «Olivos en el valle de Benasque», es «Olivos en el valle del Ara», con los tercetos modificados.
- «Escalada y paisaje», equivale a «Viaje», los dos con 46 versos, pero modificado.

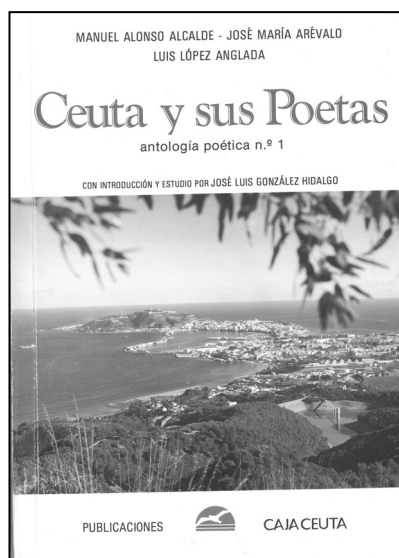
Melilla le inspiró algunos de sus mejores sonetos en la última década de su vida, si bien los primeros poemas conocidos que le dedicó, «Jardín Hernández» y «Fidelísimo vigía» son de los años sesenta. Casi veinte años más tarde, en 1987, vuelve a publicar más poemas a Melilla: una serie de cuatro sonetos, aparecidos en la revista *Manxa*, teñidos, no sólo de la nostalgia del pasado, sino de dolor ante la mala situación en que el presente ha puesto a una ciudad tan querida para él («Pues ahora es también mío tu quebranto, / Melilla, como mío cada ultraje / ¡presenciar cómo infaman tu paisaje / que tanto hieren y emborronan tanto!»).

El caso de Ceuta es especial por las razones familiares ya expuestas, por ser la ciudad en la que Alonso Alcalde alcanzó su madurez como escritor y porque siempre estuvo muy vinculado a su vida cultural. Ceuta, por su parte, siempre mostró un enorme afecto a nuestro autor y varios años después de su fallecimiento ha seguido celebrando homenajes en su memoria.

Los poemas a Ceuta empezaron a publicarse en 1960, con *Ceuta del mar*. Algunos de ellos aparecieron más tarde en revistas, antologías o con motivo de fiestas ceutíes y en 1987, la serie se amplió hasta llegar a los veintidós poemas en el libro *Ceuta y sus poetas*, en el que también participaron Luis López Anglada y José María Arévalo.

En esta antología, sus poemas están divididos en dos apartados: «I Ceuta del mar (1960)» y «II Ceuta y el corazón (1980)». En el primero de ellos incluye los poemas que pertenecían a *Ceuta del mar*, prácticamente intactos (el cambio más llamativo es del título del último poema, en tercetos encadenados, entonces «Oda final por Ceuta», y ahora llamado «Heráldica marina y alcornia de firmeza»).

En el segundo, «II Ceuta y el corazón (1980)», publica once poemas nuevos, aunque el soneto «Estrecho» ya había aparecido en el *ABC* el 13 de noviembre de 1971. Estos poemas son siete sonetos,<sup>58</sup> un poema en tercetos encadenados situado al final («Canto de amor por Ceuta») como ocurría en *Ceuta del mar*, un romance («Teoría del recuerdo») y dos poemas en silvas libres («Teoría de la evocación» y «Teoría de la nostalgia»).



<sup>58</sup> Titulados «Linaje», «Atlante en alto», «Ventana», «Estrecho», «Ceuta desde García Aldave», «Tal vez ha llegado» y «Queja».



Si los once poemas de «I Ceuta del mar (1960)» son sobre todo descripciones admirativas ante el descubrimiento de la nueva ciudad, la mayoría de los que forman «II Ceuta y el corazón (1980)» son un canto nostálgico, desde la lejanía, a los lugares de su juventud («Tan perdido vivo ahora / como viví allí encontrado / [...] / ¡Cómo te veo y me veo / en mi entonces, paseando / [...] / Ceuta chiquita y bonita / suspendida en tu aire claro»).



En Ceuta, en la subida del monte Hacho

En «Teoría de la evocación», le vienen a la mente las imágenes, los olores, los rincones de aquel tiempo, a veces con el contrapunto de la vida urbana y alejada de la naturaleza de Madrid:

Y de improvviso, un día inesperado, cualquier día, / cuando a mi alrededor nada parece fuera de su sitio / - la farola y la esquina detrás de los cristales, / la ventana dormida entre cortinas, / los muebles en su paz de brillos y barnices / y un rayo de sol contaminado en el linóleo- / regresas, compares: / tú, sí, ciudad inolvidable, imagen de mis sueños, / certeza de unos años luminosos, Ceuta amiga; / vuelves con tus balcones, tus fachadas, / tus calles, tus bahías, tus palmeras, / el cielo, el mar, el monte / [...] / ¡y yo, que te recuerdo, / sumergido, entre tanto, en este turbio acuario de nieblas industriales! / ¿Cómo es posible / [...] / que pueda contemplarte en tu entidad de entonces, / [...] / ¿Cómo que, de repente, empiece a oler mi ropa a resina del Hacho / eucaliptos del Monte de Ingenieros / o picante salitre de Benítez? / Tan viva, Ceuta, te me restituyes, / tan entera, tan toda, / que ahí, sobre el tocadiscos, acaba de instalarse la Marina; / se tiende por mi mesa la Plaza de los Reyes; / los lomos de mis libros florecen de geranios de las calles del Morro, / palmas entrecruzadas de la Plaza de África sombrean, remeciéndose, los muros de mi cuarto / [...]. (CP, p. 69)

En «Teoría de la nostalgia» intenta recuperar aquella etapa feliz, cuando sus hijos eran pequeños, a través de sus palabras, palabras que son siempre para Alonso Alcalde el principal apoyo del recuerdo:

Me gustaría pronunciar palabras / pequeñas, temblorosas: / volver a gritar «¡ven, ven acá, hijo mío!» / y que el mundo se abriera de improviso otra vez como antaño, / [...] / Hijo / tú quizá no te acuerdes, pero hubo / un tiempo en que existían / cosas llamadas «cielo azul», «árbol verde», «vereda solitaria», / por donde pasearte cogido de la mano / mientras balbuceabas en tu idioma de niño aprendido en las nubes... / [...] / Oh, créeme, era hermoso / decir «patín», «jaula del mono», «ranita de la fuente» en San Amaro, / y que esos diminutos vocablos se entreabriesen de pronto, / dejaran caer sus sílabas / lo mismo que una piedra en un estanque / y fuesen esparciendo, en ondas sucesivas, un temblor de inocencia por todo el universo. / Y ahora yo te pregunto, ¿qué se hizo / de aquel aire intocado / [...] / y de aquel muelle al que nos asomábamos como al cristal de una increíble lupa / por descubrir, enormes, / las algas, las actinias, los erizos, entre la sombra verde, acumulada / en el secreto último del fondo? / No, no me aguardes, hijo, por aquellos lugares, / las Balsas, el Sarchal, San Amaro o el puerto, / pues ya no he de pasear contigo asido a tu manita. (CP, p. 72).

#### d) Valladolid

Los poemas a Valladolid aparecen tardíamente en la producción de nuestro autor, a pesar de ser ésta su ciudad natal, donde estudió, donde se enamoró y donde comenzó su vida literaria.

Los primeros de los que hay noticia se publicaron en 1972, en la antología que editó el Ayuntamiento de esta ciudad titulada *Quince poetas vallisoletanos*. Son cinco composiciones que rompen por completo con la técnica utilizada hasta ahora en los poemas de recuerdo,<sup>59</sup> ya que son muy breves,<sup>60</sup> a veces sólo de dos versos, generalmente de arte menor, con rima arromanzada y estrofas libres, aunque inspiradas en la lírica tradicional. En ellos, las evocaciones se harán mediante brevísimas escenas, casi fotográficas, con escasos o ningún verbo.

##### I

Desde el colegio veía  
Ventana que daba al río  
Mi pena de cada día.

Negra la pizarra,  
blanca la tiza,  
ni una flor en el pupitre,  
ni una espiga,  
ni un poco de aire de campo,  
sólo mis codos encima.

##### II

Reloj del Ayuntamiento:  
la luna llena del tiempo.

##### III

Oh, Plaza Mayor [...] (Murciélago negro por los soportales el tiempo se cuelga el tiempo pasado por vigas y cables).

<sup>59</sup> Estos cinco poemas, agrupados bajo el título «7. De “Valladolid en Castilla” (Inédito, 1965)» son los siguientes: «I: Desde el colegio veía...», «II: Reloj del Ayuntamiento...», «III: Oh, Plaza Mayor...», «IV: El Conde Ansúrez tenía...», «V: Por San Martín, la cigüeña...».

<sup>60</sup> Con las excepciones de «Desde el colegio veía...» de 27 versos y «Por San Martín, la cigüeña...» de 15 versos.

Al año siguiente, en 1973, en *Poesía Hispánica*, publica de nuevo estos cinco poemillas bajo el nombre de «Memorial para una ciudad», con algunas modificaciones y en 1974, en la sección «...Y poesía cada día» del diario *ABC*, con el título «Valladolid en Castilla», vuelve a publicar tres de ellos («I: Reloj del Ayuntamiento...», «III: El conde Ansúrez tenía...», y «VI: Oh, plaza Mayor...»), a los que añadió otros tres,<sup>61</sup> que no volverán a aparecer en futuras ediciones.

La gran ampliación de los poemas dedicados a Valladolid se produce en la antología de José María de Campos Setién (1983), donde se añaden cuatro nuevos a los cinco poemas primitivos, con lo que la serie llega a tener nueve. Todos ellos, impregnados por un gran lirismo, constituyen una recreación poética de ciertos momentos de su juventud, a través de su ciudad.

Tres de los cuatro nuevos poemas son tan breves como los cinco originales («El Cerro de San Cristóbal...», «¿La greda, el trigo, el majuelo?» y «He madrugado y he visto...»). Pero el cuarto, titulado «Oda, sin tiempo, para Valladolid», es muy distinto, tanto por su gran extensión (tiene 89 versos) como por su métrica, ya que intercala series de versos de arte mayor (a veces de hasta 28 sílabas), con otras de arte menor, en una elaborada composición llena de melancolía. En ella desfilan los recuerdos de Valladolid como en un sueño, entrelazándose escenas de distintas secuencias temporales, que avanzan sosegadamente en largas frases, como el lento fluir de las aguas del río.

(El río pasa, eternamente pasa, pasa con su agua verde, con su agua de barro, pasa,  
y nadie, yo tampoco, puede bañarse dos veces un Pisuerga de agua,  
sí quizá, en un Pisuerga de sueños y nostalgia;  
nadie encontrará ya nunca aquella forma hueca de un cuerpo que se baña,  
la impronta de mi cuerpo en el agua,  
el molde, bajo la superficie, que quedó de aquel cuerpo traslúcido y dorado que  
[nadaba,  
golpeando pedernales acuáticos para encender espumas mágicas,  
mientras lenta, qué lenta, qué lentamente derivaba  
mi lancha  
hacia el embarcadero del Catarro, el camino de sirga, la ribera o las zarzas)  
(Campos Setién, 1983: 105)

Más tarde, en la revista *Argaya*, en 1989, aparecieron otras seis composiciones más («Ciudad mía», «Flashes», «Paisaje», «Chopos», «Pastor en Castilla» y «Viñas»), algunas de las cuales sí están dedicadas a Valladolid, pero la mayoría de ellas se centran en sus alrededores (Villanubla, los páramos, el cerro de San Cristóbal) y en el campo. A sus setenta años, Alonso Alcalde extiende la nostalgia de su ciudad al paisaje de su provincia.

<sup>61</sup> «II: El miedo por los rincones...», «IV: Pero qué prisa, Señor...», «V: ¿El brezo para la torre...».

#### 2.5.4. Los poemas de reflexión sobre la muerte

El tema de la muerte siempre ha estado presente en la producción de nuestro autor. Si en los años 40, la muerte era un motivo imaginado y en los años 50 y 60 se da una *humanización* de este asunto, en los años 70 y 80 se produce una *personalización* del mismo, como refleja el «Soneto final para mí», que aparece publicado por primera vez en noviembre de 1982, en el n.º 20 de la revista *Manxa*. En el ejemplar de esta revista conservado en su biblioteca, este soneto, que llevaba como epígrafe «Y dos», Alonso Alcalde escribió a mano: «Soneto final para mí». En ediciones posteriores lo titularía «Soneto final para mí mismo».

##### Soneto final para mí

¿En qué rincón me aguardas, muerte mía,  
agazapadamente inesperada?  
¿De qué esquina saldrá la puñalada  
que ha de acabar conmigo cualquier día?

Cuchillo que me acechas, hoja fría  
que tiene ya su herida designada;  
muerte continuamente pronunciada  
pues la menciono en cada avemaría.

Muerte que con mi vida vas y vienes,  
ya que ha crecido con mi carne de hombre  
y anidó en ella como anida el sueño.

Alguien te pondrá el nombre que no tienes,  
sólo por no nombrarte con mi nombre,  
aunque eres mía y aunque soy tu dueño.

Sin duda es uno de sus poemas más inspirados, no sólo por la sinceridad de su asunto, sino por la destreza con la que está construido. El cambio de personas verbales (la muerte unas veces es *tú*, otras veces es *ella*) lo sitúan a medio camino entre el monólogo y el diálogo. Su comienzo interrogativo trae a la memoria el soneto de Lope de Vega «¿Qué tengo yo que mi amistad procuras...?». En los dos casos, el poeta se identifica con una casa, o un habitáculo, en relación con las concavidades y espacios cerrados de las imágenes de su juventud. En el soneto de Lope de Vega, Dios está fuera. En este soneto, la muerte está ya dentro. Está acechante en cualquier rincón. El autor no sabe dónde. Sólo sabe «que ha crecido con mi carne de hombre / y anidó en ella, como anida el sueño», y que en el momento más inesperado, le clavará su puñal. A esta certeza, se une el continuo recuerdo que le trae el rezo del avemaría. El recitado del «ruega por nosotros, pecadores, ahora y en la hora de nuestra muerte» para él no es algo rutinario. El estado de su corazón le hace sentir un final próximo y esa inquietud es la que transmiten las composiciones sobre la muerte de esta época .

También en 1982 aparecen otros poemas en los que Alonso Alcalde muestra su preocupación por su futuro incierto. Se trata de los tres agrupados bajo el título «Versos de esperar con Jorge Manrique ante un semáforo», publicados en *Llanuras*. En ellos el poeta, parado en su coche ante un semáforo, piensa en el fluir de la vida y en los ríos manriqueños: «Que al final todo acaba -o todo empieza- / en la perplejidad ante una esquina / que un semáforo en

ámbar ilumina / con una antigua y espectral tristeza; // o en el agua que encauza su pereza / planicie abajo y en el mar termina; [...]».

Este mismo tema y el de la incertidumbre sobre lo que habrá *a la vuelta de la esquina* también están presentes en el poema, «Versos de esperar con Alonso Quijano ante un semáforo», publicado en *Manxa* en septiembre de 1989, pocos meses antes de su fallecimiento.

Otro aspecto tratado en estos poemas es el de la soledad de cada hombre ante el hecho de su propia muerte, soledad que viene de la imposible comunicación total con los otros. Esta idea aparece en un soneto publicado en *Mirando al otro allí* y, anteriormente, en los números de *Manxa* y de *Llanuras* de 1982 («Si por ejemplo digo *chopo...*»). Cada cual está solo ante su muerte, y nuestro autor siente que él está solo ante la suya: «Tiendo prosodias, puentes, a los hombres / para saltar a la otra orilla, para / poder vivir, morir, en compañía, / mas no pronuncio más que sombras, nombres / un muro de silencio nos separa: / lengua de soledad llamo a la mía» (MOA, p. 60).

### **2.5.5. Los poemas religiosos y *Mirando al otro allí***

En esta última etapa, encontramos dos tipos de poemas religiosos: las reediciones de los que aparecieron en la *Antología íntima* y en *Encuentro* y los de nueva creación, recogidos en su mayoría en su último libro, *Mirando al otro allí*, o dispersos en publicaciones periódicas, como el de tema navideño que veremos ahora.

#### **a) «Noche de Magos»**

«Noche de Magos», aparecido en el *ABC* el 5 de enero de 1975, es un largo poema en veintiún tercetos encadenados que supone una novedad dentro de la producción de Manuel Alonso Alcalde.

Escrito para la víspera del día de Reyes, no se trata de un poema para niños, aunque posee varios rasgos de su producción infantil, como son una gran imaginación, el didactismo, el detalle en las descripciones, las personificaciones y otros recursos propios de los cuentos, quizás porque la fiesta de los Reyes Magos está asociada a los niños, o quizás porque la historia en sí misma parece un hermoso cuento infantil.

El vehículo narrativo del poema es la estrella, a la que se presenta soltándose inesperadamente de su constelación y recorriendo el cielo, gozosa, como tantos héroes de los cuentos tradicionales que se marchan de sus casas para ver mundo. El poema comienza con la expresión «Y ocurrió que...»,<sup>62</sup>

<sup>62</sup> «Y ocurrió que una estrella inesperada / -tal una ascua que salta de la hoguera / y vuela por los aires aventada- // se encontró libre de repente, fuera / de la constelación que la tenía / desde un tiempo sin tiempo prisionera».

similar a las fórmulas de alejamiento de los cuentos infantiles (el «Érase una vez...») y contiene abundantes interrogaciones retóricas con las que se presenta el pensamiento de los Magos, generalmente en estilo indirecto libre, como en el episodio del descubrimiento de la estrella: «Una fruta de fuego, qué portento, / caída del inmenso árbol de estrellas, / alto e inmóvil hasta aquel momento. / [...] / ¿Un prodigio tan grande se anunciaba / que un signo sideral le precedía?».

Los Magos se ponen en marcha y el punto de vista se aleja, sugiriendo de forma casi cinematográfica, la larga distancia del viaje: «Tres caravanas van al horizonte / a recorrer la duna y la pradera, / cruzar el río y sortear el monte».

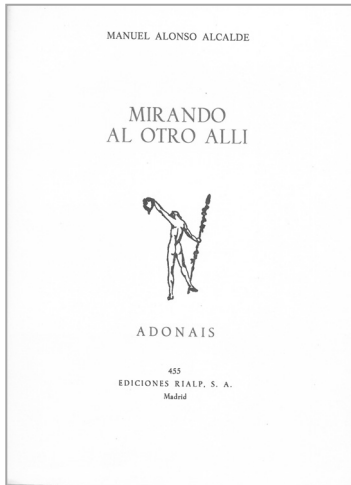
Siguen el rastro de la estrella hasta que la ven parada sobre una gruta. Cuando llegan se extrañan de ver sólo unos animales, un hombre, una mujer y un recién nacido que llora, sin «-ni siquiera un relumbró o un destello-». El autor muestra la perplejidad de los Reyes con cierta ironía: «Primero fue aquel astro peregrino; / luego, el ángel que ungió los umbrales / de campana, de cítara, de trino; / después, la gruta con los animales, / lenta rumia, lentísimo resuello / -¿a este prodigio instaban las señales?-».

Pero llega el momento de la revelación, y entonces el poeta se aleja de sus personajes para describir únicamente sus gestos. Con un escueto «habían comprendido» sugiere la transformación que se da en su interior, y sólo con sus movimientos refleja su experiencia de fe: «¿Tal vez los tres a un tiempo se engañaron / o había en todo aquello algún sentido? / Lo cierto es que al entrar se arrodillaron / -habían comprendido: era la Hora- / y en silencio, miraron y adoraron».

#### b) *Mirando al otro allí* (1988)

Aparecido en 1988 en la colección Adonais, su título ya refleja la intención del autor: ofrecer un conjunto de composiciones que hablen del más allá, del mundo de la fe y de la eternidad. Las palabras de Jiménez Martos, director de la colección, en la contraportada del libro, resumen bien el carácter de esta obra:

En cualquiera de los géneros abordados por Alonso Alcalde, es patente su intención de escribir para el hombre, con absoluta transparencia, aportando su testimonio personal y el que se desprende del mundo en torno. Le es ajeno, pues, el hermetismo. Esta tendencia, de continuo mantenida, es la que vuelve a manifestarse en *Mirando al otro allí* a través de una profunda encarnadura cristiana, desde hace veinte años clave en su poesía. El arranque de este poemario expresa la revelación de esa verdad que, en seguida, se proyecta sobre el conjunto humano de aquí y ahora, a la sombra del mensaje de las Bienaventuranzas. El dominio formal, clásico o en verso libre, es cauce inundado por una viva y solidaria emoción dirigida al prójimo doliente y, en definitiva, a una realidad en la que el amor falta [...].



Esta publicación tiene su origen en la primera convocatoria del Premio Adonais de poesía en 1943, a la que concurrieron, entre otros, Manuel Alonso Alcalde y su amigo José Suárez Carreño. En aquella ocasión hubo tres premiados (entre ellos Suárez Carreño con *Edad de hombre*) y doce finalistas, uno de los cuales fue nuestro escritor. José Luis Cano le prometió que publicaría aquel libro. Pasaron los años y quien por fin se encargó de cumplir aquella «remota» promesa fue Jiménez Martos en 1988<sup>63</sup> con la edición de *Mirando al otro allí*, unos meses antes de su fallecimiento.

El libro consta de veintiséis poemas, algunos inéditos y otros ya aparecidos en revistas de los años 50 y 60, o en la *Antología íntima* y en *Encuentro*, pero en algunos casos modificados para esta nueva edición. Su estructura es similar a la de *Encuentro*: como entonces, «Prólogo» y «Tu grito», ahora con algunas variaciones, enmarcan el conjunto de la obra, que está dividida en cuatro apartados. En *Encuentro* los apartados iban simplemente numerados, y aquí, en cambio, tendrán título propio.<sup>64</sup>

El primer poema, «Prólogo», como en *Encuentro*, narra la conversión del autor, y el último, «Tu grito», como en dicho libro, recoge el relato bíblico de la expiración de Cristo con un grito que aparece en los evangelios de San Mateo, San Marcos y San Lucas<sup>65</sup> y que Alonso Alcalde presenta cruzando los siglos para interpelar al hombre de cada época sobre su amor al prójimo: «Ya nunca volverá a haber silencio sobre la Tierra, nunca / paz, que ese grito Tuyo / [...] ensordece desde entonces el mundo» (p. 66).

<sup>63</sup> «Hacia bastantes meses que Manuel Alonso Alcalde me había dicho: -Mira, yo fui uno de los finalistas del Adonais de mil novecientos cuarenta y tres, o sea, el primero. Cano me prometió que se publicaría aquel libro. Bien, pues hasta hoy. El que entregaba, para que se cumpliese, al fin, la remota promesa, respondía a una visión metafísica desde la religiosidad: *Mirando al otro allí*. [...] Urgí la puesta a punto. *Que no te vas a morir*, le decía para templar su impaciencia. Tuvo el volumen en sus manos y nos dimos un mutuo alegrón. Una mañana me topé, horrorizado, con su esquelera» (Jiménez Martos, 1996: 104).

<sup>64</sup> Los apartados de este libro son: «Prólogo», «I: Esos que pasan», «II: Las cosas son así», «III: También vistió de luto la esperanza», «IV: Desde aquí abajo» y «Final».

<sup>65</sup> En Mt 27, 46-50 y en Mc 15, 34-39 el relato es prácticamente idéntico: «Gritó con fuerza: ¡Dios mío, Dios mío, por qué me has abandonado! [...] Jesús dio otra vez un fuerte grito, y murió». En Lc 23, 46 es algo diferente: Jesús gritando con fuerza dijo: ¡Padre, en tus manos encomiendo mi espíritu! Dicho esto, murió. En Jn 19, 30, en cambio, no se menciona el episodio del grito: «Dijo: -Todo está cumplido. Luego inclinó la cabeza y murió».

En los tres apartados siguientes, los poemas hablan de la reafirmación en la fe ante la perspectiva de la muerte y de la confianza ciega en la palabra divina: «Y de nuevo me saben / los labios a esperanza / y empiezan mis ojos otra vez a habituarse / - los de mirar al otro allí, se entiende - / [...] / al trasponer el último batiente / de este sueño de puertas en que habito» (pp. 15-16). También hablan de la incomunicación de los hombres y de su soledad, de la cercanía de Cristo a los desdichados y del sentimiento de fraternidad del poeta hacia ellos, en contraposición a una sociedad que él ve inhumana, donde a nadie le interesa el sufrimiento ajeno, cuando *el otro* es la encarnación de Cristo.

El cuarto y último apartado titulado «Desde aquí abajo» sólo contiene poemas escritos en los años 70 y 80, y en ellos vuelve a las formas clásicas, ya que de las doce composiciones que lo forman, diez de ellas son sonetos, y dos son series de serventesios en alejandrinos («Ante el cuadro de *La Santa Faz*, de Rouault» y «Tenemos tu palabra»). En estos dos últimos poemas, el escritor expresa su angustia ante la muerte, presentando a Cristo en el momento de la suya, y su fe en su palabra, que promete la vida eterna: «Sin Ti en el horizonte, ¿qué sería la vida, / [...] / Verse vivos, caídos como un fruto en el río, / empujados, llevados, sin saber hacia dónde; / [...] / Pero estás, te sabemos, y así todo es distinto» («Tenemos Tu palabra», pp. 57-58).

Hay que destacar el último de los sonetos «Pero en el horizonte...», ya que, si desde el punto de vista formal es uno de los mejor contruidos, desde el punto de vista del contenido, es una síntesis de todos los temas que aparecen en sus anteriores poemas religiosos y sobre la muerte: el hombre como ser solitario y caduco; la muerte, como algo ineludible que trunca sus aspiraciones, y el encuentro escatológico con Dios, que da sentido a la finitud humana.

¡Qué soledad ser hombre, haber nacido  
para arrastrar por una paramera  
sin horizonte el pábilo y la cera  
donde una llama fabricó su nido!

¡Penumbra de farol amortecido  
entre sombras de borra y arpillera,  
que alguna repentina ventolera  
de un aletazo apagará sin ruido!

¿Y eso es la vida, un río que resbala;  
un árbol abatido, una implacable  
soledad dialogándose hacia dentro;

una llama vencida por un ala?  
Sí, si tu resplandor inevitable  
no hubiera de salir a nuestro encuentro.

(p. 62)

## 2.6. La forma en los años 40: la métrica y otros rasgos de estilo

### 2.6.1. La métrica

En los años 40 Manuel Alonso Alcalde empleará tanto los metros y las estrofas clásicas como el versolibrismo, este último ya presente en las recopilaciones manuscritas de sus primeros poemas.



En *Los mineros celestiales* (1941), utilizará formas clásicas, como liras, sonetos, tercetos encadenados y silvas<sup>66</sup> en sus distintas variantes. En la revista *Halcón*, en cambio, junto a varios sonetos, aparecen composiciones que se salen de los moldes tradicionales: unas serán en verso «semilibre», como dice Navarro Tomás,<sup>67</sup> y otras ya están en verso libre,<sup>68</sup> como las dieciséis piezas de la serie «Presencia de las cosas». Todas ellas se caracterizan por ser polimétricas, por tener una división estrófica personal y, algunas, por poseer una rima asonante y arromanzada de la que otras carecen.

En *Hoguera viva*, aunque la forma que predomina es el soneto, hay dos poemas («La sangre» y «Mar abisal») escritos en tercetos encadenados y otras composiciones que no se atienen a ninguna forma concreta, en versos polimétricos con predominio de los eneasílabos, generalmente con rima arromanzada, y divididas en estrofas con un número irregular de versos.

#### a) Evolución en el empleo del soneto

Manuel Alonso Alcalde destacó en el cultivo del soneto desde sus primeras publicaciones, causando la admiración de sus contemporáneos («Creo sinceramente que Alcalde es un poeta magnífico [...]. Esos sonetos suyos son los mejores que he leído desde Miguel Hernández para acá. A mí me gusta hablar claro»)<sup>69</sup>. Era una forma poemática que le atraía vivamente, que nunca abandonó, y en cuyo empleo fue evolucionando a lo largo de su vida. Los primeros sonetos conservados pertenecen *Vendimia*, de los años del colegio. Más tarde aparecieron publicados en revistas durante los años 30; luego, en *Los mineros celestiales* (1941), en la revista *Halcón* (1945-1949), en *Hoguera viva* (1948) y, posteriormente, en las series *Ceuta del mar* (1960) o «Luna de dulce trigo» (1961). En los años 70 y 80, Alonso Alcalde siguió publicando sonetos en las series «Canto de recuerdo por el Pirineo» (1970), «Paisajes de Benasque» (1984), «Ceuta del corazón» (1987) y en *Mirando al otro allí* (1988).

En *Vendimia*, donde se aprecia un vivo deseo de experimentación, los sonetos tenían diferentes metros (octosílabos, decasílabos, endecasílabos, dodecasílabos, alejandrinos) y sus rimas se combinaban de formas diversas, unas veces bajo la influencia directa de Villaespesa, y otras, fruto de la creatividad del autor. Con el tiempo, descartó muchas de estas combinaciones de rima inicialmente ensayadas, para utilizar sólo algunas de ellas.

<sup>66</sup> Sobre la silva, sus modalidades y su cultivo, v. Isabel Paraíso (1990b: 105-116).

<sup>67</sup> «La versificación semilibre no se desliga enteramente de paradigmas tradicionales. Mantiene en considerable proporción los metros conocidos y se sirve ordinariamente de la rima» (Navarro Tomás, 1974: 451).

<sup>68</sup> Para el verso libre seguimos el método y la terminología de I. Paraíso (1980: 235; 1985).

<sup>69</sup> Extracto de una carta de Rafael Montesinos a Fernando González fechada a 10 de junio de 1946, conservada en la biblioteca de nuestro autor.

En los sonetos de *Los mineros celestiales*, el número de sílabas de los versos se regulariza, pasando a ser todos endecasílabos. En *Hoguera viva*, la rima también se regulariza y se impone el siguiente esquema sobre todos los demás: ABBA : CDDC : EFG : EFG, al que sigue en frecuencia de uso el de ABBA : ABBA : CDE : CDE. Esta rima en los tercetos fue la que usaron mayoritariamente los poetas del 27. No es extraño, dada la admiración que Alonso Alcalde sentía por ellos, que también fuera el modelo preferido por él.

En las décadas siguientes, en «Luna de dulce trigo» y *Ceuta del mar*, predominarán las rimas ABBA : ABBA : CDE : CDE y ABBA : ABBA : CDC : EDE también usadas en «Canto de recuerdo por el Pirineo» (1970) y «Paisajes de Benasque» (1984). En *Mirando al otro allí* (1988), la rima utilizada mayoritariamente en los tercetos será la primera de las anteriores, CDE : CDE.

### 2.6.2. Otros rasgos de estilo

Una característica de su poesía de estos años es la yuxtaposición de oraciones que ocupan únicamente dos versos, esquema que se va repitiendo para formar el poema: «Un árbol solo que sostiene / todo el dolor del mundo. / Un árbol, silenciosamente aparecido / sobre las tierras largas, único / [...] / Resbala un ave en el silencio / de pronto impuro» (HV, p. 65).

Este rasgo suele ir unido a la ausencia casi total de verbos en ciertas composiciones que se podrían llamar *nominales*, muy frecuentes en esta época, donde se advierte una reminiscencia de los versos ultraístas de su juventud: «Cumbres. La luna y un hombre, / solos, los dos, en las peñas. / Informes sombras de pinos, / bajo la luna, de piedra. / La noche limpia y helada / en las cimas, dura, quieta. / [...] / Solos la luna y un hombre. / La noche total, entera» (H, n.º 4, «PC» IX). Con ellas, muestra escenas estáticas de un efecto casi fotográfico, que se pueden relacionar con el temperamento teatral de Alonso Alcalde, género en que lo visual juega un papel predominante.

Pero el recurso que usa con más frecuencia es la *bimembración*, la creación de estructuras bimembres o «sintagmas no progresivos», como los llama Dámaso Alonso,<sup>70</sup> que unidas a lo anteriormente expuesto (distribución de las oraciones de dos en dos versos que se yuxtaponen entre sí), refleja una tendencia muy acusada de nuestro escritor a la simetría y al equilibrio: «*Amarte eternamente en este suelo; / amarte, sí; dejar mi vida entera; / saberme ciego en ti, ciego en tu hoguera / sin otra cumbre más, sin otro anhelo*» (HV, p. 24).

Estas bimembraciones muchas veces van asociadas al *paralelismo* y a la *geminación*. Esto último se podría considerar como una traslación al plano morfológico de su gusto por la duplicidad, haciendo geminaciones de adjetivos, de

<sup>70</sup> D. Alonso y C. Bousoño (1970); D. Alonso (1966); S. Levin (1990).

sustantivos, de verbos o adverbios, distintos o iguales entre sí:<sup>71</sup> «¡Huyes! ¡Huyes!» (HV, p. 17); «El tiempo -*plumas, plumas* sólo-» (HV, p. 22); «Soy *granito, granito* solitario» (LMC, «De pie en el Maladeta»); «Como una *verde y viva* primavera» (HV, p. 16); «Has de oírme *llamándote y buscando*» (HV, p. 36).

También en el terreno retórico,<sup>72</sup> la tendencia de Alonso Alcalde a crear estructuras bimembres dará lugar a numerosas figuras basadas en la repetición de palabras, como *anáforas*; («*Vivo* en su aire templado, / *vivo* en su sombra hundido» [H, n.º 7]); «*de una* niebla radiante y cegadora, / *de una* luz no tocada todavía» [H, n.º 9]); *anadiplosis* («Así mi anhelo desatado *vuela*, / *vuela* siguiendo su presencia pura» [HV, p. 16]); o *epanadiplosis* («*Escribo* mi pasión, mi fuego *escribo*» (HV, p. 9).

Esta búsqueda de la simetría, este gusto por la bimetración, como dicen Dámaso Alonso y C. Bousoño (1970: 30), «evoca una falta de prisa, una necesidad de hacer con majestad, con nobleza. Parece como si el periodo tuviera miedo a la cojera, necesitara constantemente bifurcarse, para contrabalancearse, que no pudiera avanzar sino sobre dos pies».

En cuanto a los recursos fónicos, los poemas de Alonso Alcalde poseen abundantes *exclamaciones e interrogaciones retóricas*, como los versos que preceden a *La sombra del ciprés es alargada*, de Delibes: «¿Por qué esta ansia, este amor, estos supremos / anhelos en el hombre? ¿Por qué existe / un destino de amar, bárbaro y triste / en la ruina de carne que movemos?» (HV, p. 46).

En ellos también se aprecia otro rasgo típico de su poesía, que es la ruptura de la armonía fónica de los versos con *encabalgamientos*, incisos y pausas internas: «Con una fuerza horizontal / acometiendo -viento, toro-» (HV, p. 66); «Desciende lenta, inasible / -ramas trémulas- la lluvia» (HV, p. 75).

En otros momentos, busca dar una uniformidad sonora a los versos con figuras retóricas basadas en la analogía de sonidos como el *homeoteleuton* («Amarte *desbordado, desmedido*» [HV, p. 24]), en la igualdad fónica relajada, como el *políptoton* («que todavía *cantáis*, seguís *cantando* [...]» [H, n.º 3, IV]) o la *derivación* («Yo que te busco *solo y desolado*» [HV, p. 35]).<sup>73</sup>

<sup>71</sup> Otros ejemplos son: «Con las botas *machaca y pulveriza* / [...] / *blasfemias y gruñidos* las palabras» (LMC, «Pastor de los Torozos»); «Y *ven, ven* a que pueda adivinarte» (HV, p. 13); «Me he visto así *alcanzado, destruido*» (HV, p. 32).

<sup>72</sup> Para las figuras retóricas seguimos a Heinrich Lausberg (1975 y 1980), Pierre Fontanier (1977), A. Marchese (1978), T. Albaladejo (1990) y Bice Mortara Garavelli (1991).

<sup>73</sup> Véanse los siguientes ejemplos:

Homeoteleuton: «Pasaste fugazmente, tenuemente» (HV, p. 14); «Dejándome encendido y desvalido» (HV, p. 14); «En ti dejar, al descansar, la vida» (HV, p. 21).

Derivación: «Con tu leve, levisimo crujido»; «de esta lenta, lentísima agonía» (HV, pp. 29 y 58).

Políptoton: «Quien *oiga* ahora mi voz apasionada, / *oye* mi grito de amor desamparado» (HV, p. 36); «Me *herías* al mirarte enamorado / me *hiere* ahora el recuerdo despiadado» (HV, p. 41); «[...] Te *busco* enamorado / [...] / Voy *buscando* tu hermosa primavera» (HV, p. 42).

Un recurso singular que utiliza Alonso Alcalde consiste en poner unas palabras parónimas de otras, que él cuenta con que estén en la mente del lector, para lograr un efecto de sorpresa de gran expresividad, como en estos casos: «Tengo abierto el amor como una herida / y me voy *desalmando* dulcemente» (HV, p. 27). El término esperado sería *desangrando*, pero el autor pone *desalmando*, de gran parecido fónico, y que tiene todo el sentido dentro de la metáfora que crea. O en «como una piedra sola, despeñada / voy *amando*, hacia ti, tan locamente» (HV, p. 21), donde *amando*, por el mismo motivo, sustituye a *rodando*, que es el término que, por lógica, debería aparecer en el verso.

En el terreno morfológico, hay que resaltar la riqueza y originalidad de la adjetivación, muchas veces destinada a reforzar el significado de las imágenes antropológicas de esta época. Así encontramos *epítetos*: «aire claro» (HV, p. 9), «ángel puro» (HV, p. 14), «negro hueco» (HV, p. 45), «lenta nube» (HV, p. 53); *oxímoros*: «un instante sin medida» (HV, p. 23), «llama oscura» (HV, p. 24), «quietud violenta y encendida» (HV, p. 30), «ceniza enardecida» (HV, p. 79); *sinestesias*: «suena toda mi voz ardientemente» (HV, p. 21); «ardiente vino» (HV, p. 29); «luz larga y fría», «sombra callada» (HV, p. 50); *prosopopeyas*: «noche jadeante e impaciente» (H, n.º 8), «cal febril y enloquecida» (HV, p. 79). Hay también otros casos de adjetivación difíciles de clasificar, de la que el autor se sirve para describir y expresar sus sentimientos, resultando muchas veces sorprendente para el lector: «verde oscuridad», «ardiente avalancha» (HV, p. 32); «gemidos minerales, oscuros, oprimidos» (HV, p. 45). Esta forma de adjetivar confiere una gran densidad al contenido, con gran economía expresiva, característica de su poesía de estos años.

En el plano de lo semántico, se observa cierto gusto por la *paradoja* («y *gimo* porque tengo a manos llenas / *el gozo* de este amor de cada día» [HV, p. 20]) y por la *antítesis* («No unas tu primavera esperanzada / a mi sombría noche sin ventura» [HV, p. 19]). Sin embargo, las figuras que más abundan en los poemas de esta década son las metáforas, las comparaciones, las personificaciones y, en menor grado, las metonimias y las sinédoques.

Las *metáforas*, las emplea de diversas maneras. Unas veces, el término real y el término imaginario están enlazados por un verbo («Tu cabellera en el viento / es una llama oscura, es una hoguera» [HV, p. 28]). Otras veces, el verbo se suprime («El hombre: pozo de sangre, pozo de ardimiento / árbol ardiente que a los cielos creces» [HV, p. 45]), y otras, se forman mediante una aposición que es donde está el término imaginario («Bajo los cielos, lámina implacable» [HV, p. 30]; «Te tengo entre mis labios, furia amada, / cabellera mordida por mis besos» [HV, p. 28]; «El destino del hombre, sombra oscura, / mar de pasión en el que nos quemamos» [HV, p. 47]).

Es destacable un tipo especial de metáforas en las que no aparece el término imaginario, sino el término real y *los efectos* del imaginario, quedando éste elidido: En los versos «Quiero, quiero cegarme en tus cabellos / hundirme

en su onda cálida y oscura» (HV, p. 16), se sugieren las cualidades acuáticas de los cabellos, sin haber hecho antes la metáfora con algún medio líquido. Esto mismo se observa en los versos «Es olvidarme en ti, en ti fundirme» (HV, p. 23), o «Fluye todo mi ser a tu mirada» (HV, p. 22), donde el poeta se comporta como un fluido, pero sin mencionar antes el término imaginario que le sirve de apoyo.

Por último, hay que mencionar un *soneto-retrato*, el titulado «Pastor de los Torozos» donde, con los recursos ya descritos, consigue una representación vívida de este personaje agreste de los campos de Castilla:

Perfil salvaje, sin pulir, al vivo:  
bloque, veta, guijarro cuero o tierra;  
le duelen las entrañas de la sierra  
y es hosco y huidizo como un chivo.

Papel de lija y polvo masticado.  
Su carne, que no siente ni se eriza,  
con las botas machaca y pulveriza  
la dureza del monte no pisado.

Pastor de los Torozos: caramillo  
de silbidos con corte de cuchillo;  
blasfemias y gruñidos las palabras;

olor agrio a resina, oveja y perro  
y piel enroñecida como hierro,  
en soledad de lluvias y de cabras.  
(HV, p. 67)

### 2.6.3. La influencia del teatro

En la poesía de Manuel Alonso Alcalde de los años 40, hay un gran número de composiciones que ofrecen *escenas* para ser *vistas* con los ojos de la imaginación, más que para ser comprendidas. Otras, en cambio, basadas en interrogaciones y exclamaciones retóricas, parecen discursos o monólogos para ser *escuchadas*, como se observa en los siguientes ejemplos de cada caso:

Los hombres van doblándose,  
cayendo hacia la muerte, torpes;  
entrándose en sus sombras uno a uno  
como los pinos en la noche.  
(HV, p. 69)

Decidme, hombres, que sufrís conmigo [...] la misma angustia que a mi ser va unida [...] ¿alguno entre vosotros sabe, acaso, por qué es la muerte así, por qué es la vida?  
(HV, p. 46)

Estos recursos, tan frecuentes en los poemas de esta etapa, se pueden poner en relación con la prematura vocación dramática del autor. Cuando Manuel Alonso Alcalde tenía unos 10 años,<sup>74</sup> los Reyes Magos le regalaron un teatrillo de juguete para el que él mismo se inventaba las historias. El propio escritor declaraba su temprana vocación de dramaturgo: «Es consustancial conmigo, o así lo creo yo, desde que, siendo un crío, enredaba, inventándome mis propias comedias [...]».<sup>75</sup> Más tarde, en el colegio, participó en varias representaciones

<sup>74</sup> Carta del autor del 2 de julio de 1985.

<sup>75</sup> Noticia también recogida en Campos Setién (1983: 229), citando a Alonso Alcalde.

como actor; en 1939 escribió una especie de monólogo de un condenado a muerte que se representó en los Luises y, a principios de los años 40, escribió una pieza teatral de carácter futurista («poema futurista» lo llamaba él). Todo esto hace pensar que, en esta década de los años 40, la imaginación creadora de Alonso Alcalde ya estaba familiarizada con los recursos del teatro, como los diálogos o la escenografía, y que los utilizó para dar una mayor expresividad a sus poemas.

## **2.7. La forma desde los años 50: la métrica y otros rasgos de estilo**

### **2.7.1. La métrica: renovación y continuidad**

El cambio en la métrica utilizada a partir de los años 50 es uno de los rasgos que más diferencian la segunda etapa de la poesía de Alonso Alcalde. Él mismo expresó su distinta actitud ante la creación poética con estas palabras: «A vosotros os lo digo / con versos que ya no me entretengo en ajustar por piezas, / en soldar pacientemente con primorosas rimas» (AI, p. 105).

En los años 50 y 60, el verso libre será el usado habitualmente en sus poemas, sobre todo en la modalidad de versículo libre por influencia de *Hijos de la ira*, que alternará con el empleo del verso blanco en largas tiradas. Además se producirá un cambio en el lenguaje que ahora se aproximará mucho al coloquial.

En los años 60 empleará el verso libre en la serie «Hora de eternidad (1961)», de la *Antología íntima*, y en *Encuentro* (1965). En esta última obra, además habrá poemas en verso blanco, como los titulados «Encuentro», «Ascensión», «Digo tu nombre» y «Secuestro», formados por largas tiradas de endecasílabos. Su apartado «IV» está formado por cinco poemas en alejandrinos blancos divididos en estrofas de cuatro versos. Tres de ellos («A las 6'35», «Hombre de negocios» y «Las cosas están bien»), tienen especial interés, porque poseen un ritmo de pensamiento complementario, basado en la reiteración de ciertas frases o ideas al comienzo de cada estrofa («Diariamente ocurre que a las, 6'35», «Sucede cada día que, a las 6'35», «Sólo cuando uno lleva intacta la pechera», «Sólo quienes registran solares en la luna»).

En los años 70 y 80, los poemas en verso libre son las cinco largas composiciones de «Versos para un soldado»; los poemas «Teoría de la evocación» y «Teoría de la nostalgia» de la serie «Ceuta y el Corazón (1980)», publicada en 1987 en *Ceuta y sus poetas*, y los que componen «Poemas a Valladolid». Junto a estos hay otros de años anteriores que el autor modifica para incluirlos en *Mirando al otro allí*.

Como novedad, hay que mencionar los breves poemillas dedicados a Valladolid en los que ensaya el verso libre fluctuante de base tradicional (Paraíso, 1985: 397), creado sobre el modelo de alguna forma métrica concreta

que suele ser el romance: «Desde el puente, bajo el puente, / hacia el puente va el Pisuerga. / Agua verde, / no para que el niño corra / desnudo por la ribera / no para que el niño nade, / no para remar en ella: / agua para soñar sueños, / para verla». (Campos Setién, 1983: 101).

El carácter popular de estas composiciones procede de la sencillez de los temas tratados, de las reiteraciones, de los paralelismos, de ciertos versos que parecen estribillos, de las interrogaciones y exclamaciones retóricas y de la brevedad de metros y poemas, que recuerdan la lírica tradicional.

Muy distinta es la «Oda, sin tiempo, para Valladolid», de gran extensión, formada sobre la alternancia de lo que parecen dos poemas diferentes, con el tema común del recuerdo de la ciudad de su juventud a través de sus rincones.

El primero de ellos es una silva libre impar arromanzada, con versos no superiores a las catorce sílabas, en el que el poeta se dirige a la ciudad en segunda persona. El segundo está en versículo libre; sus versos, monorrimos y asonantados, son más largos que los del anterior (a veces superan las veinte sílabas). En ellos, la voz del poeta está en tercera persona y va trenzándose con el primero, entre paréntesis, alternándose los fragmentos de uno y de otro, creando un conjunto de gran armonía y perfección.

Yo así te veo, si me miro dentro, / Valladolid lejano. / [...] / Y no sé si te pienso o si me piensas, / Valladolid pasado, / si estoy fuera del tiempo / o eres tú el tiempo para siempre intacto. / [...] / Camino tus plazuelas / donde el tiempo dormía, fermentando... / [...] /

(El reloj consistorial continúa detenido en su inmutable plenilunio, / espolvoreando sobre el arnés del Conde una arenilla de minutos, / por más que no, que ya no, que ya no son aquellos, porque nadie se baña dos veces en los mismos minutos [...])

(Campos Setién, 1983: 104-105)

En cuanto a las formas clásicas, nuestro autor nunca las abandonará y volverán a ser sus preferidas a partir de los años 70. Así, en «Canto de recuerdo por el Pirineo» (1970) hay dos romances y seis sonetos; a Melilla le dedica cuatro sonetos en la revista *Manxa* en 1987; la serie «Ceuta y el corazón (1980)», publicada también en 1987, contiene siete sonetos, un poema en tercetos encadenados y un romance y en *Mirando al otro allí* (1988) están los diez sonetos del apartado «Desde aquí abajo». También en distintas revistas publica varios sonetos, como el «Soneto final para mí mismo» (1982). Además, están las ya mencionadas largas series de endecasílabos o alejandrinos blancos, con divisiones estróficas, lo que refleja su especial apego a los metros y estrofas tradicionales.

*Mirando al otro allí* (1988), desde el punto de vista de la métrica, constituye una síntesis de todas las formas cultivadas hasta ese momento. En él conviven sonetos, poemas en largas series de alejandrinos distribuidas en serventesios (poemas «Ante el cuadro de *La Santa Faz* de Rouault» y «Tenemos Tu palabra»), poemas en versículo libre y en silva libre.

### 2.7.2. Otros rasgos de estilo

En los poemas de estos años, cabe destacar el amplio uso que Alonso Alcalde hace de la *anáfora* y, vinculado a ella, del *paralelismo*, sobre todo en algunos sonetos de «Luna de dulce trigo» y *Ceuta del mar* («digo perseverantes primaveras, / digo una pirotecnia de palmeras, / digo muro de cal enardecida» [AI, p. 97]) y también en «Ante el cuadro de *La Santa Faz* de Rouault», cuyos serventesios a veces se apoyan en la repetición anafórica de «Esos ojos...»: «Esos ojos abiertos a la pena del mundo, / esos ojos tenaces que nunca parpadean, / esos ojos sin lágrimas bajo un ceño profundo» (MOA, p. 55).

Otros recursos más utilizados en esta etapa que en años anteriores son la *interrogación retórica* y el *apóstrofe*, muy presentes sobre todo en los poemas de «Canto de recuerdo por el Pirineo» y «Paisajes de Benasque», hasta el punto de que sonetos como «Frontera», «Olivos en el valle de Benasque» o «Monte maldito» parecen surgir de un diálogo: «¿Qué mano pudo, modelando en cera, / caliente el mundo, apenas terminado, / imprimir el pulgar sobre un collado / e inaugurar un paso de frontera?» (PB, p. 8).

En el «Soneto final para mí mismo» (Manxa, 1982), la interlocutora, aunque muda, es la muerte, y la interrogación retórica sirve para preguntarle: «¿En qué rincón me aguardas, muerte mía, / agazapadamente inesperada?».

Los dos sonetos agrupados bajo el título «Versos por un semáforo» (Manxa, 1987), objeto por el que Alonso Alcalde sentía fascinación especial, tienen como interlocutor al lector, al que propone varias interpretaciones que le sugiere su forma: «¿Ojo de Polifemo? ¿Mariposa / llegada de la niebla? ¿Quizá faro / [...] ¿Acaso rubí raro, / loca esmeralda, o amatista odiosa?». Las interrogaciones retóricas de *Mirando al otro allí* suelen ir dirigidas a Dios, lo que confiere a los poemas un cierto carácter de oraciones.

Especiales, por su extensión, son los largos apóstrofes que emplea en la «Oda sin tiempo para Valladolid», así como en «Teoría de la nostalgia» y en «Teoría de la evocación» dedicados a Ceuta.

En «Teoría de la nostalgia», toma la construcción interrogativa «qué se hizo», cuya repetición anafórica estructura varias de las coplas manriqueñas y que, tanto aquí como en las *Coplas*, resulta de una gran eficacia para llevarnos a un pasado lejano y feliz, empleando el motivo del *ubi sunt*.

También recurre con frecuencia en esta etapa a la *creación de neologismos*, que suelen ser de dos tipos: verbos y adverbios formados a partir de sustantivos a los que añade «-ar» y «-ear», y adverbios formados a partir de sustantivos a los que añade como prefijo «siempre-»: «[La estrella] / *palomeaba* jubilosamente»; «¿Qué brisa, alegremente repentina, / *primaveró* el invierno»; «Brújula al *siempre-mar*, por donde sigo / el *siempre-rumbo* de la *siempre-quilla* / hacia las *siempre-costas* españolas» (CM, p. 1).



### 2.7.3. Introducción del lenguaje coloquial

La presencia del lenguaje coloquial es una de las características de los poemas de estos años, dado que muchos de ellos están concebidos como monólogos o como conversaciones íntimas y confiadas que el poeta mantiene sobre todo con Dios. Un comienzo como «Óyeme, Padre mío» ya predispone a una comunicación apacible y cercana, aunque el verso siguiente sea «escucha de mis labios una terrible llamarada» (AI, p. 109). Este lenguaje fronterizo entre lo coloquial y lo poético, o lenguaje coloquial elevado a poético, lo utilizará sobre todo a partir de los años 50: «Un albañil ha estado a punto de irse abajo» (AI, p. 93); «Y hasta ahora dormía de un tirón sus ocho horas» (AI, p. 89); «Porque [...] a los realquilados / les importa un pepino saber quién es Neruda» (E, p. 74).

### 2.7.4. Poemas-escena

Por influencia de su actividad dramática en esta etapa de su vida, nuestro autor escribe ciertos poemas concebidos no sólo como escenas destinadas a ser «vistas» con la imaginación, sino también con diálogos y frases propias del teatro.

Es el caso de «Amaos»,<sup>76</sup> que intercala en el hilo del discurso unos incisos entre paréntesis, como si fueran acotaciones, donde se indican, o describen, los movimientos de los personajes del poema («van y vienen, tropiezan / se adelantan, se cruzan»). Estas acotaciones suelen estar incrustadas en las frases rompiéndolas, formando encabalgamientos y forzando a hacer una lectura entrecortada, acorde con la idea de prisa y automatismo que transmite su contenido.

El titulado «Reportaje con muertos» (1971), publicado en *Poesía Española e Hispanoamericana*, es un caso especial porque ofrece una síntesis de los tres géneros cultivados por Alonso Alcalde: siendo un poema, toma el asunto de uno de sus cuentos, y toma del teatro, su forma de expresión. Se basa en el cuento «Un grupo de viajeros», incluido en la antología *Se necesita un doble* (1967). Tanto el cuento como el poema relatan la misma historia: unos muertos en un accidente de aviación, del que no guardan ninguna consciencia, están esperando el barco de Caronte. Sin embargo, hay ciertas diferencias: el cuento narra lo que están haciendo y pensando los ocupantes del avión *antes de estrellarse* y cómo luego están todos

<sup>76</sup> Amaos

Se cruzan, nos cruzamos  
por las aceras: hombres  
grises, que pasan; hombres,  
y trajes, y corbatas;  
hombres que nunca vuelven  
los ojos que caminan  
obstinados como islas

de soledad y olvido.  
¿Dónde el amor? ¿Qué se hizo  
(van y vienen, tropiezan  
se adelantan, se cruzan)  
de Tu palabra: amaos  
los unos a los otros? / [...] /  
¿Dónde, dónde, en qué tierra,  
en qué sorda pizarra

sobre qué pedregales  
fue a caer su simiente?  
(Pasan, pero no miran;  
se cruzan; mueren solos  
sin haberse mirado)  
Amaos. (Por las calles  
ropa con ropa, casi  
mirada con mirada / [...]).  
(«Amaos», E, pp. 39-40)

en un puerto desconocido, sin explicarse de qué forma han llegado hasta allí. En cambio, el poema comienza *después del accidente*, cuando los viajeros, ya muertos, suben a unos ómnibus que los llevan al muelle donde subirán al barco de Caronte. El cuento comienza *in media res*, y hasta el final del mismo no se sabe lo que ha ocurrido, pero el poema, en un breve preliminar, da las claves del asunto.

A pesar de estas diferencias, el tema central es el mismo en los dos: *la inconsciencia* de los viajeros del hecho de su propia muerte.<sup>77</sup> La ambientación, en ambos, se basa en motivos de la mitología, pero trasladados a la época del autor. Así, el barquero Caronte es el capitán «míster Caront»; su barca, será un barco negro, con su toldilla; está el can Cerbero ladrando sin parar y, en lugar de laguna Estigia, hay un agua que todos van a cruzar, y que en el cuento es un mar agitado. Toda la acción está envuelta en una espesa bruma.

Por delante del vista, en fila india,  
 uno por uno abriendo  
 su corazón y el «necesaire» de viaje. / [...] /  
 Y suben a los ómnibus  
 los muertos: / [...] /  
 El conductor se vuelve: -Prohibido  
 contemplar el paisaje,  
 porque todos ustedes están muertos. / [...] /  
 -Vayan bajando. Es final  
 de trayecto.  
 y no se dejen olvidada el alma  
 en los asientos. / [...] /  
 Un barco negro.  
 El capitán se llama míster Caront.

Pregunten  
 en el puerto  
 ¡Buen viaje  
 eterno! / [...] /  
 - Permítanme.  
 Debe haber un error  
 en todo esto. / [...] /  
 - Vayan izando amarras. / [...] /  
 Contra maestre, haga callar  
 al perro.  
 ¿Saben ustedes? Cuando hay bruma  
 siempre  
 ladra Cerbero.  
 («Reportaje con muertos», 1971)

Es llamativo el empleo de la segunda persona, hablando a unos personajes mudos, en versos irregulares, sobre todo de arte menor, con rima asonante en -o, vocal cerrada y oscura, muy acorde con el contenido luctuoso del texto.

### 2.7.5. Figuras retóricas

Las figuras retóricas<sup>78</sup> de esta etapa en general coinciden con las que empleó en los años 40, aunque se observa una preferencia por las *metonimias* y

<sup>77</sup> El tema de la *inconsciencia de la muerte* también aparece en el cuento titulado «Un director de banco se queda solo» (y «Sesión de espiritismo») donde el último recuerdo que tiene el espíritu del muerto es el de la azafata en el avión anunciando el aterrizaje inmediato.

<sup>78</sup> Estos son algunos ejemplos de las figuras retóricas usadas con más frecuencia:

Epítetos: «ardiente mediodía», «dulce viento», «tibia sangre» (Al, pp. 73 y ss.).

Hipálages: «datos antiguos»; el adjetivo va referido al sujeto, el hombre de Cromañón (Al, p. 75).

Epanadiplosis: «preguntas a los cielos, lámina sin respuesta; preguntas» (Al, p. 79).

las *sinédoques* sobre las demás.<sup>79</sup> En cuanto a las metáforas, hay que destacar la presencia reiterada de una imagen que aparece en los poemas, y además en las novelas y en los cuentos, que es la de las flores naciendo de lugares inverosímiles, como símbolo de la felicidad.<sup>80</sup>

La adjetivación es casi siempre sorprendente y muy expresiva («secreto espectral», «hombres azules», «insaciada congoja»). Destacan los casos en que los adjetivos forman oxímoros («pedernales acuáticos», «rielar estático»), sinestesias («amarilla tristeza»), o mezclas con personificaciones u otras figuras («tela melancólica», «estaño tristísimo»), con las que el autor da muestra de una gran imaginación y de gran destreza en el uso del lenguaje.

---

Anáforas: «que una navaja hiera algún redondo queso [...] / que sobre el Maladeta [...]» («VS» 5).

Epíforas: «por las aceras: hombres / grises, que pasan; hombres» (E, p. 39).

Geminaciones: «nada, nada sabías» (AI, p. 77); «nunca, nunca sabremos (AI, p. 80).

Quiasmos: «[...] donde choca Tu nombre cada noche / donde cada noche rebota [...]» (AI, 111).

Traducciones: «no muertos, muertos» («VS» p. 4); Políptotos: «se cruzan, nos cruzamos» (E, 63).

Homeoteletos: «buscándote, indagándote» (AI, p. 78).

Hipérboles: «un hombre llevando diez mil años encima» (E, p. 63).

Comparaciones: «un vacío sin término / como una escalera de caracol» (E, p. 12).

Animaciones: «las aceras, regadas por faroles tristísimos / despiertan» (E, p. 64).

Prosopopeyas: «los saxofones tejiendo por la pista de baile su tela melancólica» (E, p. 13).

Metáforas: «[...] la marea de astros / con su inmenso oleaje, con su rumor de eternidad» (E, p. 12).

<sup>79</sup> «porque nadie se baña dos veces en los mismos minutos / con los que uno paseó por la acera pantalones cortos, pantalones bombachos, pantalones largos, libros y humo» (Campos Setién:1983, 105).

<sup>80</sup> «Y *había flores en el asfalto*, y paseábamos en silencio, y yo daba patadas a los papeles y ella se miraba las uñas» (*Ha caído...*, 1960, p. 52); El juez abrió el balcón [...], en la calle hacía frío [...] y, sin embargo, [...] *entre los legajos y los libros de legislación y jurisprudencia, habían aparecido algunas flores* [...]. Santos, el oficial, [...] hubiera sido capaz de coger [...] un volumen del *Aranzadi* y abrirlo y no llegar a darse cuenta de que *acababa de brotar una flor en el lomo del libro* [...]. En cuanto hubo firmado, don Martín [...] salió [...]. Pero él no se dio cuenta [...] de que *llevaba los bolsillos llenos de flores*. («La sentencia» 1963); «Y echaban a andar, calle adelante, casi sin hablarse, y *había flores en las aceras*» («Revelación» en *El hecho de vivir*, 1977 p. 145); «Tan viva, Ceuta, te me restituyes, / [...] / [que] los lomos de mis libros *florece de geranios* de las calles del Morro». («Teoría de la nostalgia» en CP, p. 69); «mientras voy a su lado, en las aceras, *hay pétalos azules y amarillos*» («Oda sin tiempo...», Campos Setién: 1983, 106).

## 3. LA NOVELA CORTA

---

### 3.1. Introducción

La actividad novelística de Manuel Alonso Alcalde es la que se despierta más tardíamente. Habrá que esperar a su época ceutí, en que cuenta con más de treinta años, para verle aventurarse en el mundo de la novela.<sup>81</sup>

En una esclarecedora carta de Miguel Delibes a nuestro autor, fechada el 26 de febrero de 1951, en que le agradecía un magnífico artículo sobre *El camino*, aparecido en esos días, declaraba: «Tú dices que jamás escribirás una novela» para, acto seguido, animarle a que escribiera una, o que siguiera con un vago proyecto novelístico que parecía haber concebido. Estos ánimos, unidos a los de otros amigos que, con cada premio que recibía por un cuento celebraban sus aptitudes como narrador, dándole a entender que haría mucho mejor en emplearlas en una buena novela, y el ejemplo cercano de Delibes, fueron los que finalmente le decidieron a cultivar este género que en principio no le atraía. Así surgieron sus dos únicas novelas cortas:<sup>82</sup> *Ha caído una piedra en el estanque* (1960) y *Unos de por ahí* (1966, 1970).

Alonso Alcalde, como poeta, se sentía más próximo al cultivo del cuento y así lo afirmó en la entrevista de López Gorgé para *La Estafeta Literaria* (1977: 9): «[...] La novela larga, a la hora de escribirla, no la entiendo demasiado, me rebasa su técnica. *El cuento significa para mí una condensación del reflejo de la vida en torno, llenándola de poesía*».

Este «reflejo de la vida» que menciona revela que el *realismo* es el rasgo más distintivo de sus narraciones. Y si hubiera que etiquetar el realismo de Manuel Alonso Alcalde, en vez de llamarlo «social», habría que llamarlo «humanista», en el sentido en que Pouillon (1970: 38), al definir la novela, dice que su objetivo es comprender la realidad humana.<sup>83</sup> El realismo lo define García Berrio (1989: 347) «como una modalidad singular de la mimesis

---

<sup>81</sup> Alonso Alcalde cultivó la modalidad de la novela corta. Sobre la consolidación del término véase W. Pabst (1972: 293) y sobre el género, v. Mainer (1995) y Chevalier (1999).

<sup>82</sup> Según García Berrio y Huerta Calvo, (1992: 181), este género está «solamente definido en función de la menor extensión de la novela».

<sup>83</sup> No creemos que el realismo de Alonso Alcalde se pueda calificar de «moral» (aquel en cuyo universo subyace un problema moral o ético-religioso), según Juan Ignacio Ferreras (1970: 203), que incluye en este grupo a Delibes y Suárez Carreño, relacionados con nuestro autor.

realista».<sup>84</sup> Efectivamente, el material del que se nutren estas obras son las experiencias de su propia vida o las personas y hechos del mundo que le rodeaba. Su realismo no es el «realismo social» que aún predominaba en los años 60, ya que no comparte los rasgos con que varios autores identifican esta corriente.<sup>85</sup> Más bien se podría definir su novela como Robert C. Spires (1969) define la novela española de los años 60: como una fusión de la novela «de personaje», con la novela «de ambiente».

Desde el punto de vista formal, tampoco se observa en su obra el descuido por el lenguaje en que cayó la literatura social.<sup>86</sup> En sus novelas, por el contrario, se aprecia siempre su perfeccionismo en el estilo y en la técnica narrativa.

### **3.2. *Ha caído una piedra en el estanque* (1962)**

Es la primera novela conocida de Manuel Alonso Alcalde y pese a haber ganado el Premio Sésamo de Novela Corta en 1960,<sup>87</sup> ha permanecido inédita hasta nuestros días.<sup>88</sup> Actualmente, el único ejemplar conocido es una copia mecanografiada en su biblioteca.

#### **3.2.1. Argumento**

Dividida tan sólo en dos capítulos y basada en historias familiares del escritor, así como en personajes conocidos por él, el argumento de la novela es el siguiente, una vez puestos en orden cronológico sus episodios y sin

<sup>84</sup> Sobre el realismo en la literatura, v. a.: Bosch (1973); Lázaro Carreter (1979: 121); F. Morán (1971); D. Villanueva (1994: 165-186) o R. Wellek (1963: 169).

<sup>85</sup> No se las puede considerar «literatura magnetofónica [...] como una copia fotográfica, casi notarial, de la realidad que circunda al escritor» (Díaz Plaja, 1967: 23), ni que presenten a las clases más desfavorecidas, (Sanz Villanueva, 1972: 147) «con la intención de establecer el paradigma de la situación de todas aquellas gentes». Ni coinciden con las palabras de Baquero Goyanes (1956: 31) sobre la narrativa de la posguerra: «Parece, pues, como si al novelista actual se le escapara el hombre, con ser éste el ingrediente decisivo de una novela».

<sup>86</sup> Varios estudios sobre el realismo social (Alborg [1958-1962]; J. Domingo [1973]; L. M. Fernández [1992]; Sobejano [1975]), dejan patentes sus diferencias con la obra de Alonso Alcalde.

<sup>87</sup> Sobre este premio en la modalidad de cuento, v. Vega Pico (1960: 15), Rafael Vázquez Zamora (1968) y Carlos de Arce (1975).

<sup>88</sup> Los problemas para editar esta novela fueron grandes y se los anticipó M. Delibes a Alonso Alcalde en una carta del 17 de junio de 1960 en que le decía: «Mucho me temo que hayas ganado el Sésamo en un momento poco propicio, ya que la estabilización ha puesto a los editores en una encrucijada difícil». También se conservan en el archivo del autor numerosas respuestas de editores comunicándole que por el momento les era imposible editar la obra, aludiendo a razones comerciales, o de dificultad para sacar adelante compromisos editoriales previamente contraídos.

tener en cuenta los prodigiosos saltos temporales con que Alonso Alcalde organiza el relato.<sup>89</sup>

El protagonista tiene un abuelo materno enérgico y dominante, que levantó de la nada un próspero comercio de confección en una capital de provincia. En este comercio trabajaban los seis hijos del abuelo y sus yernos, quienes, antes de casarse con sus hijas, tenían que prometerle que también ellos trabajarían allí. El padre del protagonista, antes de casarse con su madre, así lo hizo, pero al regresar del viaje de novios, incumplió su palabra y se compró con préstamos una granja en un pueblo de Cáceres (p. 39). Su producción no bastaba para devolver los créditos y el abuelo, que nunca le perdonó el engaño, se llevó a su hija y su nieto a su ciudad para que estudiara allí. A los pocos meses, el padre muere solo en la granja. Este suceso llena al protagonista de rencor hacia su familia materna y, cuando crece, lo único que desea es alejarse de ellos para dedicarse a la pintura y recordar su infancia feliz con su padre. Al terminar el colegio, el abuelo le presiona para que entre en el comercio, y lo logra, pero le liberan las movilizaciones durante la guerra. Una vez licenciado, emprende su vida como pintor, primero en su ciudad, sin ningún éxito, y luego en Barcelona, donde también fracasa. Tiene que buscar un trabajo de contable para sobrevivir, que oculta a todos. Cuando el abuelo muere, le deja una considerable cantidad de dinero para que enmiende su vida, pero él lo emplea en comprar la antigua finca de su padre para rehacer la granja. Una vez allí, se aísla y sólo se dedica a pintar, dejando la casa y la finca en el mismo abandono en que las encontró, y tolerando muy mal la soledad que se ha autoimpuesto.

Esta visión completa del argumento sólo se tiene al final de la lectura de la obra, ya que está narrada con una elaboradísima técnica de retrospectivas, actitud que explican bien estas palabras de Buckley (1968: 16-17):

La característica fundamental de la novela actual es precisamente que el autor se plantea el problema [formal] de una forma totalmente consciente, mientras que antes lo hacía de forma secundaria o subconsciente. Es más: el problema formal se ha convertido en la razón de ser de gran parte de la novela de hoy, un fin en sí mismo en vez de ser un medio para un fin, un vehículo para un tema.

### **3.2.2. Relación con otras obras del autor**

Manuel Alonso Alcalde emplea con frecuencia ciertos elementos que se repiten en distintas obras, aunque pertenezcan a géneros diferentes. Es el caso del título de esta obra, *Ha caído una piedra en el estanque*, acompañado en sus preliminares de una cita de Rudyard Kipling, que dice así: «Has lanzado una

---

<sup>89</sup> Se trata del caso más acusado, en toda la obra narrativa de Alonso Alcalde, de desajuste entre el binomio narración-historia (Genette, 1989: 84), discurso-historia (Todorov, 1970: 157) argumento-historia (Forster, 1995: 92) o trama-fábula (Tomachevski, 1982: 183, 185-186).

acción sobre el mundo, y como la piedra arrojada en un estanque, así se esparcirán las consecuencias, de las que no puedes prever el alcance». Esta cita también aparece en el cuento titulado «En la tela de araña» (1969, 1977), donde el narrador comienza con unas frases de remordimiento, cuyas causas se explican a lo largo del relato: «Al fin y al cabo, nos hallamos prendidos en una tela de araña, y *la piedra que yo tire aquí, ahora, a lo mejor va a herir en la frente a una desdichada como Tina*» (EHV, p. 111).

Resulta enigmática la presencia de esta idea dando título a la presente novela, que quizás quiera indicar el paralelismo entre la vida del protagonista y su padre, como dos ondas concéntricas que siguen un destino similar, fruto de la piedra de intransigencia arrojada por el abuelo. O quizás se refiera a las consecuencias de las decisiones que los dos toman a lo largo de sus vidas, siempre con resultados nefastos para ambos.

Este concepto de las ondas que se expanden también aparece en algunos poemas, como en «Ascensión» («-¡vuelve! y, *como una piedra en un estanque, / la tarde, en ondas*, por Tu frente abierta / se cierra sin respuesta para siempre» [E, p. 24]); y en «Teoría de la nostalgia» («y que esos diminutos vocablos se entreabriesen de pronto, / dejaran caer sus sílabas / *lo mismo que una piedra en un estanque / y fuesen esparciendo, en ondas sucesivas*, un temblor de inocencia por todo el universo» [CP, p. 72]). Asimismo aparece en su teatro: «Clodia.- ¡Oh topacios! ¡Grandes y deslumbradores topacios! Van cayendo sobre mi cuerpo *como un estanque y todo él se agita estremecido por la onda*». (*H.<sup>a</sup> Rom*, p. 19). Cabe preguntarse en qué momento de su vida arraigó en el espíritu de Alonso Alcalde esta imagen que le ha servido para expresar conceptos como el silencio de Dios, la evocación de un pasado feliz, la difusión de un deleite sensual y, en esta novela y en un cuento, las consecuencias impredecibles de los actos humanos.

Otro elemento que aparece en esta novela y también en un cuento es el nombre y apariencia física de *Micaela «la guapa»*. Aquí es la cantinera de Pineda («de las de zarzuela, con mucho busto, que nos decía “soldaditos” y todos se enamoraban de ella» [p. 50]) y en el cuento «Un alto en la procesión» es la dueña de medio pueblo («“Pero, ¿ha visto usted cómo se conserva, y qué carnes tan duras y, sobre todo, lo bien que las lleva?” [...] porque la señora Micaela “la guapa”, una vez en pie, con sus caderas y su busto, resulta que impresiona» [*Esos...*, p. 84]). El nombre de *Telino*, también aparece en esta novela y en un cuento: Aquí es mencionado en un relato del «Canario» (p. 32). En *Unos de por ahí*, Telino es el primer socio que tiene el protagonista cuando se independiza.

El motivo de *la mujer que habla a gritos*, por tener un puesto de verduras, lo encontramos en esta obra y en el cuento «Dos madres para Isauro». Aquí, es la patrona del protagonista cuando vive en Barcelona, y en el cuento es «la

Gregoria», («tenía el genio vivo, y chillaba por nada, debido a su costumbre de hablar a gritos en la plaza» [*Esos...* p. 104]).

Hay un motivo frecuente que aparece tanto en esta novela como en poemas y cuentos, que es el de *la aparición de flores imaginarias en lugares insólitos* para representar la alegría íntima de algún personaje, ya mencionado en el capítulo de la poesía.

Sin embargo, la relación más importante de esta obra con otras está en un episodio de la adolescencia del protagonista que coincide con el cuento «Revelación», donde se narra cómo el amor de un niño de 16 años por una niña mayor que él, se derrumba el día en que la niña le da un beso en los labios.

### 3.2.3. La técnica narrativa

Es lo más destacable de esta novela, ya que está estructurada sobre unos vertiginosos saltos temporales a través de los cuales el lector reconstruye la historia del protagonista y de su familia. Toda la narración se basa en la ficción de dos cartas que éste escribe a un personaje que apreciaba su obra. El protagonista es, pues, el narrador<sup>90</sup> que cuenta en primera persona los hechos desde su punto de vista. En el primer capítulo, se sabe que estamos leyendo una carta, pero no quién es el destinatario. Esto se desvelará en el segundo capítulo, con estas palabras, que nos dan a entender la existencia de una primera carta:

Ya no sé si realmente le escribo a usted o me estoy confesando a mí mismo. Usted era mi amigo, y le gustaban mis cuadros, y creo que ha sido la única persona del mundo a quien de verdad han gustado. Por eso le elegí. Porque necesito descargarme de muchas cosas. Y escribiría aunque supiera que nunca habría de llegar a enterarse. Como la última vez, *hace algunos meses, que ni siquiera envié mi carta.* (p. 48)

A lo largo de la novela, este destinatario es un simple pretexto narrativo que permite un cierto diálogo retórico en lugar de un monólogo interior puro.<sup>91</sup> La primera carta la escribe el protagonista tras recibir la herencia del abuelo y a los seis meses de instalarse en la finca, en la que vive aislado pero tranquilo por ver cumplida su ilusión, y abarca los acontecimientos que se relatan en el primer

<sup>90</sup> Gerard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972., p. 252: «Le choix du romancier n'est pas entre deux formes gramaticales, mais entre deux attitudes narratives [...]: faire raconter l'histoire par l'un de ses "personnages" ou par un narrateur étranger à cette histoire. [...] On distinguera donc ici deux types de récits: l'un à narrateur absent de l'histoire qu'il raconte [...], l'autre à narrateur présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte [...]. Je nomme le premier type, pour des raisons évidentes, *hétérodiégétique*, et le second *homodiégétique*».

García Landa (1998: 315-318) habla de narrador «autodiegético» para englobar al de la novela autobiográfica y al de la novela epistolar.

<sup>91</sup> Sobre el monólogo interior, v. Bobes Naves (1985: 254-282) y Asís Garrote (1988: 172-176).



capítulo. La segunda carta, cuyo contenido corresponde al segundo capítulo, la escribe desde el final de los hechos narrados, es decir, desde los últimos momentos de la novela, y en ella sigue contando su vida, pero confesando, al fin, su desesperación por la marcha imprevista de los vecinos, con su hija, lo que le ha sumido en una gran soledad.

Cada uno de los capítulos está ambientado en una ciudad: «la ciudad de los Martín», en el capítulo uno, y Barcelona, en el capítulo dos. Desde los momentos de la escritura de las cartas, el protagonista va relatando su historia y la de su familia mediante numerosas retrospectivas. Para analizar estos saltos cronológicos resultan muy útiles los conceptos de *analepsis* y sus variantes expuestos por Gerard Genette en *Figures III*.<sup>92</sup>

En el primer capítulo, las dos analepsis que se repiten con más frecuencia sirven para narrar, por un lado, el momento en que el notario lee el testamento del abuelo y, por otro, los recuerdos de la infancia del protagonista en la granja. Cada una de estas analepsis son de distinto alcance (breve en el primer caso, por tratarse de un momento más próximo al de la narración, y alcance largo en el segundo, por referirse a un tiempo más lejano) y de muy diferente amplitud, ya que la primera abarca unas horas y la segunda varios años. Estos dos fragmentos del pasado se van entrelazando y creando un telón de fondo donde se da a conocer el rencor de los tíos hacia el sobrino díscolo que ha recibido una parte de la herencia, sin merecérsela, y el odio de éste hacia ellos.

En el caso de los recuerdos de su infancia y de la noticia de la muerte de su padre, las analepsis o retrospectivas suelen estar atraídas por un episodio similar que el protagonista vive posteriormente y que es evocado desde el momento del relato. Uno de los mejores ejemplos es el de los escondites del narrador: su refugio en el sótano de la tienda de su abuelo le lleva a recordar las

<sup>92</sup> Los conceptos que utilizaremos de ahora en adelante están expuestos en la obra citada de G. Genette (1972). Los *términos* en español de dichos conceptos proceden de su traducción española por Carlos Manzano (1989):

*Anacronías narrativas*: «Ces *anachronies* narratives (comme j'appellerai ici les différentes formes de discordance entre l'ordre de l'histoire et celui du récit)...» (Genette, 1972: 79).

*Analepsis y prolepsis*: «Pour éviter les connotations psychologiques attachées à l'emploi de termes comme "anticipation" ou "rétrospection", qui évoquent spontanément des phénomènes subjectifs, nous les éliminerons le plus souvent au profit de deux termes plus neutres: désignant par *prolepse* toute manoeuvre narrative consistant à raconter ou évoquer d'avance un événement ultérieur, et par *analepse* toute évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve, et réservant le terme général d'*anachronie* pour désigner toutes les formes de discordance entre les deux ordres temporels» (Genette, 1972: 82).

*Alcance y amplitud*: «Une anachronie peut se porter, dans le passé ou dans l'avenir, plus ou moins loin du moment "présent", c'est-à-dire du moment de l'histoire où le récit s'est interrompu pour lui faire place: nous appellerons *portée* de l'anachronie cette distance temporelle. Elle peut aussi couvrir elle-même une durée d'histoire plus ou moins longue: c'est ce que nous appellerons son *amplitude*» (Genette, 1972: 89).

acacias de la finca de su padre, entre cuyas ramas también se escondía, durante horas, cuando era pequeño.

En el segundo capítulo las retrospectivas no enlazan momentos temporales diferentes que se van alternando, como en el primero, sino que ahora evocan episodios más recientes que ocurren de forma sucesiva. La única que llega hasta la infancia del protagonista es la que explica por qué ha elegido Barcelona para vivir como pintor:

Porque en la ciudad de los Martín me ahogaba, y en cambio, mi padre hablaba mucho de Barcelona, [...], y en una ocasión en que me sorprendió dibujando, sonrió y me dijo: - A ver si sales un artista. Pues, ya sabes, allí hay camino. Y [...] grabé esta idea en mi memoria, y no se me olvidaba que dijo artista y no comerciante, y como luego le dejaron morir solo, empecé a pensar en sus palabras, porque yo adoraba a mi padre. (p. 49)

Las demás retrospectivas se ciñen a su segunda movilización en Pineda, a su vida en Barcelona, donde cuenta sus infructuosos intentos de salir adelante como pintor, a su vida en la finca y a su pasajera relación con los vecinos y su hija. La última analepsis del relato, y la de menor alcance, es la que narra lo ocurrido tan sólo unas semanas antes del momento presente del protagonista: el del contacto con los vecinos de su finca, cuya marcha pondrá fin a la novela.

### **3.2.4. Los personajes**

Son el elemento compositivo más importante de esta obra. Aparecen atrapados por unas circunstancias que condicionan su vida (como varios de los cuentos de estos años) y si alguno, como el protagonista, intenta luchar contra ellas, no logrará ni el éxito, ni la felicidad.

Los personajes retratados con cierta amplitud son escasos, tan sólo el abuelo del protagonista, su padre, su compañero de campamento «el Canario» y su amigo Moragas. Los demás, su madre, sus tíos, los empleados del almacén y sus otros amigos de Barcelona, están caracterizados con unas breves pinceladas.

El protagonista posee rasgos del propio escritor (como su afición por la pintura y el campo) y de personas conocidas por él. Según Barthes (1977: 40), «narrateur et personnages sont [...] des “êtres de papier”; l’auteur (matériel) d’un récit, ne peut se confondre en rien avec le narrateur de ce récit».<sup>93</sup> Los

<sup>93</sup> Siendo ésta una novela «de personaje», si se aplica la clasificación de Kayser (1976: 485), no se puede decir que el protagonista sea un «héroe problemático» como el definido por Lukács, ya que, aunque parece buscar valores auténticos en un mundo que él ve degradado, al final no alcanza la «madurez viril», ni adquiere «un conocimiento diáfano de sí mismo» (Lukács, 1971: 73-87). Para Frye (1977: 54), pertenecería al modo mimético bajo, es decir, a esos personajes que no son superiores «ni a los demás hombres ni al propio medio ambiente» y el mismo Frye considera que a veces es difícil conservar la palabra «héroe» para este tipo de personajes. Por la forma de composición de la novela,

datos sobre él son muy escasos y aparecen dispersos a lo largo de la novela. Por el testamento del abuelo, se sabe su nombre: Juan. Por sus palabras, que se ha dejado la barba larga, como su padre, y por su madre, que es «un fantástico, lo mismo que su padre» (p. 16).

El primer objetivo de su vida, el de ser pintor, no puede cumplirlo, aun con vocación, ya que le falta formación para ello, como declaran otros personajes. («No sabes pintar. Vuelve a tu casa» [p. 49]; «Le falta base» [p. 58]). Su segundo objetivo, el de rehacer la granja de su infancia, tampoco lo alcanza, por no saber y por no proponerse aprender a trabajar en ella. Al final, lo que hace es una especie de síntesis de intenciones, dedicándose a pintar en la granja, aislado de todo trato humano y acompañado sólo por un perro «Maciste», como el de su padre, y única compañía en su muerte.

El lector percibe esta vida como un fracaso, ya que lo que se deduce de los hechos narrados es que ni es un buen pintor, ni es un buen granjero, ni es un buen ermitaño. Esta contradicción entre sus aspiraciones y sus aptitudes parece ilustrar las palabras de N. Sarraute (1967: 48): «Ya no es sólo el novelista el que no cree en sus propios personajes, sino que también el lector ha dejado de creer en ellos. De esta forma vemos cómo vacila y se derrumba el personaje de la novela».<sup>94</sup>

El abuelo está caracterizado a través de los ojos del protagonista:

Tenía la obsesión de la efectividad, como él decía, y no desperdiciaba una migaja de energía fuera del negocio. Por eso no era hombre de casino, ni le gustaba pasearse. Se había acostumbrado de tal modo a descartar de su vida los actos superfluos, que hasta sus gestos eran extremadamente concisos, y su lenguaje, cortado y muy lacónico. (p. 13)

Es el único personaje del que se muestra una evolución y que se podría definir como «personaje redondo».<sup>95</sup> La guerra le sorprende en el balneario de Alzola, donde había ido a pasar unos días, y se tiene que quedar dos meses. Cuando vuelve, está cambiado: «No por su aspecto físico, que en eso se mantuvo constante [...], porque era magro y de poca estatura, sino en el carácter. Nunca se supo [...] lo que había ocurrido mientras permaneció en el balneario» (p. 13); «Sin embargo el abuelo venía cambiado; [...], puesto que Víctor le besó en la mejilla y él dijo: “Hijo mío” con mucha entonación» (p. 28).

---

con distintos periodos cronológicos, se podría calificar a este personaje como de «héroe fragmentario», que García Peinado (1998: 131) define así: «El tiempo se compone de fragmentos de existencia y no de periodos cronológicos reales; estos fragmentos existenciales llevan a denominar a este tipo de héroes: “héroes fragmentarios”».

<sup>94</sup> V. además Encinar (1990).

<sup>95</sup> Sobre las formas de caracterización de los personajes v. Pimentel, L. A. (1998: 59-95). E. M. Forster (1995: 84) los define por oposición a los que llama «planos», como aquellos que son capaces de cambiar de conducta y «que nos sorprenden de forma convincente».

Esta evolución en su carácter hacia una mayor humanidad es la que quizás le impulsa a dejar una parte de la herencia a su díscolo nieto:

Les parecía injusto, arbitrario, completamente inicuo, que el abuelo hubiese recompensado mi conducta. Era [...] ponerme a su nivel. Ellos habían pasado toda su vida en la tienda y, de pronto, aparecía yo, y con mis bonitas manos les arrebatava algo que les pertenecía. [...] Os explicaré lo que quiso. Compensarme de lo que hizo a mi padre. Únicamente que no lo ha conseguido. (p. 45)

El pintor Manolo Moragas está muy bien retratado a través de las palabras del protagonista-narrador y de las suyas propias:

Moragas era un tipo grasiento, de chalina, con los dientes muy sucios y barba de varios días. Tomaba bicarbonato y alardeaba de cínico. Se burlaba de la pintura. Decía:

- Entre los del gremio no vamos a engañarnos. Una máquina, la máquina de retratar vale más que cualquiera de nosotros-. Y también: - Mucho hablar de Velázquez, pero, ¿creéis que si hubiera habido fotógrafo entonces le habrían encargado un solo cuadro? -. Tenía una amiga y la llevaba con él al café. Presentaba: - Aquí, mi hermana-. Y ambos reían.

Moragas pintaba cuadritos religiosos para las monjas y su amiga servía de modelo. Afirmaba:

- Cuando pienso que le rezan a ésta, me vuelvo iconoclasta-.

[...] Moragas me aconsejó, como el otro: - No sé a qué esperas para largarte, viejo, con un abuelo podrido de millones-. Y luego: - Si quieres, nos cambiamos. Con hermanita y todo-. Yo le había contado lo de la tienda, pero él no acababa de creerlo, «porque no le cabía en la cabeza que pudiera ser tan imbécil». (p. 56)

En su pragmatismo, anima al protagonista a que rife sus cuadros en la calle: «Para Moragas, [...] aquella hubiera sido como un juego de niños: “Vamos señores. Por una peseta. El bonito faro, con su luna y su mar”» (p. 63).

El «Canario» está caracterizado sobre todo mediante sus palabras. Natural de Fuerteventura, el principal rasgo de su personalidad es su religiosidad que roza la superstición (cuenta por dos veces que se le apareció la Virgen para avisarle de algo), y su muletilla al final de cada frase «¿no sabes?»:

No lo cuentes a nadie, pero una noche se me apareció la Virgen, ¿no sabes? Sonreí y se amoscó: -Si quieres, te lo juro. Se me apareció, y va y me dice: «No plantes más tomates en la Horquilla. Voy a castigarla por los pecados de Telino»-. - ¿De veras dijo eso? -. -La Horquilla era una tierra de lo mejor, ¿no sabes? Con sembrarla de polvo de carbón para que conservara el agua, era de lo mejor. Pues no planté tomates y el otro sí, y, cuando estaban crecidos vino el Levante y se lo arrasó en un momento-. (pp. 32-33)

Los hermanos de su madre están retratados por el protagonista en el momento en que están reunidos en el salón del piano, esperando a que llegue el abuelo del balneario. Con breves menciones, va describiendo a cada uno:

El tío Joaquín, segundo Martín, hijo, se había refugiado en un extremo de la sala con su mujer y sus cachorros como los otros. Era graso y ventruado, y andaba muy despacio y resoplando. Usaba lentes de cristales muy gruesos que aumentaban el tamaño de sus ojos y le hacían aparecer como continuamente asombrado. Y, en realidad, siempre lo estaba. Porque ocurría que las ideas se filtraban en su mente con extraordinaria lentitud, [...]. Por su parte, el tío Víctor se mostraba más agrio y taciturno que de costumbre. Estaba en pie, junto al piano, y su mujer con él, y procuraba disimular su nerviosismo, pero la manera de agitar el llavero en el interior del bolsillo le delataba. Hablaba mucho y manoteando. Víctor solía presumir de elegante; también le encantaba alardear de generoso, aunque por estética, supongo, porque era interesado y egoísta. Había estudiado corte en Francia y se creía una especie de artista. Iba siempre a la última, como él decía, y para bregar con las pantalonerías, porque estaba encargado del taller, se ponía una flor en el ojal. Era el más joven de los hermanos y se sentía con derecho a una predilección especial; pero, en el fondo, se consideraba por encima del resto de la familia, y este convencimiento le investía de un aire de dominio extremadamente antipático. (pp. 25-26)

A través de estas descripciones se ve la hostilidad del protagonista hacia sus tíos. Lo mismo se observa cuando describe a sus tías:

La tía Adela era adusta, grande, rubia, con voz de barítono, y aunque se esmaltaba las uñas y se perfumaba con «plaisir d'amour», fumaba con la izquierda y tenía su tertulia donde se hablaba de feminismo y de Mary Becker Eddy. No poseía en común con su hermana Rosario más que su afición por los «roperos de caridad» y su empeño en que su marido comprendiese que no era un Martín y que si se le permitía participar en el negocio se debía a su matrimonio [...]. La tía Rosario era canija y amarilla; y vestía largo y de oscuro; y no se pintaba; y tenía confesor fijo; y se abanicaba continuamente. (pp. 26-27)

En cambio, de su madre no ofrece ningún retrato. Se sabe de ella que accedió a separarse de su marido para que su hijo estudiara en la ciudad del abuelo, que más tarde le sufragó un apartamento para que se independizara como pintor y que, incluso, intentó ayudarle haciendo que visitase a una autoridad en pintura de la ciudad.

Del padre el narrador ofrece datos inconexos, unas veces sobre su aspecto físico (se dejó crecer una larga barba), y otras refleja su carácter a través de su conducta, (pidió préstamos superiores a los que pudo afrontar, tenía la finca sin cultivar para dedicarse a la avicultura y era arisco con los hombres, pero bueno con los animales): «Me gusta recordar todo esto e imaginarme que mi padre anda todavía por aquí, con sus barbas, recorriendo los gallineros, y las

cochineras, y los establos. Con los animales era el hombre más bueno del mundo. No con la gente, con los animales» (pp. 5-6).

### **3.2.5. Los ambientes**

Los lugares en los que se desarrolla la acción (la finca, la «ciudad del abuelo», el frente, Benasque, Pineda y Barcelona) están descritos «con los atributos y minuciosidad del espacio existencial» (Garrido Domínguez, 1993: 213), ya que pertenecen a la biografía del propio el autor.

La finca de su infancia representa para el protagonista el paraíso perdido que quiere reconquistar. Los datos posiblemente los tomó Alonso Alcalde de la finca que tenían sus padres, también llamada «San Ginés», y en la que pasó algunos años de su niñez. Aquí sólo está sugerida, con menciones dispersas a lo largo de la novela, pero impregnadas de emotividad: «Ya hace seis meses que resido en San Ginés. [...] No tiene nada de particular, pero me encanta, [...] cualquier persona, [...] lo encontraría inhabitable [...]. Yo me lo he pintado todo metro a metro y lo conozco bien» (PE, p. 2).

En cuanto a los lugares de las movilizaciones (el frente, Benasque, Pineda), el relato se centra más en las experiencias humanas del protagonista que en las descripciones de los mismos. Los datos del frente aparecen entre las reflexiones del narrador sobre otros asuntos. Las referencias a la guerra son indirectas, pero abundan las alusiones a la vida cotidiana, eligiendo los detalles más gráficos para su representación: «Vivíamos en chabolas [...]. En la chabola olía a pies y a tierra» (p. 31).

Las escuchas de noche le volvían loco [al «Canario»]. A mí me sucedía lo contrario: me encantaba apostarme en medio del pinar, veinte pasos delante del parapeto, y ponerme a fumar debajo del capote. [...] entonces yo estaba más hecho y resistía mejor el coñac y, al oír silbar las balas, [...], no sentía una extraña tirantez en la nuca ni se adherían entre sí mis mandíbulas. (pp. 31-32)

Benasque, donde el autor pasó una época de su vida que tan honda huella dejó en varios poemas, está representado con descripciones breves y precisas, pero cargadas de una emoción contenida que transmite el polisíndeton:

Al terminar la guerra, fuimos a parar a Benasque, al pie del Maladeta, en el Pirineo. Era un pueblo pequeño de casas grises y tejados de pizarra, como el de San Ginés. Y había arroyos por las calles, y el aire era limpio y olía a vaca y a manzana, y uno se alimentaba respirando. Había edificios con sillares y escudos, y una torre aguda como un lápiz. Y muchas montañas, de color cinabrio, o violeta Marte, o sanguina. Y prados con heno. Y carretas. Y bueyes. (p. 36)

Para la descripción de la ciudad del abuelo, o «la ciudad de los Martín» como él la llama, algunos detalles pueden estar tomados de Valladolid, o de cualquier otra capital de provincia: «La ciudad, no mi ciudad, la suya, era estrecha, [...], como muerta, y yo me ahogaba en ella [...]. Su Plaza Mayor tenía un aire decrepito [...]. Casi todos los balcones eran de hierro, [...] y miradores de madera, teñidos de gris; y soportales» (p. 41).

Está particularmente bien descrita la atmósfera del almacén del abuelo, parecido a algunos que todavía sobreviven hoy: «Había un mostrador con espejos, y un ventilador en el techo, y una escalera de caracol, de hierro, para subir al obrador, y estanterías con pellizas, y un escaparate con un cartel donde ponía «Saldo», y un maniquí con ojos de cristal y botines» (p. 22). Las referencias a los distintos oficios que había en él resultan interesantes por su costumbrismo: «Víctor [...] para bregar con *las pantaloneras*, [...] se ponía una flor en el ojal» (p. 26); Germán, *el enfardador*, y *los dependientes*, e incluso Lorenzo, *el viajante*, [...] aunque [...] alardearan de socialistas [...] delante del viejo se amilanaban siempre» (p. 18).

En cuanto a Barcelona, todo lo que se refleja de ella está sugerido de forma indirecta, a través de lo que hacen o dicen los personajes, como ocurre con su carácter marítimo: «Sólo vendí [...] una marina de la Barceloneta» (p. 57). Se destaca el anonimato que ofrece al protagonista, que se atreve a vender sus cuadros en un mercadillo, e incluso a rifarlos en una calle, y sobre todo se sugiere su activa vida artística: la patrona de su pensión tenía un hijo que tocaba el saxofón en una orquesta del Paralelo; el «Café Viejo» tenía una tertulia de pintores; el protagonista escribe a un crítico de arte que le facilitó una exposición en el Paseo de Gracia; en el mercadillo de los Encantes había un experto en pintura; el convento de monjas compraba cuadros regularmente y en la «Rambla de las Flores» los pintores vendían sus obras.

### **3.3. *Unos de por ahí* (1966)**

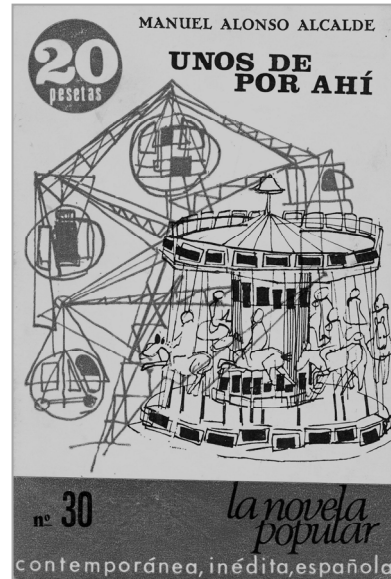
*Unos de por ahí* es la segunda y última novela de Manuel Alonso Alcalde, género que ya no volvería a cultivar en el futuro. La inspiración para su ambiente y sus personajes la encontró en Ceuta, ciudad marítima y pesquera, y fronteriza entre dos mundos. La historia tiene como telón de fondo la situación en torno a 1957 en que Marruecos consigue la independencia, con el fin de los protectorados francés y español y la pérdida del carácter internacional de Tánger, que pasó a depender de Marruecos.

Tiene dos precedentes: la obra «El Tonio y su gente», que quedó finalista en el Premio Nacional Gerper Ateneo de Novela Corta de 1959, convocado por el Ateneo de Valladolid, y el cuento «Unos de por ahí», que apareció en 1960 en *El Español*, cuyo contenido corresponde al primer capítulo y parte del segundo de la novela.

Esta obra, bajo el título *Gente de por ahí*, ganó en 1964 el Premio Ateneo de Valladolid de Novela Corta.<sup>96</sup> La publicó la editorial Alfaguara, bajo el título *Unos de por ahí* en 1966 y en 1970 en la colección La Novela Popular Contemporánea Inédita Española.<sup>97</sup> El único dato que hay sobre este cambio de denominación es una tarjeta de visita encontrada en el archivo de nuestro escritor, de Jorge Cela Trulock, director de La Novela Popular Contemporánea Inédita Española, fechada el 7 de octubre de 1965, donde dice: «Mi querido amigo: hemos cambiado, pues, el título y el nombre de la entidad. Quedó: “Unos de por ahí” y “La Industrial S.A.”».

Aunque esta obra podría suscitar la tentación de calificarla como *social*, ya que sus personajes pertenecen a los sectores más bajos de la sociedad y la historia trata de sus peripecias para sobrevivir, no cumple los requisitos que los estudiosos establecen para este género.<sup>98</sup>

Tampoco se la puede considerar *novela picaresca*, ya que, si bien narra las vicisitudes de un muchacho joven para salir adelante con diversos oficios, no se ajusta a las características de estas novelas recogidas por distintos autores.<sup>99</sup> Aunque los vaivenes de fortuna del protagonista se podrían aproximar a lo que J. Caminero (1992: 180) llama el *ritmo de Sísifo* y que define como un «subir y bajar, y volver a empezar; caer y levantarse; delinquir y arrepentirse», éste dejará los trabajos ilegales para dedicarse a los legales, aunque sean precarios. Y será gracias a trabajar dentro de la ley (por una indemnización que percibe al sufrir un accidente laboral, lo que revela la mentalidad jurídica de Alonso Alcalde) como conseguirá los medios para mejorar de fortuna y quizás para reunirse con su amada, posibilidad que el autor deja abierta al final de la novela.



<sup>96</sup> Campos Setién en su antología (1983: 111-164) recoge íntegros tanto su texto como el acta del jurado y su composición.

<sup>97</sup> En la edición de 1970, cambia algo el título de la serie: «La Novela Contemporánea Inédita Española» pero en el texto no hay cambios.

<sup>98</sup> «Estas narraciones son únicamente sociales cuando están [...] ligadas a una base politicosocial y cuando trascienden más allá del caso particular y personal. Una novela [...] no es social [...] cuando los incidentes no se presentan como efecto de unas condiciones insoportables ni como consecuencia de unas leyes injustas» (Gil Casado, 1973: 393).

<sup>99</sup> Lázaro Carreter (1978: 193-229); J. Caminero, (1992: 182); F. Rico, (1976: 101); Buckley (1982: 128); Molho (1972: 23).



En cambio, sí se la podría considerar «*Bildungsroman*», o «novela de aprendizaje», ya que las definiciones de Rodríguez Fontela (1996: 391) o de Baquero Goyanes (1995: 35) sobre este género sí se ajustan a su contenido: «La historia de una educación, de un irse haciendo un hombre, de las experiencias, sacrificios, aventuras, por las que viaja hacia la búsqueda, la conquista de su madurez».

### **3.3.1. Argumento**

La novela está dividida en doce capítulos y su argumento es el siguiente: El Tonio, hijo de Cayetano, pescador, y de Emilia, ahora viuda, deja sus estudios en el Instituto y la chabola familiar en el «barrio de las latas» y se une a Telino y al *Carretera* para ganarse la vida como guías de los turistas franceses que van a Ceuta. Con la independencia de Marruecos este negocio termina y el Tonio, con la mediación de *La Egipcia*, dueña del café «La Estrella», se une a Paco, el *Bujías*, contrabandista de coches través del Estrecho, que en ese momento inicia una guerra contra el *Percha*, contrabandista de tabaco. El *Percha* delata a la policía al *Bujías*, que es detenido y encarcelado, y el Tonio tiene que huir a la Península con el moro Hamido. Allí prueban varios oficios, como la venta ambulante de medallas y plumas y, luego, de pinchos morunos con unos feriantes, a los que se unen para seguir su ruta por distintas ciudades. El Tonio se enamora de Sonia, la hija de Canseco, dueño de «La Ciencia Oculta», y cuando termina la temporada de ferias, después del Pilar, y los feriantes se dispersan para pasar el invierno, se va a Madrid con D. Román el de los carriles para encargarse de la caja. Se reanuda la temporada de ferias en las Fallas de Valencia y allí Sonia le dice que su padre quiere que se case con Lino, dueño del «Teatro Sanders». En Algeciras, el Tonio se entera de que el *Bujías* ha salido de la cárcel y de que ya no les busca la policía. Entonces regresa a Ceuta decidido a enriquecerse para casarse con Sonia. Se enrola en un almadrabetero para ganarse el pasaje a Venezuela y hacer fortuna allí, pero un atún de un coletazo le rompe una pierna, con lo que recibe una gran indemnización de la Mutua. En el hospital, acaricia el proyecto de reunirse con Sonia.

### **3.3.2. Los personajes**

En esta novela hay una gran variedad de personajes y están sugeridos de tal forma que parecen tener vida propia. Como dice Seymour Chatman (1990: 128), intervienen como «seres autónomos, y no como simples funciones de la trama». Todos ellos luchan por su supervivencia, logran salir adelante y se integran en la sociedad.

Para retratarlos, Alonso Alcalde usa todos los recursos posibles: la etopeya, la prosopografía,<sup>100</sup> mediante su habla en estilo directo o su pensamiento en estilo indirecto libre,<sup>101</sup> mediante las opiniones de los otros o el aspecto de su entorno. Todo le sirve, como gran observador que era, para caracterizarlos de forma certera, por fugaz que sea su aparición en la novela.

El protagonista, el Tonio, está caracterizado más por sus acciones que por su aspecto. Es un estudiante de bachillerato, de 17 años, «ojeroso y un poco esmirriado» (p. 18), fantasioso como su padre, fácilmente impresionable, que abandona los estudios para buscar formas rápidas de obtener dinero y prestigio y se une a otros personajes admirados por él. Con ellos aprende a conocer el mundo y va adquiriendo cierta madurez: «Tampoco los meses que estuvo empleado con don Román fueron tiempo perdido, puesto que *había aprendido a considerar las cosas desde un punto de vista completamente nuevo*» (p. 89). Cuida de Hamido en su huida a la Península, cuando éste no conseguía trabajo, e intenta mejorar de fortuna, al saber que el padre de Sonia quería casarla con otro, «porque el sueldo de un cajero [...] no daba para tanto» (p. 94).

Pero hay otros personajes que cuentan con retratos más detallados como don Román, el de los carriles eléctricos, y Mauricio, el de la tienda de comestibles:

[Don Román] tenía lo menos tres millones, y eso que cuando empezó en el año 40 estaba empeñado hasta las cejas, y negocios así eran los que extasiaban al Tonio. Porque como don Román era un caballero, e iba siempre a la última, y llevaba una sortija en un dedo que debía valer diez mil duros, y hablaba muy fino, y sonreía mucho, [...] y usaba corbata de lazo y lentes, y no parecía un feriante, sino un catedrático, el Tonio se sentía maravillado. (p. 90)

Cuando Emilia y Mauricio se hicieron novios, aún llevaba éste todos los dientes de arriba echados a perder, por causa de las aguas, según le dijeron; solo que, como era un hombre metódico y se iba poniendo los de oro pieza por pieza, a medida que prosperaba el negocio, Emilia tuvo tiempo de conocer a Cayetano, que llevaba dentadura completa y se casó con él, y Mauricio continuó soltero, colocándose cada vez más dientes y haciendo prosperar el negocio. Ahora era dueño del mejor almacén de ultramarinos del barrio, con una *frigidaire* de cuatro metros cúbicos. (p. 23)

También se detiene el narrador en Paco el *Bujías*, que sufre altibajos de fortuna a lo largo de la novela: se le presenta introduciendo coches «de matute» en la Península, luego encarcelado y por fin como taxista, pero siempre intentando mantener a sus cuatro hijos y abrir un concesionario de automóviles. Al final de la obra, ha mejorado su situación social, al pasar de las actividades ilegales a las legales. Así aparece descrito en su primera aparición:

<sup>100</sup> Prosopografía, o descripción de las cualidades físicas, y etopeya, descripción de las cualidades morales de un individuo, en Bice Mortara Garavelli (1991: 272).

<sup>101</sup> Sobre el estilo indirecto libre véase Graciela Reyes (1984: 230-279).

Paco *Bujías* tenía pinta de intelectual, y eso le valía mucho, y él lo sabía, y le gustaba alardear de ello, y, cuando se ponía las gafas, adoptaba un gesto [...] condescendiente, como dando a entender que bien, que lo que los otros decían podría ser verdad, pero que si él estaba allí, la última palabra era la suya, porque para algo había sido vocal del Sindicato de Transportes durante tres años. (p. 34)

Sin embargo, el personaje más exótico de la novela es el moro Hamido. No encarna lo que Bourneuf y Ouellet (1989: 181) llaman «un elemento decorativo», cuyo fin es añadir una nota de color local, ya que cumple un papel más importante en el relato: aconseja al Tonio la huida a la Península y, además, se convierte en su apoyo y consejero. Su propia biografía ilustra la época que plasma la novela:

Él no era rifeño, por lo que no tenía que dárselas de valiente. Era de Ceuta, y su padre de Castillejos, pero él había preferido naturalizarse español, por lo de los cupos, cuando la escasez. Claro que se había nacionalizado a los 40 años, para que de ningún modo le pudiese coger una guerra, porque en estas cosas nunca se sabe lo que puede pasar. (p. 41)

Apenas se ofrecen datos de su aspecto físico, pero el narrador da a conocer más o menos su edad, su historia y ciertos detalles a través de personajes como su jefe, el *Bujías*, que le valoraba, además de por servirle de intérprete, porque «era capaz de permanecer en un sitio las horas que fuesen, porque para algo era moro, y esto resultaba en ocasiones de mucha utilidad» (p. 39); u otros: «él se ofreció como guarda de noche en algunas obras, pero los capataces, en cuanto le veían así de apocado, no querían ni escucharle» (p. 40). El Tonio destaca su austeridad: «Aunque el moro se contentara con un duro para su té y sus jureles, y dormir, dormía en la sala de espera de la Estación, siempre era una preocupación más» (p. 71). No toma alcohol, como buen musulmán, piensa que la vida es «una verdadera porquería» (p. 41), y lo más característico de él es su forma de hablar el español, influido por el árabe, que el autor reproduce de la forma más fiel posible, aunque sólo en raras ocasiones: «Él no quería saber nada de pulítica que él estar comersiante y safi» (p. 40); «Dija estar barca» (p. 67).

Los personajes que aparecen fugazmente en la novela también están muy bien caracterizados. Así, el *Carretera* «era canijo, tartamudo y pecoso y llevaba las cejas levantadas como si continuamente estuviera asombrado por algo» (p. 7), o *Lino*, el rival del Tonio en la mano de Sonia, «era un tipo remilgado, de bigotito, que andaba con mucho contoneo y haciendo sonar los tacones. Contaba [...] treinta años y trabajaba en el teatro, vestido de cow-boy» (p. 93).

En el caso de la *Egipcia*, que procedía de una cabila del interior de Marruecos, pero decía que había nacido en El Cairo, su retrato es el siguiente: «Podría tener cincuenta años, pero, aunque estaba ya fondona, en cuanto se echaba encima toda su pedrería y se ponía a hablar de las Pirámides, causaba impresión; al Tonio, al menos» (p. 27). Su descripción se refuerza con la de su

casa<sup>102</sup> y con su forma de hablar: «[Su habitación] olía a perfume, y estaba empapelada de azul, y había un jarrón con flores artificiales, y una Virgen con una luz, y muchos cojines» (p. 44); «¿Vamos, chati?» (p. 45); «Y ella le echó los brazos al cuello y dijo: “Nene, ¿qué es de tu vida?”» (p. 99).

De todos estos personajes, sean principales o secundarios, destaca su verosimilitud, lograda a base de esos pequeños detalles que el ojo atento del narrador ha sabido extraer de la realidad y plasmar en el relato.



Manuel Alonso Alcalde  
conociendo otras realidades

### 3.3.3. Los ambientes

Al tener un protagonista itinerante, la acción transcurre en diversos lugares que Alonso Alcalde conocía bien, principalmente del norte de África (Tánger, Ceuta) y del sur de España (Tarifa, Algeciras, Córdoba).<sup>103</sup> Las ciudades del norte de España sólo se mencionan, sin que el autor se detenga en describirlas.

La acción se desarrolla sobre todo a través de tres actividades que quedan magníficamente reflejadas: el contrabando a través del Estrecho, el mundo de la pesca y el de las ferias ambulantes.

#### a) La vida de frontera y el contrabando

La vida de frontera de las localidades del norte de África a finales de los años 50, sobre todo de Ceuta y Tánger, aparece reflejada en sus más variados aspectos,<sup>104</sup> generalmente con breves menciones en boca de los personajes, como la internacionalidad de Tánger, con sus gentes de distintas procedencias;

<sup>102</sup> Bourneuf y Ouellet (1989: 123-133) destacan la importancia del ambiente en la caracterización de los personajes.

<sup>103</sup> Sobre la ficción narrativa en la descripción del mundo ordinario, v. Paul Ricoeur (1999: 143).

<sup>104</sup> El autor muestra este mundo de forma tan sugestiva, que condiciona la visión posterior que pueda tener el lector de estos lugares, es un caso de «la interpretación de lo real por la representación literaria o “imitación”», como indica Auerbach (1983: 522).

los productos que allí entraban, muy apreciados en Ceuta y en la España de la época; la burla de las aduanas y de la vigilancia costera de los contrabandistas; la independencia de Marruecos; la huida de los franceses de su zona de protectorado. El autor representa esa época y esa sociedad con detalles como el que el Celso se las diera de señorito porque le traían las corbatas de Tánger; el prestigio de Dimas por decir que fue croupier del casino de dicha ciudad, aunque sólo fue pinche de cocina; el que el *Bujías* tuviera como intérprete «en sus trajines por Tetuán y Larache» (p. 39) a Hamido; el que el Tonio quisiera ganarse la vida con los turistas franceses que iban de Casablanca a Algeciras y con los americanos de las bases o el que este negocio se acabara con la independencia de Tánger.

Además, están las referencias a los prestamistas, a los que robaban y vendían el cobre de los tendidos telefónicos; o al legionario que ahorra para irse a Venezuela a hacer fortuna. El contrabando está descrito con gran detalle y conocimiento. Se mencionan las aduanas de el Borch y Castillejos; el traslado de coches y de tabaco hacia la Península; los mejores equipos de los contrabandistas tangerinos que los de Ceuta o la presencia de la Interpol en Tánger. Todos estos datos reflejan un mundo en ebullición y lleno de interés, donde los personajes, en vez de sentirse oprimidos por unas condiciones de vida adversas, usan sus recursos para mejorar su situación.

## b) La pesca

La pesca es otra actividad ampliamente descrita. Alonso Alcalde desde que llegó a Ceuta empezó a sentir una viva atracción por el mar, y sabemos por su mujer María Jalón que se hizo amigo de los pescadores, con los que se embarcaba y pasaba largas horas hablando y observándolos, lo que le aportó un rico léxico marinero y un buen conocimiento de la mentalidad y las actividades pesqueras que luego reflejó en varias obras. Como ejemplo, está este episodio de la pesca de los atunes con almadraba, donde es herido el Tonio, y donde se nos presentan de forma especialmente vívida los hechos narrados:

Aún seguía acodado en la banda cuando dijo el patrón: «Para», al de la máquina, y el motor dejó de funcionar y la embarcación resbaló por el agua, y los de guardia la arrimaron con el bichero; luego: «Amarra» y la encastillaron, y el Tonio y los otros saltaron al barco, y la traíña se volvió en seguida.

[...] El Capitán dijo, mirando al agua: «Hoy se darán atunes», y el Tonio se alegró, por su por ciento, pero sólo por eso, porque por lo demás estaba asustado. Era la primera vez, desde que andaba en la almadraba, que anunciaban atunes, y él no ignoraba que no era lo mismo echar el gancho a una melva de dos kilos que a un bicho de doscientos, y tampoco que un atún se cargaba a un tío, si lo cogía bien, como quien lavaba, y que si las bancadas estaban resentidas no era de otra cosa que de los coletazos.

La sacada fue cerrando el cuadro, y las redes subiendo del fondo a toda prisa, y los peces también, aunque mezclados a barullo y muy nerviosos, y el Tonio vio un volador y una tintorera y muchos bonitos, y cuando un marinero dijo: «Ahí ya vienen» y observó un reflejo plateado, cogió su gancho y se situó en la borda y sintió frío en el estómago. Los atunes aparecieron en montón, dando coletazos, y el agua se puso a hervir de espuma, y los marineros a gritar, y el Tonio a amedrentarse, pero como no tenía otra alternativa y el capitán chillaba: «Iza», pero exasperado, cerró los ojos y amagó a un ejemplar con el garfío, [...] los coletazos azotaban el aire con mucha furia, pensó que sería un milagro si no le alcanzaban. Estaba empapado de agua y sucio de sangre y de brea y muy pálido, y manejaba el gancho como por inercia, sin demasiada convicción, como sin darse cuenta de lo que hacía. Por eso, cuando uno le advirtió: «Anda con ojo, que hacen pupa», el Tonio ni creyó siquiera que se estuviera dirigiendo a él; ni tampoco un segundo después, cuando salió proyectado contra la barcaza y sintió un dolor violento en una pierna, y un marinero soltó un taco a su lado y dijo: «Muchacho», y todos se pusieron muy nerviosos, y le cogieron por los sobacos y le metieron en el barco. (pp. 102-105)

### c) Las ferias ambulantes

El ambiente de las ferias ambulantes, que atrajo mucho a Alonso Alcalde en una época de su vida,<sup>105</sup> es otro de los mejor descritos de esta novela. De él refleja su *indiferencia hacia el mundo exterior*: «El Tonio había descubierto que la feria constituía un mundo [...] desligado del otro, y que los feriantes no se preocupaban para nada de las personas de fuera» (p. 82). Asimismo destaca su *jerarquización social*:

Claro que en aquel universo también había clases, y [...] tampoco podían compararse don Román y el *Conchas*, por ejemplo, puesto que don Román, el de los carriles, vivía en un hotel, [...] en tanto que el *Conchas* era dueño de una barraca muy costrosa, con cuatro botes de hojalata que la gente apedreaba con pelotas de trapo. (pp. 82-83).

El *afán de exotismo* es otro rasgo distintivo de este mundo, presente sobre todo en los nombres de los personajes, como «Monsieur Gadin», el ilusionista, toledano que hablaba con acento extranjero, o Sonia («Se llamaba Ángela, pero todos, [...] decían Sonia, de cuando trabajó de cabeza parlante, [...] y tenía que decir a la gente que había nacido en Ucrania» [p. 84]).

<sup>105</sup> Fuente: María Jalón

También lo caracteriza su *nomadismo*, que impide que los feriantes echen raíces en ningún lugar:

Tras las de Logroño venían las fiestas de San Antolín, en Palencia; luego, por San Mateo, las de Valladolid y, por último, en octubre, las del Pilar de Zaragoza, y a continuación aparecían los primeros fríos y los feriantes se dispersaban. La mayor parte de ellos emigraba, con sus remolques, a los pueblos del Sur, aunque había algunos, como el *Conchas*, que entraban a trabajar en algún oficio, y otros, como Monsieur Gadin, el ilusionista, que se unían a un circo, contratándose para la temporada invernal. (p. 87).

Estas referencias a fiestas locales, así como a lugares de ciudades, a puentes, calles o plazas, y a usos y costumbres tomados de la realidad, convierten esta novela en un gráfico testimonio de su tiempo.

#### **3.3.4. La estructura**

Está dividida en varios episodios consecutivos (como es común en las novelas articuladas sobre una búsqueda o un viaje) que giran en torno a dos áreas geográficas dispuestas simétricamente: Ceuta, la Península y Ceuta. En estos lugares es donde transcurren las tres etapas de las aventuras del protagonista: actividades en Ceuta, huida de la policía a la Península durante un año y retorno a Ceuta cuando el peligro ha pasado.

De este relato se puede decir, como indica Vargas Llosa (1992: 9), que «la vida de ficción es un simulacro en el que aquel vertiginoso desorden [de la vida real] se vuelve orden: organización, causa y efecto, fin y principio». Esta novela organiza el desorden de la vida del protagonista en una estructura circular ya que, por un lado, inicia y termina sus aventuras en Ceuta y, por otro, abandona a su madre al comienzo del relato y, cuando termina, se reconcilia con ella.

Por los pensamientos del protagonista en el hospital, al final de la historia, parece que las fantasías de la juventud van cediendo terreno a opiniones más realistas sobre la vida y que va avanzando en el camino de la madurez, fin último que quieren mostrar este tipo de novelas educativas.

## 4. LOS CUENTOS

---

### 4.1. Introducción

El cuento, tanto para niños como para adultos, fue el género más cultivado por nuestro autor, dada su proximidad a la poesía, como indica Baquero Goyanes (1967: 52-54): «La génesis del cuento concebido así, [...] súbitamente, se asemeja a la de la poesía [...]. Sólo es posible entender bien la esencia del cuento, acercándolo no a su hermana mayor, la novela, sino a esa otra iluminadora zona de la poesía lírica». Esto coincide con las palabras de Alonso Alcalde sobre su faceta de narrador en la entrevista de López Gorgé (1977: 9):

-Yo siempre pensé en poeta, pero un buen día quise contar la historia de un pescador, y tras una absurda intentona de poema épico, escribí mi primer relato breve. Alguien lo leyó y le gustó mucho. Era muy bonito. Pero no sé dónde fue a parar. Proseguí por ese camino, perfilando el estilo y perfeccionando la técnica.

En sus cuentos<sup>106</sup> se encuentran tres fuentes principales de inspiración: su propia imaginación, que se observa sobre todo en sus primeros relatos; los recuerdos y experiencias de su vida y la observación del mundo circundante.<sup>107</sup>

El recurso a la *imaginación*, lo explica Soldevila (1980: 200) como una forma de suplir la falta de experiencia de los escritores que, sin haber alcanzado la madurez personal, sienten la tentación de escribir novela y que, en el caso de Alonso Alcalde, también se puede aplicar al cuento:

Cuando el joven escritor se siente abocado al quehacer novelístico, tiene que buscar soluciones de recambio para esa falta de experiencia. Señalemos entre las posibles, la utilización de una temática concorde con su experiencia personal –recuerdos de infancia y adolescencia– [...]. Otra posibilidad es recurrir a la imaginación, cuando ésta es particularmente fértil.

---

<sup>106</sup> Sobre el cuento como género v. Castagnino (1977), Fröhlicher y Guntert (eds.), (1997); Vallejo, Catharina (1989).

<sup>107</sup> Su mujer, María Jalón, ilustra esta condición de Manuel Alonso Alcalde con la siguiente anécdota: Un día había un pobre pidiendo a la puerta de una iglesia y Manuel Alonso Alcalde se puso al otro lado, para observarle, como si esperara a alguien. Salió de la iglesia una anciana, posiblemente con mala vista, que dio una moneda al pobre y cuando se dio cuenta de que había otro hombre mirando, le dio otra moneda a nuestro escritor, diciendo «Tenga, para usted también», a lo que Manuel Alonso Alcalde contestó, para no desairarla, «Que Dios se lo pague, señora».



La de Manuel Alonso Alcalde lo era y a ella recurrió en su primera colección conocida de cuentos, de cuando él tenía dieciocho años: «Cuentecillos optimistas». Se trata de un cuaderno con cuidada caligrafía en tinta azul, con fecha de «febrero 1938». Estos relatos («El nigromante», «La rosa del Profeta» o «El perseguido») narran historias poéticas de carácter legendario, con una gran preocupación por el lenguaje y donde, en contra de lo que indica su título, ya se aprecia un rasgo frecuente en varias narraciones posteriores de nuestro escritor: su pesimismo. «El nigromante», reelaborado y publicado en 1968 como «Un cuento de miedo», cuenta la historia de un alquimista anciano que, al recibir las burlas de una joven amada, se pone a buscar el elixir de la eterna juventud y, después de muerto, su fantasma sigue buscándolo para merecer el amor de la joven. «La rosa del Profeta», que concedía la inmortalidad a quien la poseyera, se deshoja cuando el protagonista encuentra a su amada, y «El perseguido», de ambientación histórica, muestra a un palafrenero de Luis XVI al que los revolucionarios agradecen la captura de un noble que huía, cuando él lo que hacía era cobijarlo en su casa. Estos personajes, víctimas de las circunstancias, de otros personajes o de sí mismos, son ya un preludio de los que predominarán en su narrativa en los años 50 y 60.

Por otro lado, los *recuerdos y las experiencias de su vida* suministraron a Alonso Alcalde asuntos y personajes para un buen número de relatos.<sup>108</sup> La rememoración de la infancia parece ser un rasgo común en la que Erna Brandenberger (1973: 51-52) llama «generación de posguerra» (escritores nacidos antes de 1930) y en la que incluye a Delibes, nacido un año después que nuestro autor. Al resumir sus comienzos literarios parece reflejar también los inicios del propio Alonso Alcalde:

Eran niños o adolescentes cuando estalló la guerra civil. La contienda les afectó en sus años de formación y grabó sus recuerdos de infancia y juventud [...]. Se atenían a la realidad, describían las difíciles condiciones de vida en la España de entonces o narraban sus impresiones y vivencias de la niñez. El cuento era el género idóneo para tales intentos [...]. Aunque se publicaron muchísimos cuentos, casi todos los autores cambiaron de rumbo al primer o segundo libro y encaminaron sus pasos en otra dirección: un oficio que les permitiera vivir, la novela, la poesía, el ensayo o el periodismo. Y así, a pesar del gran número de firmas, los cuentistas propiamente dichos de esa generación apenas superan en número a los de la anterior.

<sup>108</sup> Los cuentos «La isla» y «Regreso» recogen recuerdos de su vida en el colegio de Lourdes; «Dos madres para Isauro» habla de lugares de Valladolid conocidos por él en su infancia; «Noche de gatos y bombas» se basa en recuerdos de Barcelona durante la guerra; «El puente» contiene imágenes de la infancia de Alonso Alcalde en la granja de su padre a las afueras de Barcelona y la serie de cuentos con un retrato como protagonista («Un viejo senador», «El senador tiene un problema» y «La casa deshabitada») están inspirados en el retrato de un antepasado que había en la casa familiar de María Jalón.

Nuestro autor también tuvo un oficio que le permitió vivir al margen de la literatura, y encaminó sus pasos hacia otros géneros, pero nunca dejó de escribir relatos, como demuestra el premio póstumo que recibió en enero de 1990 por «Un coro y una sombra».

Sin embargo, la *observación del mundo* que le rodeaba fue la fuente más fecunda para sus cuentos, ya que concebía este género como el reflejo de la vida captada a través de un instante.<sup>109</sup> Los propios títulos de sus antologías (*Esos que pasan. Y la Muerte* o *El hecho de vivir*, y el de su novela *Unos de por ahí*) revelan esta intención de plasmar el mundo que conoció y coincide con la explicación que ofrece Baquero Goyanes (1967: 62) para la elección de los títulos en los libros de relatos: «Normalmente, cuando un autor colecciona en libros sus cuentos, suele buscar algún rasgo denominador común perceptible entre todos los allí reunidos y al que alude el título que los recubre».



Aficionado a la pintura en Ceuta

La realidad que reflejó Alonso Alcalde estaba enriquecida por la variedad de aficiones que cultivó (la pintura, la natación, la pesca) y por la curiosidad con la que observaba los distintos ambientes (la Cofradía de Pescadores de Ceuta, su Casino civil, las tertulias literarias de Madrid). Todo ello le suministró un caudaloso mundo de motivos y personajes filtrados a través de su propia sensibilidad, como indica Anderson Imbert (1992: 85):

El narrador interpreta todo lo que entra en su cuento. Tiene una idea de qué es la vida, y esta idea da sentido a la trama y a la caracterización de los personajes. [...], y detrás de cada uno de los componentes de su cuento late una concepción del mundo.

<sup>109</sup> «La vida captada a través de un solo momento» dirá Enzo Petrini (1963: 202), al definir los cuentos para adultos para compararlos después con los cuentos infantiles.

La concepción del mundo<sup>110</sup> de Alonso Alcalde es eminentemente jurídica. Para él no es algo caótico, sino algo organizado mediante leyes y normas, que a veces se vuelven en contra del hombre. Y el hombre está sometido a estas normas y a lo que él llama «el engranaje burocrático», además de verse limitado por su situación económica y por una organización social hecha de horarios, oficinas, demandas, testamentos, abogados, planes urbanísticos, hospitales, jueces y una larga serie de elementos que aparecen en sus cuentos y que, según la teoría de los mundos posibles de T. Albaladejo (1986: 58 y ss.),<sup>111</sup> pertenecen al primer mundo, el de lo verdadero. De ahí deriva la credibilidad de sus relatos (García Berrio, 1989: 444-456), no sólo de su maestría para representar a los personajes eligiendo los detalles más eficaces para su caracterización, sino también de un gran realismo en su mirada cuando observa su entorno.<sup>112</sup>

De los *personajes*, que son el elemento fundamental de sus cuentos, nos dice cómo subsisten, si tienen familia, enfermedades, debilidades de carácter, problemas con la ley, etc. No están estos personajes, como dice Cesare Segre (1985: 305), sólo identificados con sus acciones, sino que poseen una psicología, aunque esté someramente trazada. En algunos cuentos no hay acción, no hay ambiente, ni retrato del personaje, pero se presenta una experiencia humana. Por unos minutos el lector se asoma al interior de un ser inmerso en circunstancias que se dan en la vida cotidiana: la falta de recursos económicos; la enfermedad; el abandono de los familiares; la soledad; los remordimientos arrastrados desde la juventud; la viudedad; la abulia o la dependencia de las drogas. Así, se podría denominar a Alonso Alcalde «cuentista del mundo interior», en paralelo a los que Bobes (1985: 150) llama «novelistas del mundo interior» para designar a aquéllos en cuya obra «el tiempo literario se manifiesta como una vivencia, es decir, desde una subjetividad, se sustrae a los imperativos en que se mueve el tiempo de la vida».

En cuanto a *su forma*, los cuentos de Manuel Alonso Alcalde no se ajustan a las normas clásicas del género, hecho que se puede considerar como rasgo de modernidad, en el sentido en que Irene Andrés-Suárez (1995: 13) explica la evolución del cuento a lo largo del s. XX:

[Al cuento] se le exigía unidad anecdótica, una estructura férrea, un efecto único y otras muchas imposiciones que lo convirtieron en un mecanismo de rigurosa precisión. Esta abundante normativa terminó volviéndose contra el cuento, generando una especie de corsé que lo constreñía. Esto explica quizás que, tanto en España como en Hispanoamérica en un determinado momento, los escritores, particularmente los jóvenes, sintieran la necesidad de romper estos diques reductores, de relajar el concepto de escritura, de efecto único, de unidad de significado.

<sup>110</sup> Krysinsky (1997: 355): «El narrador proyecta sobre la novela sus propios estados cognitivos».

<sup>111</sup> V. a. «Mundos ficcionales» de Pozuelo Yvancos (1993: 133 y ss.).

<sup>112</sup> Hickey (1978: 46) estudia el realismo basándose en la presencia de elementos en la novela más o menos semejantes a los que encontramos fuera de ella.

Uno de los *diques* que Alonso Alcalde rompe es el del final sorprendente o que da explicación al cuento. Este principio, heredado del s. XIX, sobre todo de la teoría del cuento de Poe,<sup>113</sup> y seguido por numerosos cultivadores del género en el s. XX (N. Carrillo, 1997: 95-101), es ignorado por nuestro autor hasta el punto de que muchos de sus cuentos ni siquiera tienen final. Como dice Nuria Carrillo (1997: 95) de los cuentistas de los años 80, nuestro autor sustituye la línea curva ascendente por otra recta.

Los relatos de Alonso Alcalde destacan por su brevedad, quizás porque muchos de ellos se publicaron en la prensa periódica, o se presentaron a concursos donde se limitaba su extensión. Irene Andrés-Suárez (1995: 12) expone el papel decisivo de la prensa en España para el auge de este género: «La proliferación de publicaciones periódicas contribuye al auge del cuento y modifica su forma y su estructura: hace que ganen en brevedad y también en condensación e intensidad, rasgos esenciales del cuento moderno».

Para el estudio de los cuentos de Manuel Alonso Alcalde se pueden establecer tres etapas: la de los años 50, la de los años 60 y, por último, la de los años 70 y 80.<sup>114</sup> Cada una de ellas está representada por una antología: *Esos que pasan. Y la Muerte* (1961) que recoge los relatos escritos en los años 50; *Se necesita un doble* (1967) que reúne algunos de los cuentos que aparecieron a lo largo de los años 60 en distintos periódicos y los que el autor presentó al premio Leopoldo Alas en su séptima convocatoria (1964-1965) y, finalmente, *El hecho de vivir: Relatos* (1977), que compila algunos ya publicados en años anteriores, otros de nueva creación y alguno de los premiados en el concurso Hucha de Oro. Los años 70 y 80 están marcados por la participación casi anual de Manuel Alonso Alcalde en este prestigioso concurso, Hucha de Oro, donde entre 1971 y 1990, diez de sus cuentos fueron galardonados con huchas de plata (dos de los cuales también obtuvieron una segunda y una tercera de oro) y siete de ellos fueron publicados en las antologías de dicho premio.

#### 4.2. Los años 50: *Esos que pasan. Y la Muerte* (1961) y otros cuentos

Los relatos conocidos<sup>115</sup> de los años 50 son los que aparecieron en la revista *Juventud*, («La despedida de Marsok», en 1954, y «Un viejo senador»,<sup>116</sup> en 1955) y los veinte recogidos en el volumen *Esos que pasan. Y la Muerte* publicado en 1961 por la editorial Rocas, en la colección «Leopoldo Alas».

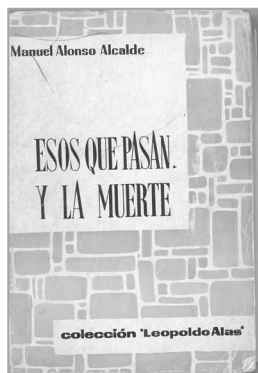
Esta obra recoge los que presentó nuestro autor al concurso Leopoldo Alas para libros de cuentos literarios en la convocatoria de 1959-60, en la que quedó

<sup>113</sup> Recogida por Carmen Lugo Filippi (1991: 19-31) y Nuria Carrillo (1997: 99).

<sup>114</sup> José Luis González (1992) ofrece un completo panorama del cuento español en el s. XX.

<sup>115</sup> Junto a ellos hay otros desconocidos, de los que hay datos en periódicos y revistas de la época por haberse presentado a concursos, pero que no hemos podido localizar.

<sup>116</sup> Precedente de «El senador tiene un problema», incluido en *Esos que pasan. Y la Muerte*.



en tercer lugar, por lo que la editorial Rocas aceptó publicar el libro. El año anterior, Manuel Alonso Alcalde había quedado a un solo voto del libro ganador de este premio, el titulado *Los jefes*, del que entonces firmaba como Mario Vargas.<sup>117</sup>

*Esos que pasan. Y la Muerte* en diciembre de 1960 ya había pasado la censura y a principios de 1961 sale a la luz, como muestran una carta de M. Delibes a nuestro autor, de 23 de enero de 1961, con sus impresiones sobre esta nueva obra<sup>118</sup> y un artículo suyo, publicado en distintos periódicos entre marzo y abril de ese año,<sup>119</sup> en el que destacaba sus cualidades:

[...] Título un poco ambiguo que, sin embargo, queda claro después de leer la obra y [...] expresa a maravilla ese mundo agridulce, fugaz y melancólico en que se mueven sus personajes y que es, en definitiva, [...] el habitual mundo de todos los días, el abigarrado y desconcertante mundo de todos los hombres.

Las palabras del crítico Rafael Vázquez-Zamora (1963) también iluminan ciertos aspectos del libro:

Así he podido apreciar el sentido entrañable que da este autor a sus relatos, y cómo tiene unos motivos hondamente cordiales y de solidaridad con los que sufren y padecen injusticias. [...] La aplicación de la justicia en este mundo es algo que le preocupa apasionadamente, pero su justicia literaria, [...] no se basa en los férreos códigos, sino en [...] la comprensión de los sufrimientos humanos [...]. En general son las pequeñas pasiones humanas las que le interesan como asunto [...] o las grandes pasiones tratadas irónicamente por él, compasivamente y con un gran amor por sus tipos. [...] Procura siempre dar una dimensión más a lo observado [...]. De este modo la dura, injusta y [...] cruel realidad, queda templada, [...] por la amorosa solidaridad al ponerse el autor de parte de su personaje.

Los veinte cuentos de este volumen, a pesar de sus muy variadas técnicas de escritura y diferentes situaciones y personajes, parecen responder a un propósito común que da cierta unidad a la obra, el de ofrecer un retrato, lo más

<sup>117</sup> Para todos los pormenores sobre la fundación y evolución del premio de cuentos Leopoldo Alas, así como sobre las obras premiadas y finalistas, y la lista completa de las obras que publicaron, véase el completísimo artículo de Esteban Padrós de Palacios (1988), cofundador y secretario del mismo durante todos los años que se convocó, «Breve historia del premio "Leopoldo Alas"» en la revista *Lucanor*.

<sup>118</sup> «A través de la lectura advierto tu gran facilidad de narrador, tu aptitud para crear con cuatro rasgos -bien matizados- un problema humano palpitante de vida y de emoción e interés».

<sup>119</sup> En el *Diario Vasco*, el 19 de marzo; el *Correo del Pueblo Vasco*, el 28 de marzo, y en el *Diario de Burgos* el 2 de abril, todos de 1961.

completo posible de la sociedad que el autor conoció, ya que todos ellos están ambientados en su tiempo y en lugares relacionados con su biografía.

#### **4.2.1. Los personajes**

En los cuentos de Alonso Alcalde nunca se encontrará un personaje mal trazado o que resulte inverosímil. Todos tienen interés, aún los secundarios, o los que a simple vista puedan resultar más insignificantes («Juan sin historia», «La despedida», «La riada»), ya que todos ellos se presentan con sus aspiraciones y flaquezas, con sus miedos y frustraciones. Unas veces aparecen individualizados, con un nombre propio, y otras sin individualizar, nombrados sólo con su condición en mayúscula, lo que les confiere un cierto valor simbólico (El Padre de la Niña de Dos Años, el Médico de Niños, el Senador, el Abogado, etc.).

En conjunto, representan a todas las capas de la sociedad: hay un senador difunto, dedicado en vida a las intrigas políticas, y un nuevo rico, dueño de una fábrica, que se hace con sus propiedades («El Senador tiene un problema»); un gerente de una industria metalúrgica que envejece en soledad rodeado de obras de arte («Testamento ológrafo»); un director de un banco que intenta huir con los documentos que le inculpan de una quiebra («Un Director de Banco se queda solo»); un médico inexperto, angustiado por la muerte de un paciente («El último rincón del mundo»); un abogado ensimismado en sus pensamientos («El avión»); un hombre rico de ciudad («Fe»); una mujer rica de pueblo, un boticario y un veterinario («Un alto en la procesión»). También hay niños de un colegio de frailes («La isla»); un profesor de instituto, un universitario, un peluquero y una comadrona («Seis en un tren»); un jugador de póquer («Jugador íntimo»), un bombero («Poeta atribulado»), un obrero de una fábrica, un taxista («Una hora para la eternidad»), una vendedora de verduras («Dos madres para Isauro»); un soldado («Juan sin historia»); personajes del circo y de las ferias («Confesión de un “augusto”»); campesinos marroquíes («La despedida», «La riada», «La despedida de Marsok») y hasta un mendigo («Profesión pobre»).

Algunos de ellos están inspirados en la propia vida de Manuel Alonso Alcalde, como el Abogado de «El avión» cuyo colegio y ciudad parecen ser los de nuestro autor. Asimismo el protagonista de «La isla» hace una descripción de su colegio que coincide con el colegio de Lourdes de Valladolid, y el de «Jugador íntimo» parece participar de las experiencias de Alonso Alcalde cuando se asomó al mundo del juego.<sup>120</sup> Como él, el personaje está delicado del

---

<sup>120</sup> En la entrevista de López Gorgé (1977: 9) Manuel Alonso Alcalde le cuenta las actividades de su vida en Ceuta: «Hubo una temporada en que me apasionó mucho el juego. Y aparte de esa temporada de póquer (temporada que me aterra pero que me ha servido para escribir una serie de cuentos de jugadores), mi vida ceutí...».

corazón y es profundamente religioso, por lo que nuestro autor pudo extraer de su propia experiencia los pensamientos y las reacciones para su monólogo interior: «Una K. Dos ases y una K. No va mal. Habría que cambiar de baraja. Ya no resbala. Grasa. Grasaza de sus manos. [...] Si gano, no volveré a jugar. Prometo. El de tréboles. Ése ya estaba. [...] Desilusión. No es un as» (p. 73).

Otros personajes están extraídos de sucesos conocidos por el autor, bien directa o indirectamente y, como dice J. Souvage (1982:130), son «el resultado de innumerables observaciones distintas que se funden en la imaginación formando un todo único».

El cuento «Una hora para la eternidad» tuvo su origen en un hecho real que el autor conoció: el de un padre, «El Padre de la Niña de Dos Años», que se desvive por proporcionar a su hijita el remedio que puede salvarle la vida y se encuentra con tantos obstáculos que al final ella muere.<sup>121</sup> Igualmente los cuentos con protagonistas marroquíes, que por su exotismo resultan muy atractivos, están inspirados en personas y situaciones conocidas por Alonso Alcalde. Las historias de Chumisa, de «La despedida», de Kaddur y Maimona, de «La riada», o de Marsok, de «La despedida de Marsok», se perciben como universales.



Alonso Alcalde en Ceuta junto a unos músicos

<sup>121</sup> En una entrevista que hizo el *Diario Regional* el 14 de mayo de 1968, a Manuel Alonso Alcalde, con motivo de haber obtenido el primer premio en el VII Certamen Internacional de Cuentos convocado por dicho diario, con «Una hora para la eternidad», se pueden leer las siguientes palabras:

«- ¿Cómo juzga usted “Una hora para la eternidad”?

- Es un trozo vivo de la realidad. Está sacado de la vida misma. La historia que narra es una historia real y verdaderamente vivida».

Junto a estos personajes tomados de la realidad, también hay algunos fantásticos, como los de los cuentos «El Senador tiene un problema» y «Un Director de Banco se queda solo». Los dos comienzan de forma abrupta en mitad de las reflexiones de un personaje sin que se sepa, hasta bien entrado el relato, que en los dos casos son espíritus que no saben que lo son. El último de ellos, que se podría clasificar como fantástico por ser alegórico, es la Muerte, protagonista del último cuento del libro, «Y la Muerte», para cuya representación nuestro autor se aparta de la tradición cultural de la anciana con guadaña y la describe como una joven atractiva vestida a la moda de nuestro tiempo.

En cuanto a su caracterización, es destacable la escasa importancia que el autor concede, en esta etapa, a los retratos, limitándose sólo a dar algún detalle que los individualice. Se puede decir que para Manuel Alonso Alcalde es más importante presentar su interior, sus actitudes y pensamientos, que su aspecto físico, aunque es capaz de plasmarlo con escasas pinceladas certeras.

Esta parquedad en los retratos está compensada por la representación de su lenguaje, rasgo señalado por Isabel Paraíso (1990a: 332): «En cualquier caso, sea cual sea la capa social que presente Alonso Alcalde, el lenguaje se acomoda magníficamente a ella [...]. Uno de los grandes encantos de Alonso Alcalde como narrador, decíamos, es la recreación del lenguaje de sus personajes».

Y esta adecuación del lenguaje a sus personajes la consigue tanto en estilo directo como en estilo indirecto libre, por el que muestra preferencia, como se puede ver en este fragmento de «Seis en un tren» en el que el peluquero, de camino al velatorio de su yerno, reflexiona en ambos estilos:

[El señor Galiani] Piensa en Martina y en lo que dirá al verle entrar y en cómo llorará cuando le hable de su querido Ernesto y «Mira, papá, él sería lo que fuera, pero nos queríamos mucho; sé que no te gustaba, pero nos hemos querido mucho», y dos nietos, y «no sabes lo que nos queríamos, papá», y «ahora viviremos contigo», de la peluquería, todos de la peluquería. Y Ernesto «porque mi fábrica de Santander», pero sin la peluquería, su viuda y los niños, a dormir en la calle. (*Esos...*, p. 29)

#### **4.2.2. Los ambientes**

Al ser los cuentos de esta época más de personaje que de ambiente, el autor no se detiene especialmente en sus descripciones, incluso hay cuentos que carecen por completo de ambientación como «Jugador íntimo». Predominan los relatos de localización urbana («Una hora para la eternidad», «Dos madres para Isauro» o «Profesión: pobre»), aunque también los hay rurales («Un alto en la procesión») y campesinos, como los ambientados en Ceuta y alrededores («La riada», «La despedida» y «La despedida de Marsok»). El mundo de los feriantes está representado en «Confesión de un “augusto”», y la vida militar, desde un punto de vista tan humano como es la atención a un herido, aparece en «Juan sin



historia». Los ambientes se reflejan con breves menciones a elementos que rodean a los personajes, bien en boca de alguno de ellos, o bien en boca del narrador: «El Médico de los Niños habló consigo mismo: - Deberían asfaltar estos barrios. Se le hacen a uno polvo las ballestas» (*Esos...*, p. 12).

### 4.2.3. El punto de vista

En la mayor parte de los cuentos de esta época predomina el punto de vista externo al relato, a cargo de un narrador cuya intervención recorre todo el abanico de posibilidades, desde la omnisciencia absoluta al conductismo; desde los cuentos que se podrían llamar «de personajes mudos», donde su presente, pasado y pensamientos los da a conocer exclusivamente el narrador, hasta la desaparición casi total de éste, detrás de las acciones y palabras de los propios personajes. Entre estos dos polos, hay una amplia gradación en la presencia de uno y de otros.

En el primer extremo, en el que toda la información procede del narrador omnisciente, están dos de los cuentos ambientados en el norte de África, «La despedida» y «La riada». En ambos casos, los protagonistas moros se mueven como en una película muda y es el narrador el que cuenta su historia, lo que piensan y lo que sienten: «Subió el último tramo de la cuesta, pero resollando, porque la carga pesaba veinte kilos y su tristeza otros veinte, y entre la leña y la tristeza eran cuarenta kilos los que llevaba sobre los riñones» («La despedida», *Esos...*, p. 65).

En el resto de los cuentos, la intervención directa de los personajes es más frecuente. Entre ellos cabe destacar «La isla», donde se mezclan con gran destreza la narración, el diálogo y el estilo indirecto libre, con el que el autor refleja la vivísima imaginación del niño-protagonista al escaparse a la isla prohibida:

Tres etapas. Capilla. Jardín. Isla. *Agnus Dei qui tollis*. Y el corazón bom, bom, bom, cada vez más veloz.

- ¿Dónde va?. - A la Capilla. - Ande, vaya

El Hermano Prefecto se quedó sonriendo, porque le gustaba que los chicos fueran piadosos, y el niño entró en la Capilla [...]. Luego pasó a la Sacristía. Nadie. Abrió la puerta del Jardín. Nadie. Era la hora del recreo. No le podían ver desde las clases. [...] Un par de saltos. Andando con la cabeza inclinada bajo un seto podado para desenfilarse. [...] Dos saltos más. La Isla. [...] El niño se dejó inundar por la luz tamizada y verde, como la de la lámpara del Director. Después anduvo muy despacio. Mañana nadie querría creerle. Cortó una caña y luego un junco, pruebas, y se adentró en la selva. (*Esos...*, pp. 24-25)

En «Y la Muerte», se combinan la voz del narrador omnisciente, que penetra en el interior de los personajes para desvelarnos sus pensamientos, con la de éstos, que toman brevemente la palabra para piropear o atraer la atención

de esa mujer llamativa, que no saben que es la Muerte («- Guapa [el Avisador de Teatros] [...]»; «-¿Quiere que la lleve a algún sitio? [el Presidente del Consejo de Administración]» [*Esos...*, pp. 162-164]).

[El Teniente] enderezó maquinalmente la espalda y empezó a pisar con más garbo, y cuando la tuvo cerca la miró de reojo y se dijo: «Debe ser nueva en la ciudad. Tendré que enterarme». [...] La Jovencita dobló la esquina [...] sintió algo de envidia, pero se consoló: «Demasiado ajustada. Dentro de unos años parecerá una verdulera». (*Esos...*, p. 165)

Por último, está el caso del narrador que abandona la omnisciencia y casi ejerce la función de un cámara de cine, como en el cuento «Una hora para la eternidad». A veces aflora lo que piensan o sueñan los personajes, pero fuera de estos momentos, lo que se transmite de la historia es lo que podrían mostrar una película y un micrófono.

Recogió su cartera

- La visita son cien pesetas.

La Madre sacó de la cómoda una caja redonda que encerró una anguila de mazapán en Navidad y ahora contenía las quinientas pesetas del plazo semestral de la «Siempreviva, S.A., Sea Usted Previsor». Tendió un billete al Médico de Niños y éste lo cogió sin mirarlo y abrió la puerta del piso y salió a la calle [...]. (*Esos...*, p. 11)

#### 4.2.4. Las acciones

Manuel Alonso Alcalde, en los cuentos de esta época, muestra una clara preferencia por las acciones que se dan en el interior de los personajes, en sus sentimientos o su conciencia, frente a las acciones exteriores.<sup>122</sup> De hecho, muchos de ellos son personajes que están inmóviles en el momento en que los capta el relato, por lo que la acción se basa exclusivamente en lo que se podría llamar los movimientos de su espíritu.<sup>123</sup> Algunos de estos cuentos poseen rasgos de la «novela lírica» (Gullón, R. 1990: 178), cuyos elementos son «la exploración del mundo interior», el «viajar a través de la conciencia», «un tejido de sensaciones que reflejan el desarrollo mental del personaje», pero no poseen las características de lo que se considera «cuento lírico».<sup>124</sup>

También hay relatos donde se presenta una acción externa al personaje, pero en paralelo se produce otra acción interna. Con frecuencia, al final del

<sup>122</sup> Como los «narradores del mundo interior» a los que se refiere C. Bobes (1985: 191-195).

<sup>123</sup> Es el caso de «El senador tiene un problema», «El último rincón del mundo», «Testamento ológrafo», «Seis en un tren», «El avión», «Jugador íntimo» y «Carta a nadie».

<sup>124</sup> Patrick Collard (1997: 73): «Es difícil delimitar cuándo un cuento, por su excesivo lirismo pasa a ser un poema en prosa, o cuándo un poema en prosa por su importancia argumental se convierte en cuento. El cuento lírico se situaría entre estas dos opciones».

cuento, la acción externa queda cerrada, mientras que la interna queda abierta. El caso más evidente es el del titulado «Un alto en la procesión», basado en el pellizco en una nalga que recibe la Sra. Micaela, «la guapa», de un encapuchado anónimo durante una procesión. La protección que le ofrece Ginés, concejal y veterinario, enamorado en secreto de ella desde el año 32 sin ser correspondido, y el respeto que le demuestra el pueblo, hacen que la Sra. Micaela empiece a cambiar de actitud hacia él. Si antes hacía como que no se enteraba, ahora se opera una variación en su espíritu («Ella sabe esto desde hace muchos años, y en el fondo le halaga, aunque, como es dueña de medio pueblo y él sólo un veterinario, aparente ignorarlo porque no digan» [*Esos...*, p. 83]). Pero después de estos hechos «empieza a pensar seriamente que si se casara con el Concejal, sería una persona verdaderamente importante» (*Esos...*, p. 84)

El cuento está estructurado en tres partes: arranca con el grito que profiere la Sra. Micaela al recibir el pellizco y la consiguiente interrupción de la procesión. A continuación, Ginés saca a su amada de entre la muchedumbre y la lleva al único lugar del pueblo abierto en ese día: la rebotica de D. Adrián, que no asiste a las procesiones por haber sido de Lerroux, y que tiene sus sospechas sobre el autor del pellizco. El cuento se cierra con la reanudación de la procesión, con lo que este episodio concluye, pero es entonces cuando se anuncia el futuro cambio de actitud de la Sra. Micaela, de forma que la evolución sentimental de la protagonista queda abierta.

#### 4.3. Los años 60: *Se necesita un doble* (1967) y otros cuentos

La mayoría de los cuentos de los años 60 vieron la luz por primera vez en distintas publicaciones periódicas, como *La Estafeta Literaria*, *Papeles de Son Armadans* o diarios de difusión nacional o provincial. En 1967, ocho de ellos, junto a cuatro publicados en la década anterior y cuatro inéditos, se recopilaron, en el volumen *Se necesita un doble*.<sup>125</sup>

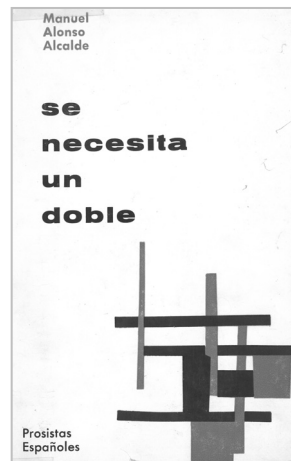
Este libro, el segundo de relatos de Manuel Alonso Alcalde, lleva el título de uno de los cuentos recogidos en él por sugerencia de Jesús Unciti, Director de la Editora Nacional,<sup>126</sup> que lo publicó en la colección

<sup>125</sup> Este libro contiene 16 relatos, de los cuales 4 ya aparecieron en *Esos que pasan. Y la Muerte* (los titulados «Jugador íntimo»; «El avión»; «La despedida» y «La isla»), y 12 son nuevos de esta década. De estos doce nuevos, 8 ya se habían publicado con anterioridad en periódicos y revistas, como «La sentencia» (1961), «Defensa de oficio» (1961), «Temporal de Levante» (1962), «Entierro de primera» (1962), «Un grupo de viajeros» (1962), «El puente» (1964), «Se necesita un doble» (1964) y «Póker» (1966), y 4 aparecen publicados en este volumen por primera vez («Tiempos nuevos», «Hombre del Paraíso», «La vida al otro lado» y «Atraco frustrado»).

<sup>126</sup> En carta fechada en Madrid el 14 de febrero de 1967 Jesús Unciti comunica a nuestro autor el informe favorable de su asesoría literaria para publicar los cuentos del volumen titulado *Historias de llorar*, que Manuel Alonso Alcalde había presentado a la X convocatoria del premio Leopoldo Alas

«Prosistas Españoles», donde también habían aparecido obras de Miguel Delibes, Camilo José Cela, Francisco Umbral o Rafael Morales, entre otros.

Algunos de estos cuentos ya habían sido premiados anteriormente, como «La sentencia», ganador del Premio Condal de Barcelona en 1961, basado en un hecho que fue noticia en un periódico alemán en esos años.<sup>127</sup> Otros interesaron más tarde a editores extranjeros, como «Temporal de Levante» y «Garabito» (también titulado «Se necesita un doble») que se publicaron en 1981 traducidos al búlgaro en el libro *Cuentos españoles sobre el mar*.<sup>128</sup>



Hay que señalar que, en las publicaciones periódicas de estos años, junto a cuentos nuevos, también aparecen reediciones de cuentos de la década

---

(1964-65), después de suprimir ocho de ellos «por causas diversas» que no se aclaran. Los publicables son los que aparecerán en el libro que nos ocupa. También le proponen cambiar el título original por *Se necesita un doble*, de uno de sus cuentos, por considerarlo más atractivo.

<sup>127</sup> Dato facilitado por María Jalón. En su publicación por la Asociación Condal en 1961, al haber ganado ese año el primer premio en el VIII Concurso de Cuentos de dicha Asociación, se destaca el hecho de que «por primera vez, se ha otorgado el Premio a un cuento escrito en castellano».

<sup>128</sup> Carta de Rumen Stoyanov, fechada en Sofía, en enero de 1979, donde le decía a Manuel Alonso Alcalde: «Soy licenciado en lengua española y literatura hispanoamericana por la Universidad de la Habana y profesor de castellano en la Universidad de Sofía. Soy poeta y traductor de ficción y poesía del castellano al búlgaro y viceversa. Escribo sobre las letras de expresión española y portuguesa. Entre lo que he traducido al búlgaro están “Cien años de soledad”, dos libros de Cortázar, novelas y cuentos de Carpentier, un libro de Blas de Otero, etc., ahora trabajo en la traducción de una selección mía de Vicente Aleixandre. Para la editora Bakalov preparo una selección de cuentos y novelas de autores españoles sobre el mar: historias de marineros, pescadores, viajes por mar, playas, puertos, balnearios, etc., en fin, el mar debe estar presente directa o indirectamente. Un autor puede figurar con varias obras. Necesitaría también una ficha bio-bibliográfica. Le ruego, si le es posible, que me envíe novelas y cuentos suyos sobre el mar...»

Por una carta posterior del Sr. Stoyanov (Sofía, 23.4.79) supimos que los cuentos enviados por Alonso Alcalde fueron «Garabito» y «Temporal de Levante», pero no nos fue posible confirmar si dicha publicación se llevó a cabo, dado nuestro desconocimiento del alfabeto cirílico y que una carta que dirijimos al editor en 1998 quedó sin respuesta. Por fortuna, en fechas recientes, la bibliotecaria de la Biblioteca Nacional de España de origen búlgaro, Antoaneta Lazarova Georgieva, ha podido localizar en la Biblioteca Nacional de Bulgaria el libro *Cuentos españoles sobre el mar* de 1981 y gracias a su colaboración con la bibliotecaria de la Nacional de Bulgaria, Juliya Karadatchka, hemos podido ver los mencionados relatos de nuestro autor incluidos en dicha obra, traducidos al búlgaro por Mariya Pachkova. Nuestro agradecimiento a la gran profesionalidad y a la amabilidad de estas dos bibliotecarias que además han transliterado y traducido los datos necesarios para la identificación de estos cuentos.

anterior.<sup>129</sup> Los publicados por primera vez en esta etapa, tanto en el volumen titulado *Se necesita un doble* como en periódicos y revistas, poseen las características comunes que se verán a continuación.

#### 4.3.1. Los personajes

La principal diferencia de los personajes actuales frente a los de los años 50 es que, si entonces predominaban los que tenían un medio de vida estable que les permitía subsistir, con mayor o menor holgura, ahora son mucho más frecuentes los que malviven con unos exiguos ingresos, o están en la miseria («La sentencia», «Entierro de primera», «Defensa de oficio», «La vida al otro lado», «Un rincón en el mundo», «La alegría del Niño», «Mujer sin nombre»). Junto a ellos también aparecen delincuentes juveniles («Atraco frustrado», «Turno de noche»), personajes con algún tipo de deficiencia («Sólo quedaba uno»), de enajenación mental («Hombre del Paraíso»), con alteraciones del carácter («Se necesita un doble», «Juego en el Casino», «Una hormiga en la óptica», «El Retorno») o con problemas de salud («Noche de sábado», «La Noria», «Regreso»).

Los jugadores de póquer son más frecuentes que en la década anterior, donde sólo había un relato con este tema («Jugador íntimo»). En estos años, se reedita dicho cuento, con un mayor desarrollo de la introspección del personaje (1967), y se publican los titulados «Póker» (1966), «Juego en el Casino» (1962) y «Póker y Camión» (1963). El mundo de los conductores aparece ahora por primera vez, así como el marinero, en los cuentos «Temporal de Levante» (1962) y «Se necesita un doble» (1967), además de en la novela *Unos de por ahí* (1966), como ya se vio.

Como novedad, algunos de estos personajes, a pesar de sus dificultades, no siempre serán vencidos por las circunstancias, como ocurría en los años 50, sino que se aprecia una evolución hacia un cierto optimismo: habrá algunos desenlaces felices («La mosca», «La sentencia», «La alegría del Niño», «Sólo

<sup>129</sup> Las reediciones fueron «Poeta atribulado» (1968) y «Una hora para la eternidad» (1968), premiado en el VII Certamen Internacional de Cuentos, organizado por el *Diario Regional* de Valladolid. Los cuentos publicados en esta década por primera vez fueron los siguientes: «Unos de por ahí» (1961), cuento con el mismo título que la novela, y cuyo contenido corresponde al primer capítulo y parte del segundo de ésta (1966, 1970); «Revelación» (1961), diferente de su homónimo de 1973 y 1977, que ahora trata de los Reyes Magos; «Juego en el Casino» (1962); «La mosca», también de 1962, reeditado posteriormente varias veces con el título de «Cacería prehistórica»; «Póker y Camión» (1963), con jugadores de póquer como protagonistas, inspirados en situaciones que conoció Alonso Alcalde mientras ocupó el cargo de Secretario de Casino civil de Ceuta; «Un rincón en el mundo», «El autobús», «Una hormiga en la óptica» y «Mujer sin nombre», los cuatro de 1963, así como «La alegría del Niño» (1963) y «Sólo quedaba uno» (1963); «Turno de noche» (1967) inspirado en el ambiente de la Comisaría de Ceuta por la noche; «Tarde de sábado» y «La noria» (1967); «Un cuento de miedo» (1968), el único fantástico de esta década, reelaboración de otro anterior, «El nigromante», que aparecía en una versión primitiva en la recopilación manuscrita de 1938; «En la tela de araña» (1969) y «Regreso» (1969).

quedaba uno») y, en otros casos, su situación no empeora, cuando se preveía lo contrario («Temporal de Levante», «Póker y camión»).

No obstante, junto a ellos siguen apareciendo protagonistas que son víctimas de diversos factores, como la crueldad humana («En la tela de araña», «Tarde de sábado»); un defecto del carácter («Se necesita un doble», «Juego en el Casino», «Una hormiga en la óptica»); la administración («Defensa de oficio»); un accidente («Un grupo de viajeros»); los remordimientos de la infancia («El puente»); los impulsos irracionales («La noria», «El Retorno»); una situación social marginal («Atraco frustrado», «La vida al otro lado», «Entierro de primera», «La alegría del Nino», «Un rincón en el mundo»), o un tipo de educación («Mujer sin nombre»).

Las fuentes de inspiración de Alonso Alcalde en esta década son las mismas que en la etapa anterior: su propia vida, o acontecimientos que conoció. Así, el protagonista de «El puente» se llama «D. Manuel» y es abogado, como él mismo; el de «Cacería prehistórica» es un escritor que fuma, como el propio Alonso Alcalde; el protagonista de «Juego en el Casino», al que todos rehúyen por ser gafe, posee rasgos de un hombre conocido del autor;<sup>130</sup> el argumento de «La sentencia» está tomado de un hecho ocurrido en Alemania que tuvo eco en la prensa española, y «La alegría del Nino» tiene su origen en unas mareas que se llevaron algunas chabolas de una playa de Ceuta, con lo que el Ayuntamiento hizo unas viviendas para alojar a sus habitantes.

A pesar de esta actitud realista al elegir los asuntos, Alonso Alcalde no abandona los personajes fantásticos y ahora vuelve a escribir cuentos de espíritus, como «Un grupo de viajeros» (1967) y «Un cuento de miedo» (1968).

En cuanto a su caracterización, en estos años se aprecia un aumento extraordinario de los retratos respecto de la etapa precedente. Si la mitad de los cuentos de los años 50 no contenían ningún dato sobre el aspecto de los personajes, ahora sólo hay siete que no contienen ninguna descripción de ellos, y en este caso, están caracterizados mediante la representación de su entorno o de sus pensamientos.

En cuanto a las referencias a su aspecto físico, como en la época anterior, Alonso Alcalde elige sólo ciertos rasgos significativos, como por ejemplo las manos, en el caso de los jugadores de póker:

A las 7'43 don Lesmes Pacino, dueño de los talleres de trefilado «Tecnorén», de un par de *grandes y velludas manos de antiguo forjador*, y de un *sello de oro de nuevo rico*, envidió mil duros con una trucha de ases que al tercer naipe se convirtió en ful [...], el único que asistió al envite fue el doctor Ramos, el cirujano [...]. Ramos poseía *unos dedos largos y delicados*, de esos, según la quiromancia, que señalan la influencia de la luna e indican un carácter minucioso, ceremonioso y analítico. (Póker y camión», en *Triunfo*, 5, enero, 1963)

<sup>130</sup> Fuente, María Jalón.

Los olores y los sonidos también le sirven para caracterizar a los personajes («envuelta en una nube de perfume barato, haciendo sonar las pulseras» [«Atraco frustrado», *Se necesita...*, p. 115]; «El reo poseía una vocecita atiplada y suave, en tono de “si bemol menor”» [*Se necesita...*, p. 51]). En otras ocasiones destaca ciertos detalles de su aspecto general («[Martina] con sus diecinueve años, sus modelitos, su pelo teñido y su dentadura primaveral [...]. Vázquez era un tipo de pelo encendido, cutis rojizo y tranco largo, que tenía un andar pesado y oscilante, de marino» [«En la tela de araña», *Estafeta*, 1969]).

Estos que se podrían llamar retratos fragmentarios siempre se completan con la descripción del entorno<sup>131</sup> pero, sobre todo, los personajes se caracterizan con el reflejo de sus pensamientos mediante la reproducción de su habla, tanto en estilo directo como en estilo indirecto o indirecto libre, muchas veces entremezclada con la voz del narrador, que suele actuar como refuerzo de otros rasgos definidores:

Hacia cerca de tres años que se venían reuniendo diariamente, de cuatro a nueve de la tarde, en la sala de recreo del Círculo, a jugar una inocente partida de póker, veinte duros de inicio, en un rincón, aislado por concesión especial, del resto de la planta por un biombo. Era la única debilidad que se consentían: «Una fórmula inconsciente de evasión de su monótona existencia provinciana», como decía Rando, el abogado, o «un sistema como otro cualquiera de procurarse una pequeña emoción de andar por casa», según aseguraba don Lino, el farmacéutico; en cambio, Marquitos, el joven corredor de comercio, un muchacho alegre, impulsivo y dinámico, de mucho porvenir, decía que a él «le gustaba el arte por el arte y el juego por el juego», mientras que, por su parte, el doctor Asán, ginecólogo, «iba allí a procurarse el *relax* que le compensara de la tensión nerviosa a que le sometía constantemente su trabajo»; sólo don Germán, búho de casino y funcionario retirado, se complacía en afirmar que, para él, la verdadera diversión, en el juego, consistía en ganar. («Póker» en *Se necesita un doble*, pp. 21-22)

En otras ocasiones, el autor mezcla sin transición lo que piensa un personaje y lo que dice otro, con lo que consigue la inmersión del lector en la historia de forma rápida y eficaz:

Entre sueños seguía preparando su discurso [...]. «En un mundo como el actual, en el que prevalecen la insolidaridad, la disgregación y la discordia, resulta en extremo consola...vides de mi echarpe». Abrió los ojos. - No querida, no pases cuidado. Tenemos toda la mañana para comprar tu echarpe. («Un grupo de viajeros», *Se necesita...*, pp. 122-123)

<sup>131</sup> Propp (1981: 102), destaca el hábitat como uno de los elementos definidores del personaje.

### 4.3.2. Los ambientes

En los cuentos de esta época se observa una mayor variedad de ambientes que en la etapa anterior y Alonso Alcalde consigue introducirnos de lleno en cada uno de ellos con unas breves referencias a los objetos, sonidos u olores que rodean a los personajes. Así, en los cuentos que se desarrollan en despachos de abogados o jueces, menciona una butaca, un balcón o unas estanterías; si tienen lugar en un hospital, destaca el olor a desinfectante y a éter; y si se trata de la casa de la «Mujer sin nombre», sólo mencionará un mirador y un piano. En cambio, cuando habla del nuevo vehículo que ofrecen al protagonista de «El autobús», se explaya diciendo: «La empresa adquirió cinco “Leylands” nuevos, chatos, con embrague automático y calefacción interior».<sup>132</sup>

El mundo de los transportistas y chóferes aparece en esta época por primera vez (en «Póker y camión» y en «El autobús», ambos de 1963), y el rasgo que Alonso Alcalde destaca es la rutina y la fatiga de estos trabajos. Para mejor transmitir esta idea al lector, en «El autobús», recurre a datos numéricos: el protagonista lleva 12 años de conductor, es decir «34.560 horas con las manos al volante», oyendo varias veces al día la campanilla de las paradas.

En los cuentos que tratan sobre el póquer, al centrarse en una mesa, su ambientación sugiere el aislamiento de los jugadores, tanto dentro del local como de la vida real. La mención del biombo tras el que se desarrollan las partidas no sólo es un dato realista, sino también un símbolo de la incomunicación con el mundo en que están sumidos estos personajes.<sup>133</sup>

En cambio, en los cuentos que se desarrollan en suburbios o zonas de chabolas, sí ofrece numerosos detalles para describir las malas condiciones de vida que rodean a los protagonistas.

El mundo de la delincuencia juvenil también es una novedad en esta década y se refleja en «Atraco frustrado» y «Turno de noche», los dos publicados en 1967. Este último, al estar basado en el diálogo, no contiene descripciones, pero sí las hay en «Atraco frustrado». En este cuento, del que Valbuena Prat (1974: 943) destaca su sarcasmo desgarrado, hay un grupo de cuatro jóvenes deambulando por los suburbios de su ciudad, descritos no sólo a través de su aspecto, sino también de sus sonidos y sus olores: «Un lugar donde el olor a humanidad, a cueva habitada y a zorruno, sustituía al de la gasolina, los insecticidas y los perfumes que habían dejado atrás» (p. 116).

<sup>132</sup> «El autobús», *El Norte de Castilla* (Suplemento semanal), Valladolid, 31, marzo, 1963.

<sup>133</sup> Es la misma idea del poema «Ahora, mientras» de la *Antología Íntima*: «Mientras el rey de espadas cubra la cruz del punto, / hay un pastor que masca chacina en la cuneta, / y al tiempo en que se dobla el caballo del brazo / se lleva una ambulancia a un capataz de mina. / Precisamente mientras asoma el as de copas, / hay cuatro hombres que empujan dos quintales de hulla / y la misma tristeza que a la sota de bastos / invade de repente a unos estibadores». (AI, p. 93)



Otro ambiente que aparece por vez primera en estos cuentos es el marinero, ya presente en su novela *Unos de por ahí* (1966). Ahora está tratado en «Temporal de Levante» y en «Se necesita un doble», titulado en ediciones posteriores «Garabito», apodo de su protagonista.<sup>134</sup> «Temporal de Levante» presenta la situación que se vive en un barco pesquero en la hora previa a su salida (los marineros se afeitan, hablan de fútbol) cuando todo parece anunciar un temporal. El narrador nos introduce en ese mundo a través de sus palabras (maquinista de traña, sentarse en un noray, navegar al garete, pesca de bajura, corregir la deriva) y de la descripción de las actitudes de los marineros, sus conversaciones o silencios, antes y después de zarpar:

Los dos, el maquinista y él, permanecen mudos un par de minutos, [...] porque ambos se encuentran habituados a los largos silencios de la navegación [...]. El maquinista mueve una palanca y la embarcación entra en la mar encabritándose, y da una bordada y aparece Gibraltar por la amura, y otra, y se queda enfilada a Punta Almina; y mientras el patrón se muerde los labios y menea la cabeza con disgusto, Rafael, sumergido en el olor a gasoil que inunda su cabina, habla consigo mismo, satisfecho. (*Se necesita...*, pp. 15 y 18)

#### **4.3.3. El punto de vista**

En la década anterior se podía hacer una división bastante nítida entre cuentos con narrador interior y exterior al relato, y, dentro de estos últimos, una gradación de la progresiva presencia del personaje a expensas de la voz del narrador. En esta etapa, en cambio, el punto de vista es más difícil de clasificar, ya que, en un mismo cuento, a pesar de la brevedad de todos ellos, la presencia del narrador puede ir variando a lo largo de su desarrollo.

Los más abundantes, en esta época, son cuentos con un narrador omnisciente y externo al relato que cuenta la historia y deja intervenir a los personajes en mayor o menor medida, pero sin llegar al extremo de hacer un cuento enteramente dialogado, como «Profesión pobre» de la década anterior.

También hay cuentos en los que predomina la voz del personaje sobre la del narrador, aunque son los más escasos, como «Regreso», que muestra el fluir de la conciencia de un enfermo de cáncer, donde se mezclan recuerdos de su infancia con frases que corresponden al momento del relato.

<sup>134</sup> Estos dos cuentos fueron solicitados a nuestro escritor en 1979 por un traductor de la Universidad de Sofía que quería hacer un volumen colectivo de cuentos sobre el mar. Se tradujeron al búlgaro y están incluidos en la obra *Ispanski morski noveli* [*Cuentos españoles sobre el mar*], Rumen Stoyanov (ed.), Varna, Georgi Bakalov, 1981, 235 p., pp. 30-42.

#### 4.3.4. Los cuentos con doble acción

Esta es una característica de muchos de los cuentos de estos años, lo que les confiere un tempo muy rápido (Ricoeur, 1987: 141) y una mayor concentración de contenido. El recurso de la doble acción se da bajo dos formas: la narración de dos acciones simultáneas, con o sin relación entre sí, y la narración de dos acciones no simultáneas, de diferentes épocas, que suelen referirse al presente y al pasado de los personajes. Su precedente está en la novela *Ha caído una piedra en el estanque*, donde se relata la historia de toda una familia y del protagonista, en el tiempo en que éste escribe dos cartas.

El caso más llamativo es el de la narración de dos *acciones simultáneas* que en el relato avanzan al unísono. A veces, el autor, para destacar su paralelismo y al mismo tiempo diferenciarlas visualmente, las coloca intercaladas y recurre a una presentación tipográfica distinta para cada una,<sup>135</sup> como poner una de ellas entre paréntesis o con unos márgenes distintos de la otra. Es un reflejo de las palabras de Ana Rueda (1992: 29) sobre la evolución del cuento: «La noción tradicional de cuento, que se cimentaba en la unidad que proporcionaba la anécdota o la historia que se narraba, se ha fragmentado [...]. Lo que el cuento actual propone no es unidad, sino fisura, brechas en la escritura, incluso abandono del hilo argumental».

Pertenecen a este tipo de relatos los cuentos «Póker» (1964, 1967), organizado con la misma estructura que el poema «Ahora mientras» (AI, 1964) o «Póker y camión» (1963). En los dos, las partidas de póquer sirven de punto de referencia inmóvil para el transcurso, a veces vertiginoso, de otras acciones que suceden al mismo tiempo.<sup>136</sup>

Junto a estos, hay otros cuentos también con *dos acciones pero que no son simultáneas*. Una de ellas pertenece al tiempo del relato y otra pertenece al pasado, al que se llega mediante una retrospectiva presentada de diversas maneras. Unas veces será mediante un inciso, que la diferencia del relato principal (como «La sentencia», donde la segunda acción está separada del presente de la narración con unos signos tipográficos), otras, será con unas palabras que la relacionan con el relato principal (como en «Un grupo de viajeros», donde la frase «unos momentos antes...» introduce la segunda acción<sup>137</sup>). También puede ser en forma de recuerdo, evocado por el

<sup>135</sup> Se puede considerar «estructura tipográfica», como lo llama Baquero Goyanes (1995: 230).

<sup>136</sup> Sobre el tiempo en la narración, Bajtin (1989: 400 y ss.), Villanueva, Darío (1988: 26 y ss), Ricoeur (1987: 144).

<sup>137</sup> El cuento transcurre mientras los viajeros del avión que se ha estrellado, esperan en un muelle. Cuando llega el barco de Caronte, el relato termina, pero en la espera se ha dado a conocer la historia de cada uno de ellos.

protagonista o por el narrador,<sup>138</sup> o mediante la contemplación de un objeto que saca al personaje del momento en el que vive para hacerle recordar acciones pasadas, como ocurre en «El puente».<sup>139</sup> Otros recursos son una conversación sobre hechos pasados, como en «Defensa de oficio», o mediante el desordenado fluir de la conciencia donde se mezclan el presente y el pasado del protagonista, como en «Regreso», donde un enfermo de cáncer sueña con su infancia, y cuando le despierta el dolor, pide una inyección de morfina.

El resultado de este recurso de la doble acción es que proporciona al relato una gran densidad en un mínimo espacio narrativo, como son la breve extensión de dos o tres páginas de un libro o las escasas columnas de un periódico.

#### 4.4. Los años 70 y 80: *El hecho de vivir* (1977) y otros cuentos

Como ocurría con la poesía, los años 70 y 80 también forman una unidad en la producción de Manuel Alonso Alcalde. Es la etapa de su vida en Madrid, donde llegó destinado en 1969. Durante estas dos décadas, sus relatos se publicaron tanto en la antología *El hecho de vivir* (1977) como en diversas publicaciones periódicas; pero, sobre todo, en los libros colectivos donde se editaban las obras ganadoras del concurso de cuentos Hucha de Oro, convocado por la Confederación Española de Cajas de Ahorros.<sup>140</sup>

<sup>138</sup> En «Juego en el Casino» (1962), mientras el protagonista se sienta y pierde en la primera mano, el narrador cuenta los antecedentes de su vida, sus dotes premonitorias, su mote («el muerto») y su temporal desaparición.

<sup>139</sup> En este cuento, mientras el abogado protagonista se afeita (de nuevo aparece el motivo del afeitado), al mirar la bombilla del baño, evoca su infancia y unos hechos que, de mayor, aún le remuerden la conciencia. Cuando está sumido en sus recuerdos le interrumpen y termina el cuento con una frase que explica el significado del título: «-Don Manuel. Avisan de la Audiencia que van a comenzar los juicios. Debe usted apresurarse. -Sí, desde luego. Gracias. Siempre hay alguna persona que se encarga de volar el puente enseguida» (p. 46).

<sup>140</sup> Como ejemplo de la importancia literaria y económica de este premio, véanse algunos datos de la convocatoria de abril de 1989, coincidente con todas las demás, salvo en la cuantía del premio: «Base n.º 11: El Jurado que otorgará las HUCHAS DE PLATA estará constituido por catedráticos de Literatura, o escritores, o críticos de reconocido prestigio [...]. El Jurado que concederá el premio de 700.000 pesetas y la HUCHA DE ORO, así como los premios segundo y tercero [de menor cuantía, con reproducciones en miniatura de la Hucha de Oro] entre los cuentos previamente seleccionados, será otro presidido por un académico de número de la Real Academia Española y compuesto por once miembros que serán catedráticos de Literatura, o críticos literarios, o profesores numerarios de Facultades de Filosofía y Letras, o escritores, o autores premiados con la "Hucha de Oro", o representantes de la Confederación Española de Cajas de Ahorros, creadora del premio [...]». Los requisitos que debían cumplir los cuentos, según las bases de la convocatoria, eran estar en castellano, tener entre tres y seis folios de extensión, ser originales inéditos y no premiados ni seleccionados en ningún concurso literario antes de la terminación de éste y ser de tema libre, si bien se consideraba como mérito el que el cuento pusiera de relieve alguna virtud o valor humano con sentido de ejemplaridad.

En este concurso, nuestro autor ganó diez huchas de plata, ocho de ellas consecutivas entre los años 1971 y 1978, y otras dos en 1983 y 1990, año de su fallecimiento. Además, en las convocatorias de 1973 y 1974, sus cuentos «La barba» y «Juzgado de paz», ganadores de sendas huchas de plata, fueron también premiados con una tercera y una segunda de oro, respectivamente.<sup>141</sup>

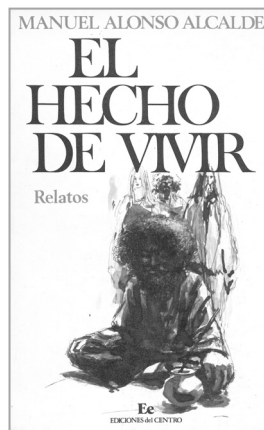
Posteriormente, en 1982, «Juzgado de paz» y «El último de Filipinas» (ganador de una Hucha de Plata en 1975) se tradujeron al ruso en un volumen titulado *Novela española de los años 70 traducida del español, catalán y gallego*, de la editorial moscovita Raduga.

Junto a estos cuentos premiados en el concurso Hucha de Oro, escribí otros que aparecieron en periódicos, revistas y antologías como «Pésame, boda y tocado» (1970), «Revelación» (1973), «Hippies» (1973) y «Noche de gatos y bombas» (1979, 1983, 1984), ganador del Premio Nacional de Cuentos Gabriel Miró en 1979.

La antología titulada *El hecho de vivir* (1977) recoge sobre todo cuentos ya publicados, aunque con ligeros cambios, destinados generalmente a actualizar su lenguaje y a veces también sus títulos.<sup>142</sup> Manuel Alonso Alcalde explica, en los preliminares de este libro, la razón de esta forma de proceder: «El autor pide disculpas por esta reiteración, pero no siempre puede un escritor resistir a la tentación de repetirse, cuando siente una debilidad especial por determinadas criaturas literarias propias» (*El hecho...*, p. 9).

#### 4.4.1. Los personajes

En la década de los años 50, dentro del amplio abanico social representado, había un predominio de personajes de condición más o menos acomodada, que podían ir de un senador a una vendedora de verduras. En



<sup>141</sup> Datos tomados de las obras editadas por la Confederación Española de Cajas de Ahorros para publicar los cuentos premiados. Sin embargo, el propio autor, en la «doble advertencia» preliminar a *El hecho de vivir* afirma, erróneamente, que uno de los premiados con una segunda Hucha de Oro fue «Dos en el probador», en vez de «Juzgado de paz». Este último sí que consta como galardonado con dicha segunda Hucha de Oro en la publicación de la CECA de 1974.

<sup>142</sup> De los treinta y dos relatos que recoge esta antología, catorce proceden de *Esos que pasan. Y la Muerte*; cuatro, de *Se necesita un doble*; cinco, de las antologías de cuentos ganadores de huchas de oro y plata; y siete, de periódicos de los años 60 y 70. Sólo dos de ellos se publican por primera vez en esta antología («Tres mundos» y «Confesión de un inválido»).

cambio, en la de los 60, predominaban los de exiguos ingresos y malas condiciones de vida. Pero ahora, en los años 70 y 80 aparecen unos personajes infrecuentes hasta este momento, muy adinerados, con costumbres y actividades propias de la vida urbana. Así en «La barba» están Ayestarán, hijo de un acaudalado vasco, y Fe Martínez, que frecuenta un exclusivo club deportivo; en «Pésame boda y tocado», aparece Teté, cuyo padre es dueño de una importante compañía de exportación y en «Hippies», el hijo de un millonario estanciero argentino.

Junto a ellos, aparecen otros muy variados, como un dependiente de comercio en «Hippies»; un catedrático de enseñanza media jubilado en «Señor Juez de Guardia. Ciudad»; un emigrante en «Juzgado de Paz» (también titulado «El retorno»); un oficinista en «Dos en el probador»; un labrador acomodado en «El último de Filipinas»; unos niños en «Revelación», unos obreros en «Audiencia Pública» o un soldado en «El héroe y la vieja».

Como en los años 60, también aparece algún personaje enfermo (en «Confesiones de un inválido»), y algunos relacionados con prostíbulos, ambiente presente entonces, de forma indirecta, en «En la tela de araña» y que ahora aparece en «Noche de gatos y bombas». Además, incluye personajes que son testimonio de los nuevos tiempos en que se desarrollan los relatos, como un drogadicto, en «Remite el Paraíso»: dos viudos dispuestos a rehacer sus vidas en «Señor Juez de Guardia. Ciudad» y «Profesión, viuda» y unos inmigrantes marroquíes en «Un coro y una sombra».

Sobre el origen de los personajes, «Dos en el probador» está inspirado en un episodio de la vida de Alonso Alcalde: su protagonista, sobrecogido con la visión de su propio cuerpo muy venido a menos, en el espejo de un probador, hace entrar a su mujer para tranquilizarse. El protagonista de «La barba», joven dado a las lucubraciones metafísicas y a cavilar sobre si se deja barba o no, por su significado político-social, posee rasgos del hijo mayor del autor, célebre en su familia por sus indecisiones. «Pésame, boda y tocado» recoge una anécdota de una condiscípula de su esposa.<sup>143</sup> También están inspirados en personas conocidas por Alonso Alcalde el soldado de «El héroe y la vieja»; el labrador de «El último de Filipinas», que tiene que vender sus tierras porque sus descendientes no se van a dedicar a la agricultura; los viudos y sus diferentes situaciones, de «Señor Juez de Guardia. Ciudad» o de «Profesión viuda»; el inmigrante marroquí de «Un

---

<sup>143</sup> Una joven, al ir a dar un pésame de camino hacia una boda, dejó su tocado de flores en el perchero de la entrada, por considerarlo inapropiado para la circunstancia, y cuando se puso a rezar delante del féretro, vio cómo alguien lo había colocado entre las coronas del difunto, con lo que tuvo que ir a la boda sin él.

coro y una sombra», que se electrocuta manipulando unos cables un día de lluvia, o los personajes de «Noche de gatos y bombas», con hechos ocurridos en Barcelona que conoció nuestro autor.

En cuanto a la representación de los personajes, en esta etapa predomina el retrato y son muy escasos los cuentos que no contienen ninguna alusión a su aspecto físico, aparte del reflejo de sus cualidades morales, que nunca falta en sus obras. Estas menciones a su apariencia suelen estar en boca de otros personajes y unas veces serán objetivas:

Porque, desde luego, era Dog [...]. No iba vestido [...] con suéter en tercera vida con muchos rotos, y pantalones de piel roja llenos de mugre, con flecos en los bajos; ni llevaba melena de vikingo y barba lacia; ni un collar de clavos colgado del cuello; ni un enorme macuto cubierto de banderines, a la espalda. Por el contrario, reaparecía [...] embutido en un traje de alpaca, con corbata de floripondios, el pelo cortado a navaja y las mejillas rasuradas, y, por si fuera poco, oliendo descaradamente a loción, jabón de tocador y perfume varonil «Sejour aus Alpes» [sic]. Sin embargo, era Dog, no cabía duda. («Hippies», *El hecho...*, p.117)

Y otras, en cambio, llenas de subjetividad:

Supongo que mi nuero [...] incluso pueda resultar agradable: [...]. [Pero] ¿Reparó por casualidad en sus manos? Pues si se presenta otra ocasión, hágalo. Verá cómo sus dedos, impulsados por un reflejo profesional, adoptan el gesto instintivo de esgrimir un bisturí, hundirlo en un ojo de gallo, apalancar, atornillar sádicamente en él... Ése es mi nuero, no la persona amable y educada que aparenta. («Señor Juez de Guardia, Ciudad», 1976, p. 40)

Otro recurso es la caracterización mediante el lenguaje, que en esta etapa es donde Alonso Alcalde hace un uso más llamativo del mismo.<sup>144</sup> Los años 70 y 80 son los de su mayor producción teatral y esto influye en su narrativa, donde aparecen numerosos personajes *que hablan*, hasta el punto de que hay cuentos que se apoyan sobre todo en la reproducción de unos modismos o de unos localismos determinados. Como dice Oscar Tacca (1985), «la verosimilitud no proviene de una relación entre el discurso y su referente, sino entre el discurso y lo que los lectores creen verdadero».

Con esta intención de ofrecer personajes que el lector perciba como reales, los cuentos de esta época recogen abundantes coloquialismos, incluso expresiones groseras, y cualquier otro rasgo que permita imaginarlos como seres vivos y próximos. A veces es el simple cambio del *usted* al *tú* el que refleja un cambio de relación entre ellos, como ocurre en «Tres mundos». En

<sup>144</sup> La presencia del habla coloquial como procedimiento literario aparece destacada como característica de los cuentos hispanoamericanos por Edelweis Serra (1978: 153 y ss).

este cuento, un hombre y una mujer comienzan hablándose de usted porque no se conocen, pero en un momento dado pasan al tuteo, ya que han concebido el plan de seguir viéndose en adelante y «el niño tenía la mirada triste porque no entendía nada de lo que sucedía».

En «Remite el Paraíso», mediante un lenguaje plagado de incoherencias, se refleja el terrible deterioro mental de un heroinómano, que escribe una carta a su mujer diciéndole que va a dejar la droga para reunirse con ella: «Si tú quisieras, todavía podríamos iniciar una nueva vida,[...]. Yo larasondaría mi vieja zorra querida jeringuilla, te juro que no la utilizaría aunque me muriesecito sólo un poco de comprensión» («Remite el Paraíso», 1977, p. 44).

En otros cuentos, utiliza el lenguaje para indicar la procedencia geográfica de los personajes. Así, en «El último de Filipinas», ambientado en la zona de Tordesillas, el protagonista utiliza multitud de modismos usuales en esa zona: «pero *concho...*», «menudo fracaso *he mangado*», «*la reúma*», «*velay* lo que sucede» o «esto *lo avío* yo». El protagonista de «El retorno» (1980), titulado en su primera versión «Juzgado de paz» (1974) también habla con modismos, regionales en su declaración al Juez, donde emplea numerosos diminutivos que terminan en -uco («mi rinconzucu», «nuestra casuca», «aldeanuco»), sufijo que sitúa la acción en la zona de Santander. En «Noche de gatos y bombas», ambientado en Barcelona, el narrador reproduce en estilo directo frases de Pepet y la Nineta, en catalán («*escolta noi*», «*díus be*», «*atent nano, no fagas bruit*», «*qué macos son ells*»). En «Un coro y una sombra», refleja el español hablado por los marroquíes («si salía faena “*güino*”», «mujeras»).

El caso más llamativo es el de «Hippies», con un protagonista argentino cuya forma de hablar imita el dependiente español que fue su compañero de vacaciones, creyéndole un trotamundos sin fortuna, al reconocerle en la «boutique» y descubrir que en realidad es un rico estanciero:

Había cambiado su media sonrisa cínica y cruel -«yo no albergo en mi alma más que sinismo y crueldá»- por otra como de figurín, abierta y obsequiosa, pero, indudablemente se trataba de la misma persona [...]. Sólo había una pista falsa: la mujer. En las largas horas que el dependiente y Dog habían compartido durante el último verano [...] Dog había expuesto con todo lujo de detalles su teoría del amor: «¿El amor? Una macana, ché. ¿Las hembras? Unas sorrítas, ché. Yo no me dejaré boliar por ninguna, podés estar seguro. Una cobijadita de cuando en cuando, bueno, [...]. Pero ¿namorarme como un sonso? Ni hablar. Hasé como yo, hermano, y llegarás muy lejos. Me he criado en la verde Pampa y sé lo que platico [...]». Pero lo cierto era que Dog, desde que entró en la *boutique* no había dejado de envolver a la pebeta en una mirada sometida y suave [...]. Sin embargo allí estaba, comprando camiones para su prometida como un cochino burgués integrado cualquiera. («Hippies», *El hecho...*, p. 117-122)

Una novedad que introduce ahora Alonso Alcalde para caracterizar a sus personajes es su empleo del tiempo libre. Fruto de los cambios que se fueron produciendo en la vida española desde los años 60, en sus cuentos menciona costumbres recién incorporadas, como el veraneo, el uso del bikini, el bingo, el autoestop o la práctica de deportes, con un deseo de reflejar la sociedad de aquel momento. Este recurso resulta muy eficaz cuando se trata de individualizar personajes que forman parte de un grupo. En el cuento «La barba», a través de la voz de su protagonista se muestran las actividades de cada miembro de su pandilla:

No se puede negar que [Fe Martínez] es inteligente y que está como un tren, pero cada día descubro en ella nuevos espectros en su ancha gama de prejuicios: ve dócilmente la televisión, se maquilla, juega al tenis en un club *distinguido* - ja, ja- e incluso me parece que monta allí también a caballo, puesto que habla de equitación con una sospechosa frecuencia. [...] Con Ayestarán sé que no puedo contar; él mismo anunció que pensaba aprovechar estas fiestas «para hacer el pingüino en Navacerrada, si hay nieve, y si no la hubiera, para hacerlo igualmente sacando de tiendas a su temidísima esposa. («La barba», 1973, pp. 33-35)

Así como en la caracterización de los hombres recurre con frecuencia a mencionar su afición al fútbol, en la caracterización de las mujeres suele mencionar el ir a la peluquería, al bingo, de compras y con las amigas:

Y con Camila me bastó una ojeada a su cabello para calcular, en un par de segundos, las horas de peluquería que devenga [...]. Perder su pensioncita ¿eh? ¿Y de su libertad, qué me dice? ¿Qué me dice de la cafetería con las amigas, la partidita de cartas, el bingo, los zancajeos de aquí para allá, eh? («Profesión viuda», 1983, pp. 1, 5)

#### **4.4.2. Los ambientes**

En esta tercera etapa de la narrativa de Manuel Alonso Alcalde predominan los cuentos de ambientación urbana sobre los de ambientación rural y desaparecen los ambientes miserables y suburbiales, tan frecuentes en la época anterior. Esto quizás se deba a su destino en Madrid, donde se encuentra una sociedad distinta que es la que intentará reflejar en sus relatos. En ellos ahora habrá estudiantes universitarios, de familias más o menos acomodadas («La barba», «Pésame, boda y tocado»), drogadictos («Remite, el Paraíso»), viudos, que a veces frecuentan cafeterías y bingos («Señor Juez de Guardia, Ciudad», «Profesión viuda»), infidelidades conyugales («Tres mundos»), inmigrantes marroquíes («Un coro y una sombra»), hippies («Hippies»), *boutiques*, grandes almacenes («Dos en el probador»), hospitales («Remite, el Paraíso»), jueces y abogados («Juzgado de paz»,



«Audiencia pública», «Un coro y una sombra»), enfermos («Confesiones de un inválido»), o soldados («El héroe y la vieja»). De esta nueva sociedad describirá sus distintos ambientes con escasas pero eficaces pinceladas, rasgo destacado por Isabel Paraíso (1990a: 333).

El mundo de *las fábricas* aparece ahora por primera vez en los cuentos «Juzgado de paz» y «Audiencia pública». En el primero de ellos, su protagonista describe ciertos aspectos de la vida de los obreros en una fábrica de Bélgica, donde el ingeniero jefe iba vestido «de mono verde, con ribetitos, para [dar] la impresión de que apencaba» («Juzgado ...», 1974, p. 16).

«Audiencia pública» es un cuento de ambientación futurista, situado en 1998, que muestra un mundo deshumanizado, volcado en la productividad, donde los nombres de las instituciones («Educatario Comunal», «Registro de Uniones Procreativas») y de las personas («Unidad Productiva n.º ...») reflejan una sociedad que intenta controlar a los individuos, aunque sin conseguirlo:

Con la cinta transportadora por el medio, se entiende. Yo ponía un punto de soldadura por este lado y ella por el otro... Hasta que, de repente, sin saber cómo, zas, que se me escaparon los ojos y me puse a mirarla a ella [...]. Total, que se me pasaron seis o siete piezas sin aplicarles el soldador. («Audiencia...», 1986, p. 15)

En esta sociedad futurista, donde las sentencias las dicta una computadora, resulta extraño que la sala de audiencias tenga una decoración tradicional, lo que, sin embargo, dota de cierto realismo al cuento, que quiere mostrar un entorno solemne para la administración de justicia, incluso en ese mundo deshumanizado:

Las dos Unidades Productivas, franquearon la entrada, cubierta por una cortina de terciopelo burdeos, con flecos en los bajos [...], un pasillo central alfombrado de rojo burdeos, y al fondo una tarima, la del tribunal, acotada por un cordón burdeos con borlas. Un ujier, con galones dorados sobre el uniforme nacional, tomó de las manos de la U.P.M. [Unidad Productiva Masculina] la tarjeta perforada. («Audiencia...», 1986, p. 17)

#### **4.4.3. El punto de vista**

El punto de vista que predomina en esta época es el del personaje, en detrimento del del narrador, lo que supone otro cambio respecto de las décadas anteriores. Éste se muestra bajo distintas formas, como puede ser un diario («La barba»), una carta («Señor Juez de Guardia, Ciudad», «Remite el Paraíso»), una conversación con un destinatario interno («Noche de gatos y

bombas», «Confesiones de un inválido», «Juzgado de paz»), un relato en primera persona, dirigiéndose directamente al lector («Dos en el probador», «Profesión viuda») o mediante el fluir de sus pensamientos, en un estilo indirecto libre sostenido a lo largo de todo el cuento («Hippies», «Pésame, boda y tocado»).

Este predominio de la voz del personaje a través de los recursos mencionados explica la invasión de coloquialismos y localismos examinados anteriormente y hay que relacionarlos con el aumento de la actividad dramática de Manuel Alonso Alcalde en los años 70 y 80 que, como se ve, influyó considerablemente en su narrativa.



Manuel Alonso Alcalde en primera línea con bufanda de cuadros, en una representación teatral en el colegio de Lourdes

### 5.1. Introducción

Aunque a primera vista pueda parecer que la vocación dramática de Alonso Alcalde es tardía, en realidad se despierta al mismo tiempo que la poética. En sus años escolares en el Colegio de Lourdes, que es de cuando datan sus primeros poemas conocidos, ya mostraba un claro interés por el teatro: solía participar como actor en todas las funciones escénicas que se organizaban allí y, aún antes, como él mismo relataba a López Gorgé (1977: 9), ya le fascinaba representar obras en un teatrillo de juguete que le regalaron en su infancia: «Yo hacía, desde muy crío, [...] mis pequeñas comedias, que representaba en un pequeño teatrillo que me habían regalado. Y en mi adolescencia participé como actor aficionado, en muchas representaciones».

La primera obra de la que tenemos noticia, a través de un premio, fue *Más allá de la tierra*, hoy perdida, que en 1946 recibió una mención honorífica en un Concurso para Autores Noveles de Obras de Teatro, convocado por la Delegación Provincial de la Subsecretaría de Educación Popular, al que concurrió con el lema de «Fide Hamete».

También en 1946 hay noticia de otra pieza, *Estampas de San Francisco*,<sup>145</sup> esta vez muy representada, que se basaba en dos milagros imaginarios de San Francisco de Asís. En estos años de posguerra en que triunfaba en los escenarios un teatro de evasión, ya fuera cómico, melodramático<sup>146</sup> o histórico, Manuel Alonso Alcalde por el contrario abordaba el tema de la fe en un drama religioso en verso inspirado formalmente en el teatro del Siglo de Oro.

En los años 50 y primera mitad de los años 60 predominan en España tanto la comedia como el drama histórico, pero nuestro autor se mantiene al margen de estos géneros. Con *Historia de una escalera* de Buero Vallejo, que ganó el premio Lope de Vega en 1949, se inicia una corriente de teatro realista. De esta corriente, en su variante «simbolista», como la cultivaría más tarde Buero Vallejo, y no «social», de la que era partidario Alfonso Sastre (Oliva 1989: 223-

---

<sup>145</sup> Esta obra cambia ligeramente de título según la fuente consultada. Aquí la llamaremos *Estampas de San Francisco*, que es como aparece en la antología de Campos Setién (1983: 229).

<sup>146</sup> Sobre los melodramas de Adolfo Torrado y el «torradismo», v. Sanz Villanueva (1994: 214).

224),<sup>147</sup> es de donde Alonso Alcalde tomará elementos para *El agua en las manos* (1959) y *Los héroes sí mueren* (1966).

Manuel Alonso Alcalde escribió la mayor parte de sus obras dramáticas en los años 60 y 70. A finales de los años 60, como reacción contra el teatro de la generación realista, surge el llamado «nuevo teatro» que se desarrollará hasta 1975 y que aportará grandes innovaciones al arte escénico. El «nuevo teatro», en palabras de César Oliva (1989: 338), «rechaza el realismo y busca caminos imaginativos como el absurdo, la farsa esperpéntica o el drama postbrechtiano». Vinculado a los grupos de teatro independiente, que también empiezan a proliferar a finales de los 60,<sup>148</sup> el «nuevo teatro» incorpora elementos del teatro del absurdo (efectos escénicos del circo, acróbatas, mimos, bufonadas, ruptura de la lógica del lenguaje) (Castagnino; 1981: 136), de los espectáculos «of-Broadway» neoyorkinos, del teatro de la crueldad de Artaud o del teatro épico de Bertold Brecht (Sanz Villanueva, 1994: 292). Los personajes encarnan ideas (con frecuencia la idea del poder político) y el escenario se ve invadido por artefactos mecánicos o electrónicos, con lo que se intenta presentar una alegoría del mundo moderno (Sanz Villanueva, 1994: 289). Este ambiente de renovación aportará a Alonso Alcalde muchos elementos para sus obras de estos años y para las posteriores.

Aunque varias de las experiencias innovadoras del teatro del s. XX se basaban en el desprecio del texto literario (los «happening» improvisados, el rechazo de muchos grupos independientes del teatro de autor y la búsqueda de un teatro de director [Toro y Floeck, 1995: 4]) y aunque esta idea la fomentara Artaud (1996: 87) con su «no más obras maestras» y con su postura contra «la idolatría de las obras maestras fijas, característica del conformismo burgués»,<sup>149</sup> el texto, para Alonso Alcalde, nunca fue un elemento secundario. Por el contrario, sus diálogos siempre tuvieron una gran importancia, destacando por su viveza e ingenio ya que, como poeta y como narrador, nunca renunció al poder expresivo de la palabra.

A partir de los años 60, toma para sus obras numerosos elementos del «nuevo teatro», como son el empleo de la simbología animal o la presencia de personajes cuyo nombre es el de la idea que encarnan<sup>150</sup> (Jefe, Voluntario,

<sup>147</sup> Sobre la controversia que sostuvieron Buero Vallejo y Alfonso Sastre en 1960, en la que el primero defendía un teatro «posibilista», que procurara no enfrentarse con la censura y acudiera a fórmulas simbólicas para poderse representar, y el segundo un teatro «imposibilista» que le acarrearía bastantes dificultades, v. Moreiro Prieto, 1990: 94.

<sup>148</sup> Es destacable la completísima obra para orientación de nuevos grupos de teatro de Vicente Scarpellini (1969), que instruye sobre los aspectos más diversos de la actividad teatral (las funciones del director de una compañía, las fases en que se han de realizar los ensayos, los premios a los que pueden concurrir los dramaturgos noveles o las cualidades personales que ha de tener el futuro actor).

<sup>149</sup> Contra el rechazo del texto de Artaud, v. Carmen Bobes (1997: 316).

<sup>150</sup> Estos recursos coinciden con las características del «nuevo teatro» destacadas por Ragué Arias (1996: 59-60).

Soldado, Muchacha). También recoge la tendencia a la alegoría, recursos del teatro del absurdo y de la farsa, como la presencia en el escenario de artefactos mecánicos o electrónicos, símbolos de una sociedad deshumanizada, o el intento de acabar con la pasividad del espectador haciendo que los actores se dirijan al público o se muevan por el patio de butacas.<sup>151</sup>

La particularidad del teatro de Alonso Alcalde reside en que, una vez asimilados estos elementos innovadores, ya nunca se desprenderá de ellos, en contra de la tendencia de otros autores,<sup>152</sup> mezclando incluso, en ciertas piezas, recursos de distintas corrientes (Elizalde, 1984), hecho que quizás explique el olvido en que han caído sus obras dramáticas<sup>153</sup> a pesar de la popularidad que consiguieron en su momento, cuando fueron premiadas, representadas y objeto de excelentes críticas.

### 5.1.1. Los bloques temáticos

En la producción teatral de Alonso Alcalde se observan tres grandes bloques temáticos que podrían denominarse «el de los héroes revolucionarios», «el de la conjuración de Catilina» y el «de la guerra del fin del mundo». En todos ellos muestra una visión profundamente desengañada de la política y de las luchas por el poder que, lejos de perseguir altos ideales y el bien de los gobernados, buscan satisfacer los intereses particulares de quienes lo ejercen.

El tema de los héroes revolucionarios está tratado en *El agua en las manos* y *Los héroes sí mueren* y lo que ambas obras tienen en común es que, al final, sus protagonistas son traicionados por sus jefes. La primera de ellas, en estilo clásico, y la segunda, con elementos del «nuevo teatro», presentan a jóvenes idealistas de los que se sirven los tiranos para sus fines, porque les hacen creer en las grandes ideas que ellos proclaman. Un paso más en esta reflexión sobre la lucha por el dominio sobre los demás es *Golpe de estado año 2000*, obra que, sin encajar exactamente en ninguno de los bloques antes mencionados, está muy próxima a ellos por su asunto: el acaparamiento del poder mediante el engaño del pueblo. Aunque el título sugiere una historia futurista, su ambientación evoca las antiguas cortes imperiales europeas, en un intento de «destemporalizar» una historia que se presenta como una

---

<sup>151</sup> Efecto ya utilizado por Pirandello y luego tomado por las corrientes vanguardistas del teatro. García Templado (1978: 48), destaca dos características del «Environmental theatre»: «La ruptura con la ubicación del espacio escénico del teatro a la italiana y la implicación del espectador».

<sup>152</sup> Ricardo de la Fuente Ballesteros, «El imposible vanguardismo en el teatro español», en Albaladejo (1992:132): «La vanguardia imposible, o el imposible vanguardismo del teatro español, a causa de la presión ejercida por el público, que termina con la domesticación del dramaturgo».

<sup>153</sup> Más extremada es la opinión de Juan Ignacio Ferreras (1988: 79), que dirá del nuevo teatro: «La sociedad española no permite este tipo de teatro, lo rechaza abiertamente, no sólo a partir de una censura ya debilitada (estamos en los años 70), sino a partir de un público que siempre maleducado, prefiere el teatro convencional y la comedia burguesa de evasión».

farsa alegórica sobre la perpetuación de la tiranía en el poder. En ella aparecen motivos de las obras «underground» como el bebé que en realidad es un adulto, también presente en *El hombre-bebé* (1969) de Eduardo Quiles, o del teatro del absurdo como el del huevo, empleado por Ionesco en *L'avenir est dans les oeufs*, cuyo protagonista se ve inundado por el torrente de huevos que produce su mujer-gallina Roberta II. Otra obra en la que Alonso Alcalde reflexiona sobre el poder político es *El revolucionario sistema Wolf*, drama futurista que nunca vio la luz y que, con la misma ambientación del cuento «Audiencia pública», presenta una sociedad deshumanizada, mecanizada y completamente manipulada por sus gobernantes.

Las obras sobre la conjuración de Catilina forman el bloque más amplio de toda su producción dramática, ya que lo integran distintas versiones en dos y tres actos, y diferentes reescrituras,<sup>154</sup> de una historia basada en las circunstancias que rodearon dicha confabulación. Todas ellas se basan en el juego de intereses que la provocaron en el año 63 a.C., momento histórico que interesaba especialmente a nuestro escritor. Sus personajes son siempre César, Cicerón, Catilina, el poeta Catulo, los hermanos Clodio y Clodia Púlcer, y los esclavos Lucio y Menipo. Como las anteriores, son una reflexión sobre los ardidés que se utilizan en la lucha por el poder en la sociedad romana del s. I a.C, pero a cuyos móviles quiere dar una validez actual y universal.

La historia de Roma atrajo a Alonso Alcalde desde sus tiempos universitarios a través del estudio del Derecho Romano, por ser la cuna de nuestra civilización y por ver en ella similitudes con el comportamiento de nuestra sociedad. Esta mirada al mundo clásico no es un hecho insólito en la dramaturgia del s. XX, ya que, con anterioridad, algunas de las grandes obras del teatro existencial (Asís Garrote y Montequi, 1966), como *Las moscas* de Sartre, *Calígula* de Camus, *Antígona* y *Orfeo y Euridice* de Anouilh, *Anfitrión* y *La guerra de Troya no tendrá lugar* de Giraudoux están también ambientadas en la antigüedad clásica. La diferencia en el tratamiento que hace Manuel Alonso Alcalde está en el gran distanciamiento con que la contempla, recurriendo a los personajes de dos esclavos que actúan como puente entre la época de la acción, ya que son romanos, y la de la representación, al hablar con palabras del s. XX («fútbol», «televisión», «electrodomésticos» o «bingo»).

El tema de «la guerra del fin del mundo» está representado por *Y no llegó la paz y Solos en esta tierra*, que ganó el premio Lope de Vega en 1972. Por referencias, parece que la obra «El mundo era de todos» también trataba este tema, pero no hemos podido encontrarla. Estas dos piezas, con distinto grado de simbolismo cada una, plantean los problemas que tienen para convivir en paz

<sup>154</sup> *Historia de Romanos*, 1966; *La orilla gris del Rubicón*, 1976; *Esclavos para los patricios*, 1977; *El Rubicón ya no lleva truchas*, 1980; *El señor patricio tiene la palabra*, 1990 y otras reescrituras que no hemos podido fechar: *Por todos los caminos se llega a Roma*, 2 [sic] *esclavos para 2 patricios* y *Política se escribe con pe*.

los dos únicos supervivientes de una guerra que ha acabado con la humanidad, al ser soldados de los dos ejércitos enemigos.

En la última obra conocida de nuestro autor, *Los felices años 80*, de 1982, por primera vez abandona el tema político para centrarse en una historia familiar (la lucha de dos jóvenes por vivir su vida al margen de las ambiciones de sus padres), en la que no renuncia a los recursos escénicos propios del «nuevo teatro».

### **5.1.2. ¿Teatro político?**

Sobre la cuestión de si se puede considerar político el teatro de Alonso Alcalde, la mayor parte de sus obras aborda el tema político al presentar las luchas por el poder, las argucias para mantenerse en él y la utilización de los grandes conceptos (libertad, justicia) para lograr intereses personales, pero no lo es según lo que se entendía por «teatro político» en aquel momento y que Leonard C. Pronko (en Adorno, 1969: 91) define como «un instrumento al servicio del movimiento revolucionario»:

Hay dos formas de escribir teatro político [...] la indirecta intentaría despertar en nosotros la conciencia de nuestra propia libertad y de nuestra responsabilidad, no sólo frente a nosotros mismos, sino frente a la humanidad entera, incluidos burgueses y proletarios [...]. La segunda forma del teatro político, la directa, intenta empujarnos a una acción política particular, o al menos, a hacernos conocer su utilidad. (Adorno, 1969: p. 96)

Por el contrario, sus obras dramáticas, en lugar de empujar a la revolución, previenen contra ella, mostrando sus engaños. Es una interpretación personal del teatro político de su época para ofrecer su propia visión, llena de escepticismo, sobre lo que es el poder, sobre la tentación de su posesión y sobre lo que el hombre es capaz de hacer para conseguirlo.

El teatro de Manuel Alonso Alcalde sigue un camino propio, aunque paralelo a las grandes corrientes de su tiempo, y su estudio arroja una nueva luz a la dramaturgia española de su siglo. Como afirma Andrés Amorós (Dougherty y Vilches de Frutos, 1992: 20), «nuestra investigación teatral debe abrirse a muchos capítulos, todavía insuficientemente tratados. Ante todo, a los llamados autores menores. Sin ellos no se puede estimar rectamente la realidad de nuestra escena ni la evolución de los géneros».



## 5.2. *Estampas de San Francisco (1946)*<sup>155</sup>

Conocida a través de una copia mecanografiada en cuartillas en la biblioteca del autor, es la única obra que se conserva de su etapa vallisoletana. Consta de un solo acto y es de carácter alegórico. Está escrita en versos polimétricos, tanto de arte mayor como de arte menor, con predominio del octosílabo. La rima suele ser arromanzada, aunque no se mantiene constante, y a veces se intercalan en ella fragmentos sin rima y otros con rima consonante. Su versificación recuerda a la del teatro del Siglo de Oro y está pensada para representarse con música, como indican ciertas acotaciones: «(Música dulce dentro)» (p. 22). Trata el tema de la salvación de un alma pecadora y los personajes que intervienen son tres: San Francisco, Gaitán y El Lobo. Además aparece el pequeño hijo de Gaitán que desencadena la acción con su agonía.

La representación comienza con un diálogo entre el Lobo y Gaitán, hombre antes rico y ahora empobrecido. Vive en una cueva donde su hijo se está muriendo y el Lobo le incita a robar para mantener al niño. Él se niega y pide al Lobo que mendigue en su lugar, para no dejar solo a su hijo, pero el Lobo no quiere ayudarlo y se marcha. Cuando, desesperado, parece que va a ceder y se dispone a salir de la cueva, aparece San Francisco que cura al niño y se marcha sin ser visto. Gaitán sale en su busca para agradecerse y entra en escena el Lobo, que en un monólogo piensa que Gaitán se ha ido a robar y espera que robe para él. Llega San Francisco y el Lobo le pide limosna. Después de un breve diálogo con el Santo, en que éste intenta salvar su alma, la bolsa vacía del Lobo se llena de oro, pero no por eso reconoce la bondad de Dios. San Francisco se va; el Lobo oye que Gaitán se acerca y esconde la bolsa entre las ropas del niño. Hace que Gaitán se marche y, cuando vuelve a buscar la bolsa, ésta se ha convertido en un ramo de flores. La mirada inocente del niño, le ablanda el corazón. Aparece S. Francisco y le hace ver que tiene un alma noble. El Lobo se arrepiente, reconoce la virtud del Santo y se va con él.

Los personajes tienen carácter alegórico. El Lobo encarna la falsedad, la avaricia, el engaño y la falta de fe. Gaitán, por el contrario, personifica la honestidad, la abnegación, el amor filial y la fe. El Niño simboliza la inocencia de la que se sirve Dios para convertir al Lobo, y San Francisco representa la sabiduría y la santidad. Es una obra que incita a la piedad y que se presta a ser escenificada en una pequeña sala, ya que prácticamente no necesita decorados. Parece que pudo escribirse con motivo de alguna celebración en torno a San Francisco de Asís.

---

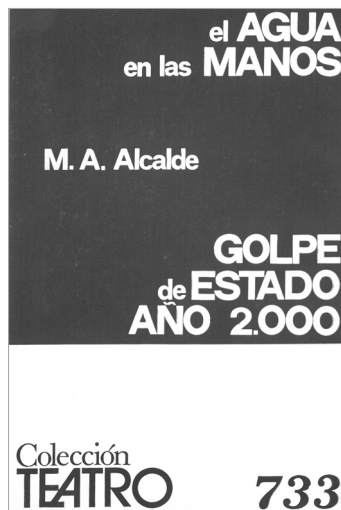
<sup>155</sup> Conservamos el título con que aparece en la antología de Campos Setién (1983: 229), aunque las fuentes de la época (periódicos, programas) la denominaban de otras formas («San Francisco de Asís», «Retablo (Escenas, en verso, sobre un milagro figurado de San Francisco de Asís)», «Estampas sobre unos milagros figurados de San Francisco de Asís»).

### 5.3. *El agua en las manos* (1959)

Es la segunda obra de teatro de Alonso Alcalde que nos ha llegado. En 1959 ganó el premio Ateneo de Madrid, donde se representó en 1961. En 1960 ya se había representado en el Aula Magna del Instituto de Enseñanza Media de Ceuta y en 1961, en el certamen de teatro Universitario de Granada. En 1970, el 26 de septiembre, se emitió por televisión en «Sesión de Noche», en el espacio «Pequeño Estudio» de la Primera Cadena de Televisión Española y en 1972 la publicó la editorial Escelicer<sup>156</sup> junto con *Golpe de estado año 2000*.

En esta obra se advierten ciertas semejanzas de contenido con los cuentos de los años cincuenta, ya que pone al protagonista en una situación límite donde es derrotado por fuerzas contra las que no puede luchar. Respecto a sus cualidades dramáticas, participa de las características que tenía el teatro de Buero Vallejo antes de 1958: la búsqueda de la obra bien hecha y una intencionada verosimilitud en la caracterización de personajes y lugares (García Templado, 1981: 41).

Desde la obtención del Premio Ateneo, recibió críticas muy favorables.<sup>157</sup> Es una obra que respeta las tres unidades. Consta de un solo acto y su



<sup>156</sup> En los preliminares de dicha edición, se indica el reparto de sus representaciones en el Ateneo y en la emisión televisiva. En la del Ateneo de Madrid del 24 de abril de 1961 intervinieron: Embajador: Gabriel Llopart. Refugiado: Fernando Guillén. Secretario: Pedro del Río. Embajadora: Esperanza Grases. Dirección: Manuel Dicenta. Decorados de Richard, realizados por Ríos. Luminotecnia: Manuel Gallardo. Atrezzo: Mateos.

En la emisión de TVE, el 26 de septiembre de 1970, en «Sesión de Noche» de la Primera Cadena, espacio «Pequeño Estudio», intervinieron: Embajador: Ángel Picazo. Refugiado: Emilio Gutiérrez Caba. Secretario: Mario Alex. Embajadora: Irene Daina.

<sup>157</sup> Campos Setién en su antología (1983: 230-231) recoge las de Alfredo Marquerie y Adolfo Prego. El primero de ellos, que había formado parte del jurado, escribió en la presentación de la obra: «[Es] un buen ejercicio de lo que se puede hacer en un acto y con tres personajes (el cuarto personaje apenas habla). Su unidad es absolutamente rigurosa, la definición de sus tres tipos muy acusada y caracterizada y la tensión trágica que ya mantiene desde el principio al fin, sin un altibajo ni un desmayo [...] La exposición es valiente y rápida; el leve movimiento, justificado y natural; el nudo bien trabado, y la solución impresionante y recia»

Por su parte Adolfo Prego escribía en ABC al día siguiente de la representación: «Apenas dura treinta minutos, pero en esa media hora queda perfectamente esbozada una situación dramática muy tensa [...]. La idea es excelente, pero además está expuesta con mucha firmeza a través de un diálogo denso, conciso, en el que se apuntan observaciones muy agudas y se deja retratado, con manifiesta finura de toque, la duplicidad del embajador, que pretende justificar su actitud en motivos superiores, cuando en realidad actúa movido por un egoísmo despiadado. [...] Está trazado [el apunte de drama]

representación dura una media hora, con lo que la historia se desarrolla al mismo tiempo que su puesta en escena, a la vista del espectador. Además de tener unidad de tiempo, también respeta la unidad de lugar, ya que todo se lleva a cabo en el «hall» de una embajada, y la de acción, puesto que sólo gira en torno a la incertidumbre de la entrega del refugiado político a los revolucionarios que rodean el edificio.

Este respeto de las tres unidades, unido a la economía de personajes (son sólo tres: el Embajador, la Embajadora y el Refugiado), confiere a la obra una gran intensidad dramática. El conflicto salta a primer plano, de tal forma que el espectador se ve implicado y tiende a tomar partido.

### 5.3.1. Tema y argumento

La obra trata el tema del desengaño y el sacrificio de un inocente cuyo idealismo es manipulado por intereses políticos que se le ocultan. Su argumento es el siguiente: Un joven, miembro de la guardia del presidente de su país, se refugia en una embajada tras la revolución que ha puesto en fuga a este gobernante. La multitud averigua dónde está y rodea la embajada dispuesta a asaltarla si no les entregan al Refugiado a una hora precisa. El Embajador tiene que decidir y, después de intensas reflexiones, decide entregarlo.

En su tratamiento se puede ver, como señala Isabel Paraíso (1990a: 423) un motivo bíblico, ya que «el trasfondo evangélico está latente en esta pieza: Poncio Pilato lavándose las manos, desentendiéndose de la muerte de Cristo», motivo al que se refiere la Embajadora en más de una ocasión:

EMBAJADORA. - Nunca se borrará su sangre de tus manos. (p. 25)

EMBAJADORA. - Tienes sangre. (*El Embajador se toca instintivamente la mejilla*). No, en la mejilla, no. En las manos.

EMBAJADOR. - Bah. (*Pero la frase ha dejado su impacto. Y [...]levanta lentamente las manos y se las contempla mientras acaba de caer el telón*). (p. 28)

### 5.3.2. Los personajes

Como ocurre en las narraciones de Alonso Alcalde, los personajes de esta pieza están tratados con un gran realismo.

De la Embajadora, por las acotaciones se sabe que se mueve elegantemente y por sus palabras, que es discreta, sensible y maternal. Desaprueba el que se entregue al refugiado a la turba sedienta de venganza e intenta convencer a su marido para que no lo haga.

---

con soltura, con lógica, con naturalidad, y hace pensar, por lo tanto, en la posibilidad de que el señor Alonso Alcalde –que no compareció a recibir los aplausos porque reside en Ceuta y allí se encuentra posee condiciones de verdadero autor».

El Refugiado es un joven de veinte años, idealista y heroico, que ha despreciado su propia vida cuando tenía que proteger con ella al presidente de su país. En su personalidad, es donde Isabel Paraíso (1990a: 423) encuentra lo más atractivo de la obra:

Pero lo más atractivo de ella, lo más vivencial y sincero, es la problemática del refugiado: El tema del valor y del miedo. El Refugiado era un héroe, no temía a la muerte mientras el jefe de su nación confió personalmente en él -y en los suyos-, mientras los necesitó; al huir cobardemente, el héroe queda sin causa y es presa del miedo: Su único deseo es salvar la vida.

Del Embajador en las acotaciones se dice que «es un hombre de mediana edad, de aire deportivo y ademanes cuidados». Recibe amablemente al Refugiado y permanece tranquilo mientras piensa que la decisión de entregarle o no, la tomarán otros. En el momento en que el ministerio de su país encomienda la decisión a «su reconocido y ponderado criterio», su humor cambia visiblemente. Se vuelve brusco e irascible, ya que toda la responsabilidad recae sobre él, responsabilidad en la que el Refugiado insiste: «REFUGIADO. -Usted agradecería que fuese yo quien abriese la puerta, ¿no es cierto? De ese modo se le quitaría un peso de encima. (*El Embajador le mira*). ¡Pues no pienso hacerlo! ¡Ha de ser usted mismo quien la abra!» (p. 26). Por fin decide entregar al Refugiado y su mujer le acusa de haberse manchado las manos de sangre. Pero el autor deja intencionadamente los móviles de su decisión en una zona de claroscuro para favorecer la identificación del espectador con el criterio de la Embajadora. En un primer momento, el Embajador teme la indefensión de la embajada, con lo que estaría en peligro la vida de todos los que estaban en ella, y el pensar que su país está «a miles de kilómetros de aquí. En cambio, el enemigo lo tenemos detrás de esa puerta» (p. 24). De este temor, no expresado textualmente, también habla Isabel Paraíso (1990a: 423): «Ante el temor de que los sublevados destruyan la Embajada y asesinen a todos sus ocupantes si el Embajador no les entrega al Refugiado, el Embajador accede, ante la repulsa de la Embajadora».

Sin embargo, la decisión del Embajador no queda en los términos de una elección del mal menor ante la posibilidad de cambiar una vida por muchas, sino que además alude consideraciones de otro cariz, como la violación de la extraterritorialidad de la Embajada (p. 13), el «poner caprichosamente en peligro las relaciones entre nuestros países» (p. 24), o el miedo a echar su porvenir y el de su mujer por la borda (p. 26), motivos que al figurar justo antes de la entrega del Refugiado, son las que sirven para calificar su conducta de inhumana y egoísta, interpretación que el autor intenta suscitar.

Los tres personajes están muy bien trazados, son de una gran verosimilitud y su lenguaje está perfectamente adecuado a su condición. Se puede decir que ésta es una de las mejores piezas dramáticas de Manuel Alonso Alcalde. Hay

que destacar su calidad en una época en la que Francisco Nieva (Jacquot, 1960: 174) se dolía de la mediocridad del teatro reinante.

#### **5.4. *Los héroes sí mueren* (1966)**

Inédita hasta hoy, ganó en 1966 el premio Carlos Lemos de Barcelona, ciudad donde se estrenó al año siguiente, en el teatro Windsor. En la copia mecanografiada de la biblioteca del autor, aparecen numerosos datos sobre los recursos que empleó el director de escena para esta representación.<sup>158</sup>

Consta de dos actos, de extensión muy desigual, y de un epílogo que cierra la obra dándole carácter de farsa. Contiene recursos del «nuevo teatro», como la acción en un país imaginario, los nombres impersonales de los personajes y la presencia de máquinas en escena (Ragué Arias, 1996: 60).

##### **5.4.1. Tema y argumento**

El tema tiene similitudes con el de *El agua en las manos*: la manipulación del idealismo de los jóvenes y el desengaño del héroe cuando lo descubre. El argumento es el siguiente: En una escuela de activistas se conocen un Joven y una Muchacha. A él lo han enviado las fuerzas revolucionarias de su país para que se entrene y se convierte en el alumno aventajado de la escuela. Ella, en cambio, procede de una familia adinerada y está allí sólo para vivir emociones. Ella se enamora de él y éste acaba por corresponderla al final del primer acto. Ante la insistencia de ella, él se la lleva a su país para hacer la revolución.

En el segundo acto, ha transcurrido un año durante el cual los protagonistas han llevado la contabilidad de unas compras de material heterogéneo y de armamento inservible a una potencia amiga. El Joven se escandaliza al conocer el último envío y al saber que el proveedor (El Voluntario) cobra una comisión. En el siguiente cuadro, el Voluntario secuestra al Ministro de Policía para ofrecerle un puesto en el nuevo gobierno, a cambio del dinero que guarda el actual presidente del país para su huida. En el tercer cuadro, llega del extranjero el Jefe de los revolucionarios, con impecable abrigo, bombín y paraguas. Exige honores, protección y una lujosa suite en un hotel. En el cuarto cuadro, han transcurrido tres

<sup>158</sup> Esta obra, galardonada con el premio Carlos Lemos 1966, de Barcelona, fue estrenada en la noche del seis de junio de 1967, en el teatro Windsor de la Ciudad Condal, por el grupo teatral «Bambalinas» de teatro independiente, -premio de la revista «Primer Acto» en el Festival de Teatro Nuevo, de Valladolid-, bajo la dirección escénica de Francisco Jover Humet. El reparto fue el siguiente, según figura en el ejemplar de la obra que se conserva en la biblioteca del escritor:

El Joven Idealista: Joaquín Sendra. La Muchacha Enamorada: Sagrario Sala (Premio de interpretación femenina en el «Festival de Teatro Nuevo de Valladolid»). El Profesor: Francisco Jover. El Voluntario: Antonio Martínez. El Viejo Marinero: Jesús Colomer. El Ministro de Policía: José Albesa. El Jefe: Carlos Fruns. El autor de la comedia: José Mediavilla.

meses desde la llegada del Jefe, que gobierna de forma despótica y arbitraria en los intermedios de sus partidas de críquet. A los personajes que han ido apareciendo en la obra les ha situado en puestos relevantes de su gobierno, excepto al Joven Idealista, quien después de esperar tres meses a ser recibido, consigue decir al Jefe que por eso no lucharon y éste manda al Voluntario que lo mate.

En el epílogo se desarrolla una grotesca escena ante la tumba del Joven. Tras un solemne y convencional homenaje, los personajes del gobierno y el Jefe se van turnando para intentar encajar, lanzándola al aire, una corona de flores en la cúspide de un monolito lleno de inscripciones honrosas dedicadas al héroe.

En paralelo a esta acción, el «Autor de la comedia» introduce unas escenas salpicadas a lo largo de la obra de un romance decimonónico con los mismos actores que hacen de Joven y de Muchacha, que se convierten sobre el escenario en Fernando, Oficial de Dragones, y Carolina, dependienta de zapatería, al ponerse y quitarse a la vista del público él, una guerrera y gorro militar, y ella, una papalina. Ambos protagonizan una historia de amor que no corresponde con la de los jóvenes de la trama principal. Con ella parece que se intenta ofrecer un contrapunto de referencia, una historia de amor auténtica y romántica para destacar, así, la frialdad de los sentimientos de los protagonistas de la obra.

#### **5.4.2. Los personajes**

Desempeñan unos papeles fijos dentro del argumento. Cada uno, excepto el Joven, ilustra un aspecto distinto de la ambición humana y el conjunto ofrece una visión completamente desengañada de actitudes en apariencia altruistas.

El Joven Idealista tiene diecinueve años, una fe ciega en sus ideales y toda su vida está orientada a conseguirlos. No quiere enamorarse para no ser débil, permanece en la escuela, aunque no le guste, por cumplir las órdenes que le han dado y es capaz de los mayores sacrificios para servir a su causa. No da crédito a los indicios que tiene de que la revolución es una farsa, pero cuando por fin lo constata, lo denuncia y esto le cuesta la vida.

La Muchacha Enamorada ni tiene ideales ni está enamorada del joven. Sólo posee afán de aventuras y una visión bastante realista de la revolución («Vivís en una borrachera de tópicos. ¡como si a base de etiquetas y lugares comunes se pudiera cambiar el mundo!» [p. 13]). El Jefe la encuentra «excepcionalmente bonita» y ella le sigue para formar parte de su corte.

El Voluntario trabaja para la revolución sólo porque le proporciona dinero. Está caracterizado como «hombre de mediana edad con cierto aire de gánster de película, tanto en el atuendo como en la actitud».

El Viejo es un comparsa que siempre aparece borracho y suele desvelar los pensamientos secretos de los demás personajes con sus intervenciones.

El Jefe es un tipo despótico, amante del lujo y de los honores, que utiliza el idealismo de los revolucionarios para conseguir su ambición personal de lucro y

de poder. Vive en el extranjero y vuelve en un barco cuyo pasaje se ha pagado en oro. Aparece caracterizado como «un tipo de mediana edad, refinadamente elegante, con abrigo de corte impecable, hongo o borsalino y paraguas pulcramente plegado» (p. 73). A su llegada, reclama el tratamiento de Excelentísimo, un comité de recepción, escolta y un coche. Quiere pasar revista a las tropas y marcharse de prisa a la suite rosa del Gran Hotel. El director de escena estimó oportuno en las representaciones de estreno subrayar la mención de la palabra «jefe» con un golpe de gong.

Las características de casi todos los personajes están tan exageradas que se acercan a la caricatura. Todos ellos, menos el Joven Idealista, lo que buscan con la revolución es mejorar de fortuna, incluida la Muchacha Enamorada, quien al ver que el Joven Idealista no se convierte en un líder del nuevo estado y que además renuncia a toda recompensa, se une al Jefe, que la nombra «Concubina Vitalicia Preeminente de esta Presidencia. Tratamiento de Señoría» (p. 83).

#### **5.4.3. La trama**

A diferencia de *El agua en las manos*, esta obra no respeta ninguna de las tres unidades. La unidad de *lugar* no existe, ya que la acción cambia de país del primero al segundo acto y, además, se desarrolla en esa ciudad imaginaria donde tiene lugar el cortejo del Oficial de Dragones a la bella zapatera.

La unidad de *tiempo*, tampoco se respeta. Hay escenas del s. XIX y del s. XX, grandes saltos temporales entre el primero y segundo acto y entre los cuadros tercero y cuarto del segundo acto. Sin embargo, estos intervalos temporales sirven para dar credibilidad al argumento, ya que el año que transcurre entre el primero y segundo acto permite mostrar la sólida fe del Joven en sus ideales y el progresivo desencanto de la Muchacha. Y los tres meses que transcurren entre el tercero y el cuarto cuadro del segundo acto también son necesarios para dar un tiempo razonable a que el Jefe consolide de forma convincente su arbitrario y despótico poder. La *acción*, igualmente, carece de unidad. La obra se cierra con un epílogo, donde se muestra el uso político que se hace de la muerte del héroe, erigiéndole un monolito con leyendas como «Muerto gloriosamente en defensa de la libertad» o «Ejemplo de heroísmo».

Una vez más se observa que, aunque se trate de una obra casi alegórica sobre el ascenso al poder de un tirano, la verosimilitud sigue siendo un requisito prioritario para Alonso Alcalde.

#### **5.4.4. Modernidad y originalidad de la obra**

En esta pieza aparecen numerosos recursos propios del «nuevo teatro», como los destinados a aumentar la participación del espectador en la representación. Así, los activistas, en su clase, fingen ametrallar o atacar a los

espectadores; el Viejo y el Voluntario, que llevan secuestrado al Ministro de Policía, caminan por el patio de butacas, Fernando y Carolina se cambian de indumentaria a la vista del público para su historia romántica.

Un rasgo original es la aparición de un personaje que representa al escritor, poniendo de relieve su libertad como creador de la obra, en un momento en que la figura del autor dramático estaba devaluada en el teatro de vanguardia, frente a la del director de escena, en una búsqueda de la creación colectiva (Ragué Arias, 1996: 60; Toro y Floeck, 1995: 4): «Ante todo, permítanme que me presente: Manuel Alonso Alcalde, ya saben, autor de la «representación» [...]. La acción, [...] pude haberla situado, [...] cincuenta años atrás...» (p. 17).

Pero quizás lo más original de esta pieza sea la representación de la «escuela de activistas», en la que se centra todo el primer acto y que participa de forma especial de la estética del «nuevo teatro». Su realismo se basa en la cantidad de pequeños detalles -o signos constructores de la realidad ficcional, según Doležel<sup>159</sup> que Manuel Alonso Alcalde ofrece para describirla. Se trata de un escenario poco convencional y muy bien concebido teatralmente.

En la acotación inicial de la obra, el autor da las siguientes indicaciones: «(En escena, algunos muchachos y muchachas, desarrollando una tabla de gimnasia [...] visten uniforme escolar, que [...] debe producir desde el principio la indudable impresión del carácter privilegiado -de “colegio caro”-)» (p. 6).

El segundo rasgo que caracteriza a esta escuela es su carácter internacional que se refleja en el acento extranjero del profesor y en la variedad de los nombres de los alumnos, de distintos países, excepto el de la Muchacha y el del protagonista, que guarda en secreto su nombre y procedencia («¿Su nombre? No estoy autorizado a declararlo. Pero puede llamarme como guste» [p. 8]).

Otra característica es la ausencia de cualquier mención política, a lo que obligan los estatutos de la escuela. En ella, se enseña a los futuros profesionales del activismo solamente las técnicas, desprovistas de toda ideología, por lo que sus alumnos luego podrán servir a cualquier régimen o entidad.

Es destacable la asepsia con la que se tratan cuestiones como un eventual fusilamiento del activista (hecho que deberá afrontar mediante una serie de movimientos preestablecidos, que impidan que su cuerpo se desplome de forma poco elegante, para conseguir la llamada «caída gloriosa»), o sobre los objetivos que rigen la actividad revolucionaria, que parecen ser estándar.

Su escenografía, de gusto vanguardista, está muy lograda sobre todo en el cuadro III, donde el autor da las siguientes instrucciones para el decorado:

«Sala de prácticas» en la «Escuela de Activistas». (La escena, durante el oscuro, se ha transformado en una insólita variedad de gimnasio, [...]. [A la] izquierda, y suspendida

<sup>159</sup> «Cuando una nota [del autor] ofrece una instrucción, un objeto del mundo real, ya sea un actor o una mesa, se convierte en un signo que participa en la construcción del mundo ficcional [...] todo lo que hay sobre el escenario es un signo» Doležel (1999: 192).



del telar, vemos una especie de verja [...] Al mismo lado [...] dos o tres metros de vía férrea, con sus correspondientes traviesas; al fondo derecha, un poste de teléfonos, sin alambres pero con su cruceta y aisladores, provisto de salientes escalonados [...]; delante del poste [...] la sección izquierda de un coche turismo, cortado longitudinalmente, dejando ver [...] volante y palanca de cambios; en un rincón cualquiera, un aparato emisor-receptor de radio [...]; en el centro del escenario y en lugar bien visible, un trozo de tapia, imitada con el mayor realismo posible, dejando ver desconchaduras y grietas, e incluso algún afiche, ya descolorido y rasgado; por último, en primer término derecha, vuelto ligeramente hacia el escenario, formando chaflán, un pupitre magistral emplazado sobre una tarima). (pp. 25-26)

En ella los alumnos aprenden, además de variadas materias teóricas, diversas técnicas: manejo de armas, preparación de sabotajes, ejecución de «letreros y grafismos» sobre muro en tiempos mínimos, técnicas para hablar a las masas y hasta cómo enfrentarse a un pelotón de fusilamiento con elegancia y dignidad, todo ello coordinado para ofrecer la ilusión de una total verosimilitud.

### 5.5. *Historia de Romanos* (1966): las distintas versiones

*Historia de Romanos*,<sup>160</sup> hoy inédita, fue ganadora del premio Ciudad de Barcelona en 1966 y trata de las circunstancias y de las relaciones entre los personajes que intervinieron en la conjuración de Catilina, denunciada por Cicerón en sus célebres *Catilinarias*. De esta obra en dos actos existen dos versiones más, una también en dos actos y otra en tres, con varias reescrituras cada una y ganadoras, todas ellas, de distintos premios.

En esta primera versión, César y Cicerón hacen frente común desde un principio contra Catilina quien, al final de la obra, una vez descubierta la conspiración, se va al destierro.

La segunda versión, en tres actos, titulada *La orilla gris del Rubicón* (1976), presenta las siguientes diferencias respecto de la primera: por un lado, incluye un primer acto donde Cicerón negocia en secreto con el Tribuno de la Plebe, Clodio Púlcer, el hacerse con los votos que éste había ofrecido a Catilina y así arrebatarle el consulado y, por otro, al final de la obra, después del destierro de Catilina, se narra la muerte de éste en la batalla de Pistoia (62 a.C.).

La tercera versión vuelve a tener dos actos y se titula *El señor patricio tiene la palabra* (1990). Su argumento es una síntesis de las dos anteriores, ya que conserva el intento de Cicerón de conseguir los votos destinados a Catilina, pero su final es como el de la primera, con la marcha de Catilina al destierro. En cuanto a la caracterización de los personajes, si en la segunda versión se

<sup>160</sup> Aunque el ejemplar mecanografiado del autor que hemos manejado lleva del título de «Historias de Romanos», aquí vamos a conservar su título en singular ya que aparece así en la antología de Campos Setián, y en los periódicos de la época de Alonso Alcalde.

eliminaba parte de la solemnidad que tenían en la primera, ahora se da un paso más hacia su vulgarización, tanto en sus actitudes como en su lenguaje.

### **5.5.1. Tema y argumento**

En esta obra se muestran el juego de intereses que hay detrás de un asalto al poder. Como en *Los héroes sí mueren* y en *El agua en las manos*, aquí también aparece la figura del joven idealista que termina decepcionado, aunque ahora el desenlace para él no es trágico. Esta figura está representada por el poeta Catulo, enamorado de Clodia, y en un principio subyugado por las promesas de justicia de Catilina, pero al final defraudado al descubrir que éste no buscaba el bien del pueblo, sino el saciar su avaricia y su ansia de poder.

El argumento es el siguiente: en el primer acto, tras un diálogo de los esclavos Lucio y Menipo, César y Catulo llegan a la casa de la patricia Clodia Púlcera, donde esperan reunirse con Cicerón. Llega también el hermano de ésta, Clodio, con Catilina, del que es amigo. En último lugar llega Cicerón, que no se fía de Catilina y encarga a Clodia que lo vigile. Se reúnen a cenar y Catilina expone a César, Cicerón y Clodio sus planes para hacerse con el poder. Cicerón dice que, llegado el momento, él es el más indicado para ser cónsul, pero Catilina no está de acuerdo.

En el segundo acto, han transcurrido tres años. Los esclavos Lucio y Menipo se cuentan que a Cicerón le han hecho cónsul y que Catilina, al que derrotaron en las últimas elecciones, ha reunido un ejército para entrar en Roma a sangre y fuego. También pasan revista a los políticos que han cambiado de partido. Tanto a Lucio como a Menipo sus amos les han encargado que hagan pintadas y esparzan rumores por toda Roma contra sus rivales políticos. Cuando comprueban que su contenido es similar («¡Abajo la tiranía!», «¡Viva la democracia!», «¡Catilina ha vendido al pueblo!», «¡Cicerón ha vendido al pueblo!» [p. 51]), deciden trabajar juntos y escribir: «¡Han vendido al pueblo!».

Después, aparece la casa de Clodia, donde se esconde Cicerón, que está amenazado de muerte por Catilina. Llega Catulo, celoso porque imagina que Clodia esconde a un amante. Entra César con unas cartas para Cicerón y, tras él, Catilina y Clodio buscando a Cicerón. Por fin aparece Cicerón con las cartas, diciendo que éstas son las pruebas que necesitaba contra Catilina y sale de la casa de Clodia protegido por César. La obra se cierra con un diálogo entre Lucio y Menipo que hablan de que Catilina ha sido desterrado y se prepara para entrar en Roma con un ejército.

### **5.5.2. Los personajes**

Para su caracterización, Manuel Alonso Alcalde no desdeña ningún recurso: los retrata con las acotaciones; a través de sus diálogos, de lo que cuentan unos de otros (Bourneuf y Ouellet, 1989: 231) y sobre todo a través de

sus hechos, donde van desvelando su personalidad, a veces contradictoria. En el caso de los personajes históricos más célebres, nuestro autor sorprende a veces con una caracterización atípica.

Clodia Púlcer, definida en una acotación como «preciosa romana de veinte años» (p. 13), se indica que está casada con un hombre muy rico y que frecuenta la compañía de su hermano, del que se comenta que es su amante, como lo es de otros muchos romanos. Catulo se enamora de ella y le enfurece ver su nombre insultado por las paredes de Roma. Su crueldad es tan grande (tiró una palangana de agua hirviendo a una esclava y mandó emascular a su esclavo Menipo después de obligarlo a darle un masaje lacedemonio) como su inteligencia, y está al tanto de todas las intrigas de Roma, públicas o privadas. Goza de la confianza y del aprecio de César y de Cicerón y, como ellos, no se fía de Catilina. Es célebre por la depravación de sus costumbres y, sin embargo, expone su vida al esconder a Cicerón cuando está en peligro («CICERÓN. -No te arrepentirás, desde luego. Cuando esto termine, [...] te prometo.../ CLODIA. -¿Gratificar espléndidamente mis servicios? No estropees mi buena acción querido amigo ¡No me la estropees!» [p. 55]).

Los esclavos Lucio y Menipo, según las acotaciones, son rudo y de unos treinta años el primero, y afeminado, de unos veinticinco años y hermoso el segundo. Con sus diálogos, al principio y final de la obra, y al final de cada acto, ofrecen las claves de su interpretación: «LUCIO. -[...] Por qué ha recurrido el autor al socorrido truco.../ MENIPO. -...de resucitar un periodo histórico, a riesgo de que los espectadores [...] se empeñen en querer descubrir un doble sentido a la obra? [...] / MENIPO. - ¡Chist! (p. 3).

Son también los que, como el coro de la tragedia griega, relatan lo que ocurre fuera de escena y opinan sobre ello, orientando el criterio del espectador. Por esta razón se les podría considerar «narradores internos», según la terminología de Ángel Abuín (1997: 23). Hacen de puente entre el momento de los espectadores y el momento histórico de la acción introduciendo en sus diálogos palabras de nuestra época, como bingo, electrodomésticos, etc.

«César, treinta años, elegante, magnífico, suavemente displicente» (p. 25), según la acotación, está caracterizado como un hombre sutil, prudente e irónico, y alejado de las ambiciones políticas de Cicerón y Catilina. Clodio recuerda que le llaman «el marido de todas las esposas y la esposa de todos los maridos» (p. 35). Se niega abiertamente a participar en el asesinato de los dos nuevos cónsules y presta la ayuda definitiva a Cicerón para la acusación de Catilina.

Cicerón, según la acotación, «treinta y seis años, austero, severo, dominante, muy dueño de sí» (p. 36), desprecia a Catilina («¿Qué hace aquí ese sujeto?» [p. 36]), pero intenta obtener ventajas de la conjura. Clodio le considera «un pesado» («En cuanto Cicerón toma la palabra ¡resulta tan abrumador, tan pesado...!» [p. 32]) y opina que llega tarde sólo para causar mayor impresión, en lo que coincide con los esclavos: Lucio dice que le ayuda a

bajarse de la litera sin necesidad: «[...] a él le gusta aparentar. No desea que nadie le pueda tachar de advenedizo y provinciano» [(p. 24)]; y para Menipo «no es trigo limpio» (p. 46). En cambio, para César es honesto y le llama «cerebro de la urbe, atleta del Foro».

Catilina, en su acotación, es «de treinta y tres años, nervioso, violento, huidizo» (p. 31) y, sobre todo, aparece retratado a través de los otros personajes, como César, que dirá: «¿Esa basura? [...] Pero, ¿Tú sabes quién es Catilina? ¡Un saco de ambición, un intrigante sin escrúpulos, un individuo en perpetuo litigio con Dios y con los hombres!» (p. 29); «Es un canalla, un profesional de la agitación. Pero de la clase más ruin, de los que se mueven por ambiciones, no por ideales» (p. 30).

Clodio, «treinta años, aspecto satisfecho, gesto cínico» según la acotación, sólo tiene móviles económicos, ya que si ayuda a Catilina es por veinte millones de sextercios. En esta obra su retrato no llegará a la degradación que adquiere en las versiones posteriores, aunque ya se muestra aquí su condición de Tribuno de la Plebe que desprecia a la plebe («CLODIO. -Escucha. Soy Tribuno de la Plebe. Puedo levantar a las masas cuando me parezca. Un discurso, un par de promesas y me las llevo detrás de mí como borregos. ¿Calculas los votos que eso significa?» [p. 36]).

Catulo representa la figura del joven idealista que aparece en otras obras de Alonso Alcalde. El autor lo describe como «un insignificante muchachito de dieciocho años». El programa de Catilina de «condonación de deudas, reparto de tierras, amnistía y extensión de la ciudadanía romana a toda la República», le hacen exclamar «por una meta así merecería la pena luchar» (p. 40). En cuanto ve a Clodia se enamora de ella, pero la falta de correspondencia de ésta y, más tarde, las intrigas de los otros personajes le desengañan profundamente. Para describir esta decepción emplea una frase del héroe de *El agua en las manos*: «Hoy he envejecido...».

A través de estos personajes, de las referencias a sus ritos, sus costumbres, su vida licenciosa, su crueldad, su respeto o desprecio de la opinión pública, sus ambiciones y venganzas, el escritor nos transporta a una sociedad de la que la nuestra es heredera, haciéndonos ver las similitudes entre ambas.

### **5.5.3. La trama**

Aunque la obra trata de la conjuración de Catilina, la trama no se centra estrictamente en ella (se conocerá por boca de los esclavos), sino en el juego de intereses, de apoyos y traiciones que surgen a su alrededor, con una amplia descripción de las costumbres romanas y en la que tres hombres célebres y coetáneos, César, Cicerón y Catilina, actúan desde posturas diferentes.

La trama no evoluciona de una manera lineal y clara, sino con constantes interrupciones tras momentos de cierta tensión. Ruiz Ramón (1997: 528)

destaca como característica del teatro vanguardista de estos años el hecho de que la intriga no es el principio unificador de las obras, sino que están organizadas por su pensamiento crítico. Las obras no evolucionan, pues, al ritmo de un argumento, sino de una serie de «calas ideológicas».

#### **5.5.4. La ambientación**

Esta obra, por su ambiente histórico, posee un atractivo para el espectador que no tienen otras obras de Alonso Alcalde, ya que, como dice Carmen Bobes (1987: 237), «el espacio es el elemento básico del género dramático». Si el teatro es evasión, como destaca Henri Gouhier,<sup>161</sup> las obras ambientadas en la antigua Roma son las que poseen esta cualidad de forma más acusada.

Sin embargo, esta ambientación no se capta por los ojos, sino por los oídos, ya que está en el texto más que en el decorado. Aunque Ubersfeld (1989: 7) afirme que «no se puede leer teatro», y si en una representación teatral todo se convierte en signo (Bobes, 1997: 122-153), el autor nos lleva a la antigua Roma sólo con la imaginación. Sus indicaciones sobre la puesta en escena son escasísimas (escenario vacío, iluminación sobre los actores, a veces un espejo, un gong y un triclinio, o un triclinio, una mesa y bebidas). Ni siquiera especifica y nada sobre las ropas o los peinados de los actores. Pero son los personajes los que nos sumergen en su mundo a través de sus palabras, los que hacen que imaginemos su entorno cuando dicen «litera», «tablillas», «látigo», «esclavo», «ergástula», «Venus», «Apolo», «oficiar los auspicios», «virgen vestal», «constitución de Sila», «cloaca Máxima», «gladiadores», «fieras», y los que dan idea de la extensión y variedad del Imperio romano cuando, por ejemplo, Menipo ofrece a Clodia sus servicios de peluquería: «Si lo deseas, puedo teñirte los cabellos a la moda macedónica; rizarlos a la moda núpida, maquillarte a la moda de Egipto, hacerte las uñas a la moda del Ponte» (p.16).

#### **5.5.5. El lenguaje**

El empleo del lenguaje en esta obra merece especial atención porque además de ser un instrumento para crear el ambiente, también sirve para destacar la distancia entre el mundo de los señores y el de los esclavos: los señores hablarán con lenguaje elevado y los criados con lenguaje plebeyo.

Los patricios se expresan de una forma correcta y neutra, con agilidad e ironía, y a veces empleando variantes de expresiones conocidas («CICERÓN. -

<sup>161</sup> «Aun cuando se presente una pieza perteneciente al arte más “comprometido”, el teatro es evasión: el espectador se ha trasladado y ha puesto entre paréntesis un espacio de su tiempo; la comedia ha empezado mucho antes de levantarse el telón, con el goce anticipado que da la decisión de vivir al margen de la jornada unas horas que escaparán al ritmo cotidiano; el hombre que va al teatro ha cambiado de alma al cambiar de ropa» (Gouhier, 1965: 18-19).

¡No abuses de mi paciencia, Catilina! ¡No abuses!» [p. 41]). Por el contrario, los esclavos emplean un lenguaje plagado de coloquialismos («¿Nosotros? ni coscarnos» [p. 71]; «Ellos, ellos son los que se forran y chupan» [p. 50]).

Donde más claramente se percibe el contraste entre el habla de los patricios y el de los esclavos es en la escena del «masaje lacedemonio» en el tocador de Clodia:

CLODIA. -[...] ¿Qué tienes en las manos, celeste Apolo?

MENIPO. -Nada, que antes de ponerme a trabajar me las escupo.

CLODIA. -Resultan deliciosas. Sí, encantadoramente cosquilleantes. ¡Relámpagos azules! [...]

MENIPO. - ¡Qué va! Sólo salivilla, palabra.

CLODIA. -O topacios. Grandes y deslumbradores topacios. Van cayendo sobre mi cuerpo como un estanque y todo él se agita estremecido por la onda. (p. 19)

Otro rasgo del lenguaje de los esclavos son sus anacronismos, puestos de relieve por Isabel Paraíso,<sup>162</sup> con los que cumplen su papel de puente entre el pasado de la historia y el presente de los espectadores (LUCIO. -... a cambio de un enchufito del Gobierno.[...]. MENIPO. -Lo que llaman ustedes estadio, aunque sin fútbol. LUCIO. - ¿Cómo fútbol? ¡Gladiadores y fieras! [p. 6]).

## 5.6. La orilla gris del Rubicón (1976)

Esta obra, ganadora del premio José María Pemán de Cádiz en 1976 (Campos Setién, 1983: 235), en tres actos, constituye la segunda versión de *Historia de Romanos* (1966), actualizada diez años después.

### 5.6.1. Tema y argumento

El tema es el mismo que el de *Historia de Romanos*, si bien ahora aparece con más fuerza un matiz sólo insinuado en aquélla: La diferencia entre los que buscan el poder para el bien de la patria (César, Cicerón) o quienes lo buscan para sus propios fines personales (Catilina, Clodio), que para César son los peligrosos, porque «en su escalada hacia la cumbre, pisan sobre la cabeza de quien sea o cambian de ideales como de vestido» (p. 43).

El argumento, en esta versión de tres actos, se amplía y sufre ciertas variaciones. El primer acto, como en *Historia de Romanos*, comienza con el diálogo de Lucio y Menipo que ahora sirve para presentar el sistema político romano de forma más completa que en la obra anterior. En su habitual tono de

<sup>162</sup> Paraíso (1990a: 426): «El principal mérito teatral de Alonso Alcalde sigue siendo la psicología de los personajes: el demérito -para nuestro gusto-, el anacronismo excesivo y cierta vulgaridad de expresiones».

humor, inocencia y escepticismo, y siempre haciendo puentes anacrónicos con el siglo veinte, los dos esclavos hablan de las clases sociales de la época romana, de los dos partidos predominantes, de las formas de inicio en la vida política, de la escala de dignidades que había que subir hasta llegar a Cónsul y a Pontífice Máximo y del gobierno de los dos Cónsules, elegidos anualmente, y asistidos por el Senado. Esta descripción detallada sirve para que el espectador conozca mejor los intereses que se barajan en la obra.

Hecha esta presentación, donde también se muestra la crueldad de Clodia y la reputación de vicioso de su hermano Clodio, llega Cicerón solo, en esta versión, para entrevistarse clandestinamente con Clodio, entrevista que no aparece en la obra anterior: Clodio está absolutamente borracho y Clodia llama a Menipo, su hermoso y joven esclavo, para que lo despeje con su famoso «masaje lacedemonio». Mientras, ella se queja a Cicerón de que no la tiene al tanto de sus intrigas. Una vez despejado Clodio, Cicerón le pide los votos de la plebe, que él controla por ser su Tribuno, y que pensaba dar a Catilina. A cambio le promete que Clodia le regalará a Menipo y que él le proporcionará un buen puesto en el futuro gobierno, trato que Clodio acepta. El acto se cierra con el diálogo de los dos esclavos, en que Menipo se muestra feliz por las bofetadas, para él caricias, que le ha propinado su ama.

En el segundo acto, han transcurrido tres años. Empieza como el anterior, con un diálogo entre los dos esclavos, que ahora se cuentan cómo Clodia regaló a Menipo a Clodio a cambio de una villa prometida por el endeudado Cicerón, y cómo esa noche cenaron por primera vez «con los de la oposición». Como en la obra anterior, comienzan a llegar los invitados por parejas, (César y Catulo, Clodio y Catilina, y por último Cicerón) y los hechos se desarrollan prácticamente de la misma manera: presentación de César y Catulo, incipiente atracción de Catulo hacia Clodia, aversión de todos hacia Catilina, y como novedad en esta obra, la negativa de Cicerón de aceptar a Catilina en la cena porque desató una campaña contra él, pero cambia de opinión ante la amenaza de Clodio de delatar esa reunión clandestina. Catilina solicita el apoyo de los presentes para ocupar el poder, aprovechando una revolución de las masas que él piensa provocar, y Cicerón propone ocupar él uno de los consulados, ya que no quiere acciones ilegales. El acto termina cuando los invitados se dirigen a la mesa. Los esclavos, que han estado escuchando detrás de la puerta, comentan como en la obra anterior, que no han entendido nada.

En el tercer acto, han pasado otros tres años respecto del segundo y comienza como el segundo de *Historia de Romanos*, con Lucio y Menipo, que ahora es de Catilina, sorprendidos de encontrarse con unos tarros de pintura y unas brochas para pintar leyendas y esparcir rumores. Si en la primera obra este encuentro se daba en los suburbios de Roma, ahora se da ante la casa de Clodia Púlcer. Aparte de este pequeño cambio, todo este tercer acto transcurre igual que el segundo de *Historia de Romanos*: ocultamiento de Cicerón en casa de

Clodia y las llegadas escalonadas de Catulo, impaciente por su indiferencia, de César con las cartas que esperaba Cicerón y de Clodio y Catilina buscando a este último. Cicerón, ya con las pruebas que inculpan a Catilina, sale con César de casa de Clodia. Como novedades de esta versión hay que señalar que Clodio, cuando ve a Catilina en peligro, reniega de su amistad y se va, y Clodia, antes de que Catilina huya de Roma, intenta regalarle, como ayuda, un anillo que él rechaza. El acto termina, como en la obra anterior con la despedida de Lucio y Menipo, ya que este último se va a luchar con las tropas de Catilina para atacar Roma, pero hay un cambio respecto de *Historia de Romanos*: Menipo vuelve de la guerra y narra la derrota de Catilina y la muerte valerosa de éste, destacando que de todas esas luchas políticas ni él ni Lucio han sacado nada en limpio.

### 5.6.2. Los personajes

Son prácticamente idénticos a los de la obra anterior. Las acotaciones que hace el autor indicando su caracterización tienen ligeras variaciones, pero están encaminadas a sugerir el mismo tipo de personaje. Sin embargo, sus diferencias más significativas están en su distinta participación en los hechos:

En Clodio se cargan las tintas en los vicios señalados en la primera versión, exagerando su inclinación a la bebida, a la gula, a la lujuria y a la avaricia.

Clodia, que en la primera versión conoce lo que se está tratando en su casa, ahora se queja a Cicerón de no le dice para qué son las frecuentes y secretas entrevistas que celebra entre sus paredes. Su protección a Cicerón en el último acto de la primera versión, explicada por ella misma como una inclinación súbita del lado de la virtud, y que ahora también aparece, cambia de significado al entregar ella un anillo al desenmascarado Catilina para ayudarle a huir, anillo que él rechaza. Este gesto puede interpretarse como una táctica para ganarse su favor, en el caso de que cambiara la situación, tras la próxima venganza de aquél, como se dice en la obra que hacen otros personajes.

Cicerón aparece preparando su ascenso al Consulado desde el acto I, seis años antes de conseguirlo. Sus métodos son los de un intrigante cualquiera. Lo único que le salva es la opinión de César sobre él, que dice que todo lo hace por el bien de Roma y no por el suyo propio, de lo que le acusan Catilina y Clodio.

En cuanto a Catilina, se percibe en el autor un leve intento de rehabilitar su figura: en esta versión su propósito de matar a los dos Cónsules no es por su propia ambición, sino por el bien de la República (p. 49). Su intento de acabar con Cicerón, como en la primera versión, sólo queda en rumores y, por último, cuando Menipo relata su muerte, dirá que luchó valientemente hasta el fin.

El lenguaje de todos ellos, como elemento caracterizador, es similar al que usaban en la anterior versión, salvo en el caso de César, que entonces usaba un estilo más escueto y solemne y ahora, en cambio, más coloquial, lo que resta gravedad a su figura



### 5.6.3. La trama

En cuanto a la trama, esta nueva división en tres actos contribuye a su mejor y más completo desarrollo, percibiéndose de una manera más clara la exposición, el nudo y el desenlace. Ahora, se reelabora el primer acto; el segundo acto lo forma parte del primer acto de *Historia de Romanos* y aparece como tercer acto lo que en *Historia de Romanos* era el segundo, con el cierre final de la muerte de Catilina. Así la acción, que en la versión anterior parecía cortarse en varios puntos, adquiere un desarrollo más lógico y se centra mejor en la rivalidad entre Cicerón y Catilina para acceder al Consulado. Además, se desdibuja la división entre personajes buenos y malos, ya que los subterfugios de Cicerón para hacerse con el poder, sin ser sangrientos, parecen tan poco honestos como los de Catilina, quien, como Cicerón, dice obrar en bien de la República para librarla de la tiranía encubierta de los patricios.

El desenlace tiene algunas variaciones: después de que Cicerón, acompañado por César, sale de casa de Clodia, ésta intenta facilitar la huida a Catilina ofreciéndole un anillo que él rechaza; y Menipo aparece despidiéndose de la casa de Clodia lanzándole besos antes de unirse al ejército con el que Catilina piensa asaltar Roma. La primera versión termina aquí, en la despedida de Lucio y Menipo. Ahora en cambio, se añade el regreso de este último de la guerra y su relato de la valerosa muerte de Catilina en la batalla de Pistoia, con lo que hace una vez más el papel de coro en la tragedia griega y así la acción queda perfectamente cerrada.

Los diálogos de los esclavos que inician y terminan cada acto transcurren igual que en *Historia de Romanos*, así como la historia del amor de Catulo por Clodia, que se desarrolla de forma idéntica a como vimos en la primera versión.

### 5.6.4. Inspiración para otros títulos

En esta obra aparecen frases que luego serán utilizadas como títulos de otras versiones. Se trata de los siguientes casos:

CICERÓN.- Te repito que es preferible que lo ignores. No olvides que *política se escribe con pe*.

CLODIA (burlona).- ¿Pe de podredumbre, de putrefacción... de porquería?

CICERÓN.- Pe de prudencia. (p. 27)

CÉSAR.- ¿Truchas del Rubicón? ¡Hay que ver las costosas extravagancias que llega a hacer un patricio para deslumbrar a otros patricios! Pues, lamento chafarte la ilusión, Tribuno, pero te han estafado. *El Rubicón ya no lleva truchas*, en el supuesto de que las tuviera alguna vez. (p. 78)

El enunciado «política se escribe con pe», aparece como título de una copia hecha con papel carbón al mecanografiar *La orilla gris del Rubicón* y pudo ser

un título alternativo en el que Alonso Alcalde pensó antes de decidirse por el actual. Otro título extraído de este diálogo es *El Rubicón ya no lleva truchas*, que lo utilizará para otra versión de esta historia en 1980.

### **5.7. *Esclavos para los patricios* (1977)**

*Esclavos para los patricios* es una obra que ganó en 1977 el premio Ciudad de Palma de Mallorca (Campos Setién, 1983: 235) que no hemos podido encontrar. Posiblemente sea la misma, o la reescritura de un borrador de la biblioteca del autor, en dos actos, mecanografiado, que lleva dos títulos, que muestran la indecisión del escritor: «Por todos los caminos se llega a Roma. (Representación en dos actos)» y «2 [sic] esclavos para 2 patricios».

### **5.8. *El Rubicón ya no lleva truchas* (1980)**

Obra ganadora en 1980 del premio Ámbito Literario (Campos Setién, 1983: 235), no hemos podido encontrarla. Su título coincide con la frase de *La orilla gris del Rubicón*, mencionada anteriormente, que César dice a Clodio.

En la entrevista que Manuel Alonso Alcalde concedió a Julia Sáez-Angulo (1980: 20) con motivo de la concesión del premio Ámbito Literario a esta obra, declaraba: «Catilina es una figura histórica de interés, estudiada siempre desde dos ámbitos: como un arribista o como un ardiente defensor de las libertades, según [...] el historiador ruso Kolianov. La versión se inclina por la primera acepción, rompiendo el mito segundo».

### **5.9. *El señor patricio tiene la palabra* (1988)**

Esta obra recibió una mención honorífica en el concurso de Teatro Esperante de 1988, convocado por el Grupo Esperante de la Northeastern Illinois University en el que participaron autores de catorce países hispanoamericanos, de Estados Unidos y de Europa. Se publicó en 1990 en San José de Costa Rica, junto con otras menciones honoríficas de este premio, en la Editorial Universitaria Centroamericana.

Su contenido es una síntesis de las dos versiones anteriores: aunque tiene dos actos, conserva la estructura y el contenido de la de tres actos, siendo su final como en la primera versión: con la despedida de Lucio y Menipo, que se va a la guerra. En cuanto a sus diálogos, en general son bastante más vulgares que en las obras precedentes, lo que implica una degradación de los personajes.

### 5.9.1. Tema y argumento

El tema es el mismo que en las versiones anteriores y el argumento será una refundición de ambas, pero con algunas modificaciones. En el comienzo de la obra se suprime el diálogo de Lucio y Menipo, que en la primera versión relacionaba los hechos de la historia con la realidad de los espectadores y en la segunda informaba sobre el *cursus honorum* romano. Aquí, una vez que se presentan al público con sus nombres, novedad de esta versión, pasan a relatar los hechos del tocador de Clodia, presentes en las otras obras.

Luego, como en la segunda versión, llega clandestinamente Cicerón a casa de Clodia. Su diálogo con ella se reduce, pero su conversación con Clodio se amplía, ya que le pide los votos de la plebe para acceder al consulado y que se afilie a un partido que él ha organizado para cuando deje de ser Cónsul.

Después de esta escena, en la segunda versión se inicia el segundo acto, que transcurre tres años más tarde. Aquí, formalmente no hay segundo acto, ya que continúa el primero, pero el transcurso de los tres años se sugiere con unos cambios de luces que dan paso al contenido propio del mismo, con el diálogo de los esclavos al comienzo y al final.

El contenido del antiguo segundo acto, ahora en el primero, como en la primera versión es el de la cena en casa de Clodia Púlcer, que aquí ha sufrido algunas pequeñas variaciones: se menciona que Clodio ha tenido que pagar al marido de Clodia para poder invitar a Catilina a su casa; el plan de Catilina ya no consiste en matar a los dos cónsules, sino en sobornar a unos pretorianos y asaltar el Parlamento y, cuando llega Cicerón, le ocultan los planes de Catilina.

A partir de este punto, en todas las versiones comienza un acto nuevo, que en ésta y en la primera, es el segundo y en la segunda versión, es el tercero. A pesar del cambio de numeración, esta parte de la historia en las tres versiones comienza igual: con el encuentro de Lucio y Menipo, que esconden sus tarros de pintura, y sigue en casa de Clodia Púlcer, donde Cicerón está escondido.

En esta versión, hay varios cambios en este último acto: se conserva la mención de Clodio de las truchas del Rubicón que le están esperando conservadas en nieve, a lo que añade una detallada descripción del menú, hecho que demuestra una vez más la importancia que el autor concede al costumbrismo en estas obras de romanos, con un lenguaje considerablemente más coloquial y vulgar que en las versiones anteriores.

CLODIO. (Con fatuidad pomposa) - ¡Traídas directamente del Rubicón y pagadas a precio de oro! Por supuesto, quedas invitado. Menú: Truchas gratinadas al brécol; huevos de gaviota de Rodas; pastel de cordero al gusto germano; frutas de la Tracia; dulces de la Galia; vino de Iliria..., y, para dar ambiente... al tanto, César, que esto, a lo mejor, es lo que más te interesa..., un bailarín que acaba de llegar de Capadocia, [...]. (p. 51)

El diálogo entre César, Clodio y Catilina antes de que aparezca Cicerón con las pruebas, que es brevísimo en las versiones anteriores, ahora se alarga. Y cuando aparece Cicerón con las cartas inculpadoras, por primera vez se desvela su contenido: mostraban que Catilina pensaba convertirse en un nuevo dictador.

Clodia, que en la segunda versión regala un valioso anillo a Catilina para ayudarle a escapar, y que él no lo acepta, ahora piensa hacerlo, pero ante una respuesta impertinente de éste, no se lo llega a ofrecer.

### **5.9.2. Personajes**

En las acotaciones, los personajes aparecen caracterizados como en las obras anteriores, pero sus actitudes y sus palabras revelan una degradación de su personalidad. El caso más llamativo es el de Clodia Púlcer, que desde el primer momento aparece como una mujer colérica y su lenguaje, habitualmente correcto, aparece salpicado ahora por expresiones muy vulgares.

Esta vulgarización del lenguaje se da en mucha mayor medida en Clodio y sobre todo en el esclavo Lucio. En cambio, a Menipo, eternamente enamorado de Clodia, se le refuerza su afeminamiento plagando su habla de diminutivos («¡Es que así podré mirar y remirar a mi ex-amita todo el tiempo!» [p. 42]).

### **5.9.3. La trama**

En cuanto a la trama, las sucesivas versiones cada vez van centrando más el argumento en el hecho histórico de la conjuración de Catilina y en esta última se ofrecen explicaciones a ciertos hechos que antes no se daban.

Una de estas explicaciones es por qué Cicerón y Catilina luchan por el mismo consulado cuando el puesto era doble. Es ahora cuando se desvela que el otro consulado es para Marco Antonio, el padre del Marco Antonio contemporáneo de Cleopatra, que cuenta con el apoyo de un ejército. Otra explicación es sobre el contenido de las cartas con que Cicerón piensa acusar a Catilina, ya que revelan su intención de convertirse en un nuevo dictador.

Además de estas aclaraciones, en el primer acto se ofrece otro dato que da la medida de la ambición política de Cicerón: crea un partido donde refugiarse cuando termine su eventual consulado, en el que intenta incluir a Clodio, por su dinero y por ser Tribuno de la Plebe, haciéndole chantaje, ya que, si Clodio no acepta, Cicerón divulgará su relación con el antiguo dictador Sila.

Ahora, al ponerse más al descubierto los dobles juegos de intereses y de falsedades de los personajes, la decepción del idealista poeta Catulo es más profunda que en las versiones anteriores. Con esto y con la vulgarización del lenguaje, se observa un deseo de rebajarles a todos, excepto a Catilina y a César, lo que desdibuja, más aún que en la obra anterior, la diferencia entre personajes honestos y deshonestos, produciendo una degradación general del asunto.

#### 5.9.4. El lenguaje

Aparte de la notable vulgarización del lenguaje de Clodia y sobre todo de Clodio y de Lucio, hay otro rasgo lingüístico que aparece aquí por primera vez, que indica la compenetración de los esclavos con sus amos, y que consiste en que, cuando toman partido por sus dueños, se expresan en primera persona del plural, concediéndose una participación en sus vidas que no deja de resultar pintoresca y de añadir gracia a los diálogos. Veamos algunos ejemplos:

MENIPO. – [Eso es lo que más me dolió, que...] mi ex-amita me cediera, no por un chalé, sino por una promesa de chalé.

LUCIO. (Enfadado) - ¡Mira éste! ¿Y con qué se lo íbamos a comprar, tío? ¿No sabes que en aquella ocasión nos dejamos hasta el último centavo en las elecciones? [...]. Mira, de momento, esta noche nos reunimos en tu ex-casa con varios peces gordos de la política para ir preparando el terreno. (p. 34)

El poeta Catulo, sin embargo, conserva la corrección y la altura de su lenguaje y con una frase expresa su profunda decepción: «¡Vosotros, que apagasteis mis sueños y violasteis mi fe en tantas cosas!» (p. 53).

#### 5.10. *Golpe de estado año 2000* (1969)

Esta obra se estrenó en el Ateneo de Madrid el 1 de abril de 1969 y se publicó en 1972 en la editorial Escelicer<sup>163</sup> en el n.º 733 de la colección de teatro.

Se trata de una farsa futurista (el título la sitúa en el año 2000), próxima al denominado «teatro de parábola» (Corvin, 1973: 96) en el que se escenifica un ejemplo para penetrar en el fondo de las intenciones humanas. En buena parte ilustra las palabras de Fernando Ponce (1969: 69) al afirmar que «el teatro de vanguardia ha puesto en juego valores metafísicos, cuestiones filosóficas, el ser, la existencia y la esencia del hombre en sus más absolutas dimensiones».

Su ambientación evoca un pasado remoto, tanto por los nombres de los cargos del Consejo Imperial («Gran Sumiller», «Chambelán») como por el del recién nacido, Neroncín, o por la figura del Año, siendo estos personajes de carácter simbólico.

Como en las piezas sobre la conjuración de Catilina, es una obra donde se muestran los ardides para conseguir el poder político, y crea una distancia

<sup>163</sup> En la introducción de dicha edición (p. 30), se facilita el reparto que tuvo la representación del Ateneo de la noche del 1 de abril de 1969: El Gran Sumiller, Patricio López; El Chambelán, Juan Alcalde; El Canciller, Antonio Requena; Neroncín, Javier de Campos; El Año, Carmen García Maura (de estos dos últimos, junto con Patricio López, Juan Emilio Aragonés [1987: 130], destacó sus «dotes artísticas no frecuentes en estos grupos no profesionales»). Bocetos de decorados y realización: Victoria Villar, Purificación Cilla, María Teresa Iturrios y Lucía Galarza. Dirección escénica: Fernando Gómez Herranz. Dirección artística: Modesto Higuera.

temporal mostrando la acción en una época pasada, indefinida, pero sugerida por numerosos detalles arcaizantes. Sin embargo, los personajes, según indicación del autor, deben ir «vestidos con trajes actuales» y el atrezzo consiste en un escenario desnudo, donde los cambios de escena se producen mediante momentos de sombra.

En palabras del crítico Juan Emilio Aragonés (1987: 130), «es una incisiva y directa escenificación de la lucha por el poder [...]. Se advierte la intención humorísticamente fustigadora de ambiciones políticas desorbitadas y personalistas, expuestas con gran sentido de la economía teatral».

### **5.10.1. Tema y argumento**

Como señala Isabel Paraíso (1990a: 424), el tema de esta obra es el hambre insaciable de poder, y en ella se representan las formas más habituales de conseguirlo: buscando el apoyo de las masas mediante distintas técnicas de persuasión, o por la imposición despótica de los deseos del gobernante.

El argumento, que tomamos textualmente de Isabel Paraíso (1990a: 423) por su concisión y exactitud es el siguiente:

En un país imaginario, al morir el monarca (Neroncín I), el Gran Sumiller planea un golpe de estado con ayuda del cobista Chambelán y del débil Canciller. Para este golpe, es necesario que nazca una niña del gran huevo sucesorio [a la que puedan manipular]; pero nace un niño, Neroncín II, hombre en la treintena a quien todos tratan como a un niño, empezando por el Año, esposa del Gran Sumiller. Cuando van a conocer al soberano niño, el Sumiller, el Chambelán y el Canciller, Neroncín II actúa como un niño mimado y desposee a los tres de sus insignias oficiales, que acarrear los cargos correspondientes y además se apodera del Año guillotinando a su marido.

### **5.10.2. Personajes**

Los personajes de esta obra son puros elementos funcionales (Ruiz Ramón, 1997: 527) que representan distintas actitudes ante un plan de asalto al poder. Algunos de ellos tienen carácter simbólico, como el Gran Sumiller, que encarna la astucia para urdir estrategias, o Neroncín que simboliza el despotismo.

El Gran Sumiller es el cerebro de la operación. Maquina la forma de hacerse con el gobierno intentando que nazca una niña en vez de un niño, bajando dos grados la temperatura de la incubadora. Además, idea la forma de «realizar una intensa campaña de simpatización» y pretende asegurar su influencia nombrando a su propia mujer «ama de cría del imperial retoño» (p. 54), nombramiento que más tarde le costará la cabeza. Al mismo tiempo mantiene el engaño de presentar todas sus actuaciones como si fueran en bien del pueblo. El Chambelán es el que da coba al Gran Sumiller. Su voz es como

un eco que repite e intensifica lo que éste dice. Al Canciller, el autor lo describe como «siempre asustado, despistado, tímido» (p. 31). Al tener que explicarle todo, los otros personajes aclaran sus intenciones al espectador.

El Aña, «jovencita de veintitantos» (p. 54) y mujer del Sumiller, encarna el prototipo de la mujer doméstica, sólo pendiente de su labor de punto y del niño, al que tranquiliza con canciones o amenaza con el coco cuando se porta mal. Trata a Neroncín II como a un niño caprichoso y le concede todos sus deseos, por eso le respalda cuando despoja a los otros personajes de sus cargos y de sus atributos de mando.

Neroncín, como señala Isabel Paraíso (1990a: 424), es un personaje propio del teatro del absurdo por su ambivalencia, «tan pronto habla y actúa igual que un bebé, como lo hace igual que un adulto, siendo sus verdaderas intenciones las de un déspota».

Con un nombre que evoca a uno de los emperadores romanos más célebres por su tiranía, Manuel Alonso Alcalde le presenta como un bebé de treinta y tantos años, con voz de varón, que ha salido de un inmenso huevo incubador. Aparece en escena metido en una cuna desde donde impone su voluntad como desde un trono, con el apoyo del Aña y la inesperada sumisión de sus súbditos. Su comportamiento y su lenguaje es a veces el de un niño, llorando y hablando mal, y otras, el de un hombre.

### **5.10.3. La trama**

Esta obra consta de un solo acto dividido en dos partes por un oscuro en escena. Las dos partes son de muy desigual extensión (veintidós páginas la primera y ocho la segunda) y están separadas por la aparición de Neroncín.

La primera parte, a su vez, está dividida en dos por un momento de tensión: la cuenta de las más de veinte salvas que anuncian el nacimiento del «imperial retoño». Con anterioridad a este hecho, la obra se centra en la exposición de los métodos del Consejo Imperial para hacerse con el poder (la «campana de simpatización», la «autocoba» y el «autobombo», las pintadas, octavillas y arengas callejeras). Cuando, por el número de cañonazos, saben que es un niño y no una niña, el Sumiller expone su plan alternativo: colocar junto al infante a una persona que influya en él y, en previsión de lo que pudiera pasar, ya ha nombrado a su mujer Aña del heredero («SUMILLER.- Podemos incluso llegar a manejar también al niño... con nuestra mira puesta, como siempre, en el bien del pueblo» [p. 51])

Una vez desvelado su plan, se dirige a ver al recién nacido y ahí comienza la segunda parte, con una escena que el autor describe así: «Neroncín, metido en la cuna, que resulta insuficiente, para contener su desbordante humanidad, llora y balbucea como un recién nacido mientras el Aña, tricotando, canturrea y le mece moviendo la cuna» (pp. 54-55). A partir de ahora, la alternancia de frases

y razonamientos de niño, con frases y razonamientos de adulto, se convierte en una de las características más notables de esta obra.

La sorpresa final está en que este niño, que el Consejo Imperial suponía manipulable, les desposee de sus cargos, con el apoyo del Aña y con rabieta que ella intenta aplacar, haciendo que los protagonistas den al niño todo lo que les pide. En su espiral de caprichos Neroncín quiere quedarse también con el Aña y, para conseguirlo, proyecta decapitar a su marido, el Gran Sumiller.

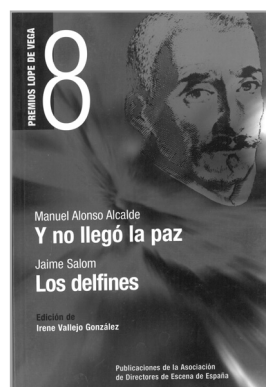
#### 5.10.4. El lenguaje

Aparte de la alternancia entre el lenguaje adulto e infantil de Neroncín, ya señalado, hay otras características destacables en esta obra. La primera es el trato de «vos» que se dan los personajes unos a otros, aunque vayan vestidos al estilo del s. XX («Pero ¿qué habéis escrito?» «¿estáis loco?» [p. 39]).

Otro rasgo destacable es una forma de diálogo rapidísimo en que cada personaje dice un verbo, o una locución algo más larga, formando series de expresiones casi sinónimas: «CHAMBELÁN.- Mangoneando. / SUMILLER.- Chupando / CHAMBELÁN.- Disponiendo» (p. 33). «CANCILLER.- Pues que debemos actuar en seguida / CHAMBELÁN.- Con rapidez / SUMILLER.- Efectividad / CHAMBELÁN.- Eficacia» (p. 31). En otras ocasiones, una misma frase la va completando cada interlocutor con su intervención: «SUMILLER.- En consecuencia, nuestro primer objetivo será.../ CHAMBELÁN.- Coincidiendo con nuestra inmediata ascensión al poder.../ SUMILLER.-...realizar una intensa campaña de simpatización» (p. 35). Son también destacables las irónicas cancioncillas de tipo tradicional, en diferentes metros, incrustadas en el texto.<sup>164</sup>

#### 5.11. Y no llegó la paz (1966)

Esta obra fue ganadora de uno de los dos accésits que concedió el premio Lope de Vega en 1966, al quedar desierto el primer galardón. La editó en 2007 la Asociación de Directores de Escena de España junto con la obra ganadora del segundo accésit, *Los delfines*, de Jaime Salom, en un volumen con un estudio muy completo de Irene Vallejo González (2007), del que proceden nuestras citas.



<sup>164</sup> Laboran con la máxima de que quien quiere hacer el bien / ha de estar atentísimo a no mirar a quién. / Por eso no miran / sus cuentas corrientes / ni saben siquiera / los cargos que tienen, / los sueldos que se ponen, / momios que les meten, / damas estupidas, / coches imponentes..., / pero el sano público sabe la verdad, / que esfuerzo tan grande se ha de premiar (p. 43).



Precursora de la obra que ganaría el Premio Lope de Vega en 1972, *Solos en esta tierra*, en palabras de Irene Vallejo (2007: 20):

Es una obra original, compleja y de difícil clasificación. Se podría considerar una tragicomedia de carácter grotesco. El elemento trágico es sometido, con un marcado sentido del humor, a un proceso de deformación caricaturesca. Alonso Alcalde utiliza también, según las situaciones, recursos propios del teatro del absurdo y del teatro poético. Desde unos planteamientos próximos al pensamiento existencialista, denuncia la guerra como resultado de la insensatez de los hombres que la declaran o la mantienen, a costa de su propia destrucción.

También fue galardonada en 1969 con el Premio Internacional de Teatro Ciudad de Montevideo y la Compañía Nacional de Uruguay la incorporó desde entonces a su repertorio. Campos Setién (1983: 232-233) resume así sus valores y su contenido:

Con una técnica de vanguardia, lo cual no significa, ni mucho menos, presuntuoso y afectado exceso de audacia, [...], el mensaje de Alonso Alcalde nos llega limpio y directo. Una paz que no llega nunca porque los humanos nos encargamos de impedirlo, con la envidia, el egoísmo, el afán de venganza, la ambición y el odio enmascarados en los más nobles ideales.

### **5.11.1. Tema y argumento**

Su tema es la inutilidad de la guerra y propone una reflexión sobre el deseo de enfrentamiento existente en los hombres. Como *Solos en esta tierra*, refleja el impulso que experimentó el pacifismo en los años 60, en que se produjeron numerosas protestas contra la guerra de Vietnam, y el miedo a un ataque nuclear que durante la Guerra Fría se percibía como una amenaza real de destrucción.

Sus protagonistas son soldados, también presentes en otras obras de nuestro autor,<sup>165</sup> y contiene varias ideas presentes en la dramaturgia de Alonso Alcalde, como lo ajenos que están los combatientes a los intereses que provocan las guerras (en *Historia de Romanos*); el conflicto entre lo que dictan el corazón y el sentido del deber (en *Los héroes sí mueren*); la utilización de las grandes ideas, por parte de algunos, en provecho propio, tema que bajo una u otra forma aparece en todas sus piezas dramáticas; la crítica a quienes, desvirtuando el espíritu militar (aquí representados por la figura del Sargento), aprovechan la estructura jerárquica del ejército para satisfacer su ambición personal; el sentido religioso de la vida o la confianza en la bondad de los hombres, si bien les muestra incapaces de dirigir su destino, por estar en manos de otros más

<sup>165</sup> Como en los poemas de «Versos para un soldado», en la novela *Ha caído una piedra en el estanque* o los cuentos «Juan sin historia» y «El héroe y la vieja».

poderosos: «SOLDADO.- Podíamos llegar los dos a un arreglo [...]. CABO. - ¿Te refieres a un tratado de paz? [...] Es imposible. [...] Tú y yo no somos quiénes. SOLDADO. -Naturalmente. (*Por el Sargento*). ¿Él sí hubiera podido? CABO. -Él sí. SOLDADO. - ¡Qué pena que haya muerto! (p. 116).

El resumen que hace Irene Vallejo en su estudio (2007: 20-21) recoge de forma exacta la complejidad de la obra:

En un lugar indeterminado, en estado ruinoso, de «tierra quemada» [...] el soldado Patt aparece con un uniforme harapiento acompañado de su novia Magda [...]. En seguida se descubre que ella es un personaje irreal, vivo solo en su recuerdo [...]. La llegada de otro superviviente, Mack, un cabo del ejército enemigo, desvanece la fantasía, quedando solo ellos dos frente a frente [...]. Tras la sorpresa inicial se mezcla la alegría de encontrarse ambos vivos, con la desconfianza mutua por tener que seguir enfrentándose hasta la muerte como enemigos [...]. [Compartiendo recuerdos de su vida civil establecen una verdadera amistad]. Aparece un tercer superviviente, el sargento mayor Kruger, el inmediato superior del cabo Mack [...]. Le ordena hacer prisionero al soldado y tratarle como tal. A partir de entonces parece imponerse la irracionalidad extrema por quien ostenta el mando. Él mismo se asciende a dos grados superiores (de Primer Brigadier y Brigadier Supremo). [Patt, apresado, se imagina que está en una jaula en un parque, [...] y que Magda no le reconoce, viendo en él sólo a un prisionero de guerra]. En su desesperación logra escaparse. Kruger ordena a Mack que lo busque, humillándole hasta tal punto que le hace sentirse como un perro [...]. Una vez que encuentra a Patt, [...] Kruger insiste en que ataque al soldado, y al no obedecerle le golpea brutalmente, lo que precipita el desenlace. El cabo, con la fiera del animal [...], se vuelve contra su superior y lo mata. Con la luz del nuevo día se reestablece la normalidad entre el soldado y el cabo, otra vez solos, amigos, pero todavía enemigos.

### 5.11.2. Los personajes

Los principales son el Soldado Patt, su novia Magda, el Cabo Mack y el Sargento y coinciden con los de *Solos en esta tierra*. Junto a ellos hay otros personajes secundarios (la pareja de enamorados, el Vendedor de helados y el Niño) que en esta obra aparecen en escena, pero que en *Solos en esta tierra* sólo se mencionan.

Al Soldado Patt, no se le puede atribuir ninguna nacionalidad precisa. El nombre de su ciudad es Barlow y la bandera de su ejército es «azul, a franjas» (p. 60) (como las de Uruguay y Grecia). Trabajaba en un garaje antes de que le enviaran a la guerra y se iba a casar ese mismo año. Es el más realista sobre su situación y el que desea declarar una tregua entre los dos ejércitos. Tiene sentimiento religioso («SOLDADO. -Le rezamos [al Sargento muerto]. [...] A todos los muertos les gusta. [...] Porque así no se encuentran tan muertos» [p.114]) y ve la bondad en todos los individuos («No hay nadie malo. Son las

otras personas las que hacen a uno así» [p. 112]), incluido el cruel Sargento («sólo que no lo sabe» [p. 111]).

El Cabo Mack tampoco se sabe de qué país es. Él mismo dice que antes de ir a la guerra trabajaba en una granja con vacas y que su favorita se llamaba «Monique» (p. 63). Al ser un grado superior al soldado, es el que intenta mantener de forma ejemplar la rivalidad entre los dos ejércitos («Nuestra obligación es terminar lo que hemos empezado» [p. 52]; «¡Nada de componendas con el enemigo!» [p. 53]) hasta que, vencido por la imposibilidad de destruir al Soldado, ya que ninguno de los dos tiene armas, se aviene a aceptar una tregua, «todo lo más, una pequeña tregua bélica, pero ni soñar con pasar de ahí [...] Únicamente para establecer las condiciones [...]» (p. 64).

El Sargento está caracterizado en las acotaciones (que no se incluyen en *Solos en esta tierra*), como «frío, amenazador», «amenazadoramente cáustico» (p. 78). Destaca, por lo extensa, la acotación que aparece al condecorarse cuando el Cabo apresa al Soldado: «adoptando a partir de este momento un aire de grave, consciente, fría, educada y distante superioridad» (p. 85). Promete una recompensa al Cabo si apresa al Soldado, pero luego sólo se condecora él mismo: «Entérese bien [...] puesto que está usted bajo mis órdenes, sus victorias son mías» (p. 83). Enfrenta a los dos soldados para adquirir recompensas y ascender de rango en el ejército.

Magda, la novia del soldado Patt, ha muerto como todo a su alrededor. Es un recuerdo personificado que acude a la mente del Soldado: «SOLDADO. -[...] pierdes el tiempo queriéndome convencer de que todo continúa como antes..., aunque, en realidad no eres tú, sino yo, el que se empeña en convencerse. [...] todo lo que pasó aquella tarde está muerto [...]. MAGDA. -Entonces, yo... ¿también...? SOLDADO. -También» (p. 45). «MAGDA. -¿Nada más? SOLDADO. -Nada más. [...] Me da miedo estar solo. Hazte cargo» (p. 48).

En la acotación aparece caracterizada como «bonita y joven, viene muy endomingada, protegiéndose del sol con una sombrilla» (p. 41). Este motivo de la sombrilla lo usa también Alonso Alcalde para caracterizar a la Magda de *Solos en esta tierra*, a pesar de su indumentaria con jersey y pantalones vaqueros: «Simula llevar sobre los hombros una imaginaria sombrilla» (p. 242). Con esto, el escritor parece querer añadir un elemento de romanticismo, como en *Los héroes sí mueren*, donde intercala las escenas en que Fernando, el Oficial de Dragones, corteja a Carolina, la bella zapatera. La defensa del amor romántico es una constante en la obra de Manuel Alonso Alcalde.<sup>166</sup>

El Vendedor de helados, el niño con el globo y la pareja de enamorados, que aparecen en el parque cuando Magda entra en escena, forman parte de la materialización de los recuerdos del Soldado y aportan vistosidad y

<sup>166</sup> Esta idea, además de en estas obras dramáticas, aparece bajo distintas formas, en sus cuentos «La isla», «El puente», «Revelación», y en el episodio similar al de este último relato en la novela *Ha caído una piedra en el estanque*.

costumbrismo a la representación, costumbrismo que se suprime en *Solos en esta tierra*, en aras de un mayor simbolismo de la obra, aunque sí serán mencionados.

### 5.11.3. La trama

Como *Solos en esta tierra*, esta obra tiene dos actos separados por un «telón rápido» en el momento en que el Sargento aparece en escena, tras su frase «Pero ¿qué pasa aquí? ¡qué contubernio es éste?» (p. 77). En el segundo acto las dos obras tienen un «oscuro» cuando el Cabo lo ataca y lo mata (p. 112). Sin embargo, *Y no llegó la paz*, no tiene ninguna división en cuadros, como tiene *Solos en esta tierra*, pero posee un momento más de «oscuro», cuando el Soldado se escapa de la prisión (p. 110).

Su trama es similar a la de *Solos en esta tierra*, tanto en la distribución de los episodios como en los momentos de tensión. Estos últimos se producen, en el primer acto en tres momentos: cuando el Soldado ve que el otro superviviente pertenece al ejército enemigo, cuando echan a suertes quién matará al otro con el cortaplumas del Cabo (sin conseguirlo porque la hoja se dobla) y, sobre todo, cuando aparece el Sargento en escena, al final del mismo.

En el segundo acto, la tensión va en aumento con el mandato del Sargento al Cabo para que capture al soldado; luego, con la prisión de éste; con su fuga y el azuzamiento del Sargento al Cabo para que lo encuentre, y llega al clímax cuando el Cabo se revuelve contra el Sargento y lo mata. Después de este hecho, la tensión desaparece y los dos protagonistas vuelven a la situación previa a la aparición del Sargento, de buen entendimiento, aunque sigan considerándose enemigos.

### 5.11.4. El lenguaje

En el lenguaje es donde hay mayores diferencias entre *Y no llegó la paz* y *Solos en esta tierra*. Irene Vallejo (2007: 19, nota 26) destaca esta característica al comparar las dos obras, ya que, en *Solos en esta tierra*, como ella manifiesta, «el lenguaje es más explícito y coloquial, salpicado de expresiones vulgares y groseras». En cambio, en *Y no llegó la paz*, el lenguaje se mantiene dentro de la corrección, aunque los diálogos de los protagonistas sean en un tono muy familiar y sólo en raras ocasiones caigan en la vulgaridad.

Hay que destacar el uso que se hace del «tú» y el «usted», como representación de la confianza o falta de ella entre los personajes. Los soldados al encontrarse se tratan de usted, pero pasan al tuteo cuando, al final del primer acto, comparten sus recuerdos de antes de la guerra y se presentan diciéndose sus nombres. En el momento en que aparece el Sargento, el Cabo le tratará de

usted por ser su superior, y pasa a tratar de usted también al Soldado para no mostrarle confianza, pero cuando el Sargento no está, vuelve al tuteo con él.

También es destacable la adecuación del lenguaje a cada personaje, donde Alonso Alcalde siempre muestra su acierto y su capacidad de observación: los soldados se tratan con familiaridad («donde te dé la gana» [p. 85]), y con bravuconadas, aunque a veces con una corrección inverosímil: «SOLDADO. - [...] mi Ejército ¡bien que les ha calentado a ustedes el trasero! [...] CABO. - ¡Haciéndoles correr a ustedes a puntapiés, que no es lo mismo!» (p. 62). Magda habla como una chiquilla un tanto caprichosa: «(Al Enamorado) ¿tiene usted por casualidad una rana? [...] ¿No? ¿Y algún renacuajillo pequeño? [...] ¿Tampoco? [...] ¿Y un pez de éstos, de colores?» (p. 44). El Sargento usa un vocabulario propio de un mando de un ejército: «Si se obstina usted en callar, me veré precisado a tratarle a usted como un espía» (p. 87); «Se ha evadido» (p. 110); «Suba usted ahí y escrute el horizonte» (p. 111). Y el Vendedor de helados habla como un auténtico ser de carne y hueso: «¡Pipas! ¡Regaliz! ¡Caramelos!» (p. 104), «¡Garbancitos tostados para el prisionero! ¡Garbancitos!» (p. 105).

### 5.12. *El mundo era de todos* (1968)

*El mundo era de todos* ganó el premio Ciudad de Barcelona de Teatro en 1968. Esta obra aparece mencionada una carta de Pedro Pausas a Manuel Alonso Alcalde (Barcelona 19 de febrero de 1968) anunciándole su próxima puesta en escena en el teatro Romea, pero no hemos encontrado ni su texto, ni datos sobre si dicha representación se llevó a cabo. Su título coincide con una frase dicha por el personaje de Magda tanto en *Y no llego la paz* (p. 68) como en *Solos en esta tierra* (p. 264), con la que recuerda al soldado cómo eran las cosas antes de la destrucción: «MAGDA (Nostálgica) ¡*El mundo era de todos!* ¡Y el sol..., y el aire..., y la vida! ¡Qué razón había para que nos los quitasen así!».

### 5.13. *Solos en esta tierra* (1972)

Esta obra, basada en *Y no llegó la paz* y posiblemente también en *El mundo era de todos*, ganó el máximo galardón teatral en España, el premio Lope de Vega en 1972. Por problemas con la censura, no se estrenó en Madrid (Vallejo 2007: 19, nota 26; Pérez-Rasilla: 2006, 130), pero sí se representó en el Teatro Lope de Vega de Sevilla, el 25 de enero de 1978; en el Centro Cultural de la Villa de Madrid el 3 de octubre de 1978 y, en versión catalana, en el Orfeó Gracienc de Barcelona el 13 de diciembre de 1980 (Campos Setián, 1983: 233). Sin embargo, permaneció inédita hasta que en 1983 Campos Setián la publicó en su antología de Manuel Alonso Alcalde. De este texto proceden las citas que aquí se incluyen.

### 5.13.1. Tema y argumento

Su tema es lo absurdo de la guerra (Paraíso, 1990<sup>a</sup>: 424) y viene a ser una metáfora de la situación internacional creada por la Guerra Fría, llevando más allá el problema planteado en *Y no llegó la paz*. Si en aquella pieza se presentaba la destrucción del territorio de los países contendientes a manos de dos ejércitos indistinguibles, en *Solos en esta tierra* este asunto adquiere un carácter planetario, atribuyendo la destrucción a las dos grandes potencias enfrentadas en aquel momento que, en la realidad, con su posesión de armas nucleares, tenían, y tienen, la capacidad material para hacerlo. Este temor se convirtió en una preocupación social durante muchos años y Alonso Alcalde la recoge en esta obra. Mediante un ejercicio de síntesis, de simplificación, de reducción de episodios y de personajes respecto de *Y no llegó la paz*, *Solos en esta tierra* adquiere un mayor carácter simbólico, creando una especie de parábola sobre la posibilidad de entendimiento entre los hombres, para su supervivencia, por encima de sus enfrentamientos, cuestión que deja abierta al final de la obra.

Con características del teatro del absurdo,<sup>167</sup> está situada en una época futura, posterior a esa guerra apocalíptica que ha destruido la tierra, como indica su título. El resumen del argumento que hace Isabel Paraíso (1990a: 424) es de una gran brevedad y sumamente completo:

Un soldado americano, Patt, cree ser el único superviviente tras la destrucción de la tierra y sobrevive acompañado por el recuerdo de su novia Magda. Aparece otra persona, un cabo ruso llamado Volodia. Reaccionan ambos primero como enemigos, pero como no tienen armas para matarse entre sí, la soledad les empuja a uno y otro a hacerse amigos. Luego irrumpe un tercer personaje, el Sargento, quien mediante los clichés militaristas consigue primero separar al Cabo del Soldado y después que el Cabo lo capture y lo haga prisionero. En el segundo acto el Soldado vuelve a encontrarse con su novia imaginativamente, e irritado porque ella le cree un mono enjaulado, rompe la puerta y se escapa. El Sargento, ahora Mariscal, convierte al Cabo en perro para que aprese al Soldado, pero tanto le golpea que el Cabo-perro se vuelve contra él y lo mata. Los dos amigos-enemigos recuperan la humanidad y termina la obra con la duda sobre el posible exterminio - y definitivo- del uno a manos del otro, aunque ambos soñando con la paz.

### 5.13.2. Los personajes

Los personajes de esta obra, aunque su psicología no esté tratada con profundidad (Abirached, 1994: 426), poseen una gran verosimilitud. Su diferente forma de enfrentarse a la situación que están viviendo, su conflicto

<sup>167</sup> Isabel Paraíso (1990a: 425), destaca su pertenencia a esta corriente por poseer elementos propios de este tipo de teatro, como «la superior fuerza de la fantasía que incide sobre la “realidad” y la altera», la caricaturización de ciertos personajes, y su acción, escasa y lenta.

entre lo que les dicta la evidencia y lo que les dictan las órdenes recibidas, su juventud y su fanfarronería muestran a unos seres reales, fruto de las dotes de observación de Alonso Alcalde. Como en *Y no llegó la paz*, los datos sobre sus vidas se dan a conocer a través de sus propios diálogos.

El Soldado es el primero que aparece en escena. Se llama Patt y se da a entender que pertenece al ejército de los Estados Unidos, ya que su ciudad, según dice, es «Onslow, Carolina del Norte». Representa a alguien cuyo sentido del deber no le impide valorar adecuadamente la realidad, por lo que es el primero en proponer al Cabo el vivir como amigos, pacto que el Cabo nunca acepta. Su vida está truncada, ya que tenía un garaje y una novia desde la primavera con la que pensaba casarse en otoño, pero la guerra estalló antes. Su sensación de soledad intenta atenuarla con el recuerdo de Magda, mirando su fotografía. Demuestra ingenio y firmeza de carácter sobre todo ante el Sargento.

A Magda se la describe así: «Va vestida a la moda de las “ingenuas” de todos los tiempos, aunque el jersey y los pantalones tejados la sitúan en los nuestros. Simula llevar sobre los hombros una imaginaria sombrilla» (p. 242), caracterización de muchacha romántica como la que aparecía en *Los héroes sí mueren*. Al ser la personificación de un recuerdo, piensa y habla desde el pasado. Con su aparición reconstruye lo que era el entorno del soldado antes de la guerra: su ciudad, el parque, la fuente, etc.

El Cabo, tanto por su nombre, Volodia Andrepowsky Olovandovitch como por ser vaquero en una isba, se deduce que pertenece al ejército soviético. Representa a alguien que sólo busca cumplir lo que cree su deber, aunque su cumplimiento resulte absurdo. Desde el momento en que aparece el soldado del ejército enemigo, él se ve como la personificación de su ejército, considera que la guerra no ha terminado y que uno tiene que matar al otro para que haya un vencedor y un vencido. A pesar de esto, no se aprecia un odio visceral al adversario («CABO. - ¡Y pensar que tenemos que terminar matándonos! ¡Con los buenos amigos que hubiéramos sido tú y yo de habernos conocido en otras circunstancias...!» [p. 271]) y entabla conversación amistosa con él.

Esta situación de tregua se mantiene hasta que aparece el Sargento. Entonces, se pone a sus órdenes y apresura al que acababa de hacerse su amigo. Obedece en todo a su superior hasta que éste le da un trato denigratorio, lo que provoca que se vuelva contra él y lo mate. Hecho esto, vuelve a la situación previa de contemporizar con el enemigo, dejando sentado que no pueden pactar la paz y que en algún momento uno de ellos tendrá que acabar con el otro. Mientras, no le importará el ir aplazando el momento final y disfrutar de la compañía de su enemigo.

El Sargento, entra en escena con un uniforme destrozado y encarna el abuso de poder, la ambición y la vanidad, lo que le impide ver las cosas tal como son. Todo su afán es ganar condecoraciones, que se impone él mismo. Para ello hace que el Cabo aprese al Soldado, somete a este último a un absurdo

interrogatorio sobre los efectivos de su ejército, ya desaparecido, y por fin, azuza a su Cabo para que ataque al enemigo fugado, con tales patadas y golpes que el Cabo-perro se vuelve contra él y lo mata.

Lo más significativo de la obra es la pareja que forman el Soldado y el Cabo. El autor se esfuerza en mostrar su semejanza, aunque pertenezcan a mundos contrarios. Su paralelismo se aprecia sobre todo en su primer encuentro en escena: el mal estado de sus ropas y personas es el mismo, sus uniformes, muy parecidos, los dos son los únicos supervivientes de sus respectivos ejércitos y su graduación difiere poco. Para reforzar esta idea, se recurre a una pantomima que se podría llamar de «efecto espejo», que no aparece en *Y no llegó la paz*, con la que, en el momento de su reconocimiento, hablan a la vez, dicen lo mismo y actúan en una especie de danza de ataque prácticamente de la misma manera:

SOLDADO y CABO (Al unísono). ¡Hay otra persona! ¡Parece imposible, pero la hay!  
¡Un soldado enemigo!

(A continuación, ambos personajes juegan una pantomima compuesta por todos los tópicos de las películas bélicas: Intentos de disparar una ametralladora contra el enemigo, sin arma; deslizamiento por tierra para encontrar un mejor refugio, etc. Al fin cansados se sientan cada uno en la piedra que les ha servido de parapeto y que, como se ha indicado anteriormente se hallan situadas una a cada lado del escenario, y el diálogo comienza). (p. 249)

Las similitudes entre ambos continúan cuando cada uno cuenta su vida al otro. Los dos trabajaban en un sector importante en su país: el americano era mecánico y el soviético trabajaba en una isba. A los dos los metieron en un furgón, casi sin previo aviso, el día en que los movilizaron. Todas estas coincidencias refuerzan el absurdo de querer matarse uno a otro, ya que se muestra como un deseo de matar a un doble de uno mismo.

### **5.13.3. La trama**

La acción va avanzando con las situaciones creadas por la falta de entendimiento entre los personajes, asunto muy frecuente en el teatro del absurdo (Asís Garrote y Montequí, 1966: 21-22), y se articula en torno a numerosos ascensos y descensos de la tensión dramática. Como *Y no llegó la paz*, tiene dos actos, separados por la entrada del Sargento entra en escena. A diferencia de aquella obra, aquí el segundo acto tiene dos cuadros, separados por el ingreso del Soldado en la prisión imaginaria. En el segundo cuadro, a su vez, hay un momento de «oscuro», igual que en *Y no llegó la paz*, que es cuando el Cabo ataca al Sargento y lo mata. Se observa que los momentos de tensión coinciden en ambas obras.



Hay que destacar el episodio en que el Cabo encuentra un cortaplumas y echan a suertes quién será el primero en atacar, para matarse, como enemigos que son. Le toca al Soldado y, ante las provocaciones del Cabo, el Soldado por fin hunde el cortaplumas en su pecho:

(El Soldado decididamente toma impulso y clava la navaja en el pecho del Cabo, quien, con un grito de dolor cae a sus pies, se estremece, y por último queda inmóvil. El Soldado, con la navaja en la mano lo contempla con horror y arrepentimiento. Parece como si estuviese a punto de llorar.

De súbito el Cabo se incorpora y del modo más natural del mundo dice)

Y bien, ¿qué pasa ahora?

SOLDADO. -No, nada, que se ha doblado la hoja. (p. 256)

Resuelto el momento de suspense con esa situación cómica y aceptada por los dos la dificultad objetiva de matarse, la tensión vuelve a decaer con la nueva relación amistosa que establecen.

En la persecución del Soldado por el Cabo es donde el escritor emplea el mayor número de recursos del teatro del absurdo, como la infantilización de los protagonistas (la captura del Soldado se presenta como un juego «de pillar», en el que el Soldado no corre, sólo se deja coger) o el interrogatorio irracional del Sargento al Soldado, para averiguar los efectivos de su ya inexistente ejército, lo que pone de relieve su incomunicación y cuestiona la capacidad del lenguaje para facilitar el entendimiento humano (Elizalde, 1984: 23).<sup>168</sup>

También recurre a la aparición de animales, propia del teatro del absurdo, como símbolo de conductas sociales y políticas (Ruiz Ramón, 1997: 536). En esta obra el Soldado entra emitiendo balidos en un imaginario campo de concentración, una vez dentro se imagina que es un mono. Se escapa y el Sargento manda al Cabo que lo busque, para lo cual se convierte en perro. Los malos tratos del Sargento hacen que el Cabo-perro lo ataque y lo mate. Con la desaparición del Sargento, factor animalizador de los protagonistas, ambos vuelven a su comportamiento humano.

Sin embargo, a pesar de desearlo, no firman la paz y siguen considerándose enemigos. Estos finales circulares también son propios del teatro del absurdo y, según Ubersfeld (1989: 158), están encaminados a mostrar «lo absurdo de la historia, de situaciones que se repiten a pesar de su falta de lógica».

<sup>168</sup> «SARGENTO. - ¿Bombas?

SOLDADO. - Hubo

SARGENTO. - ¿H...?

SOLDADO. -...I, J, K, L y M

SARGENTO. - ¿Proyectiles convencionales?

SOLDADO. - ¡La tira! [...]

SARGENTO. - ¿Nidos de ametralladoras?

SOLDADO. - Nidos de pájaros

SARGENTO. - ¿Divisiones?

SOLDADO. -No, restas». (p. 285)

#### 5.13.4. El lenguaje

En cuanto al lenguaje, hay un rasgo que lo diferencia del empleado en *Y no llegó la paz*, que es su vulgarización. Un ejemplo está en el episodio, presente en ambas obras, en el que sortean cuál de los dos soldados atacará primero al otro, donde la frase «¿Hay heroísmo o no?» de la primera obra (p. 57) se transforma en «¿Qué, hay pelotas o no?» en *Solos en esta tierra* (p. 255). Quizás por un deseo de dar mayor credibilidad a estos personajes, aquí se abusa de los vulgarismos, rasgo destacado tanto por Isabel Paraíso («hay demasiados tacos en la obra, la mayoría inmotivados» [1990a: 425]) como por Irene Vallejo («El lenguaje es más explícito y coloquial, salpicado de expresiones vulgares y groseras» [2007: 19]).

Otro rasgo destacable es el uso que se hace del «tú» y del «usted», similar al de *Y no llegó la paz* y al del cuento «Tres mundos», donde Alonso Alcalde emplea su alternancia para mostrar un cambio de relación entre los personajes. En todo el primer acto los dos protagonistas, al no conocerse, se tratan de «usted», dando lugar a frases chocantes como esta: «¿Está usted pirado, tío?» (p. 266). Pero al adquirir confianza, pasan al tuteo, que sólo se interrumpirá en dos ocasiones: cuando el Cabo, queriendo ocultar a los ojos de su superior su trato familiar con el enemigo, le responde al Soldado: «¡No se meta usted donde no le llaman!» (p. 276); y cuando el Cabo persigue al Soldado, éste le tratará de «usted»: «SOLDADO. -No se preocupe, ya todo me da igual. Pero haga el favor de devolverme la fotografía. / CABO. - ¡Eso no Patt! ¡No me hagas eso! / SOLDADO.- ¡Deprisa! ¿Me la entrega usted buenamente, o presento una queja a su superior por extorsión y malos tratos?» (p. 290).

En cuanto a los diálogos, son de una gran agilidad y se adaptan bien a los personajes, lo que constituye uno de los atractivos de esta obra: Magda hablará siempre como una joven romántica; el Sargento, en un tono bravucón y amenazador («¡Pues le prometo que de mí sí se acordará!» [p. 274]); el Cabo cambiará de registro según quién sea su interlocutor («Hombre, no jorobes, ¡defiéndete! [...]» [p. 279]; «Sí, camarada Mariscal. [...] ¡Sí, señor; camarada señor!» [p. 281]) y el Soldado pasa del tono amistoso cuando habla con el Cabo al tono descortés cuando se dirige al Sargento, ya que no le reconoce como su superior («Oiga, [...] ¡No me da la gana! Yo no tengo nada que ver con usted. No puede mandarme, ¡no soy de su ejército!» [p. 275]).

Resulta llamativo el infantilismo de algunos diálogos, quizás reflejo intencionado de la juventud de los protagonistas, presente tanto en el canje de sus pertenencias (la foto de la novia del Soldado por el casco del Cabo) como en los celos que sienten cada uno por el esplendor de los desfiles que el otro relata de su país y, sobre todo, en la escena en que el Cabo, para recordar mejor sus vacas, pide al Soldado que muja (p. 271), a lo que el Soldado accede, lo que sugiere la idea de que estos dos soldados en realidad son unos niños jugando a la guerra.

## 5.14. *Los felices años 80 (1982)*

Se trata de la última obra dramática de Alonso Alcalde premiada y representada. En 1982 ganó el Concurso de Obras No Representadas convocado por la Asociación de Amigos del Real Coliseo Carlos III y en 1983 la representó la Compañía del Real Coliseo en San Lorenzo del Escorial, con un gran éxito de público.<sup>169</sup> Para este estudio hemos usado la copia mecanografiada que sirvió como texto de trabajo a Álvaro Custodio, Director de Escena para su representación en el Real Coliseo de Carlos III.<sup>170</sup>

### 5.14.1. *Tema y argumento*

De carácter costumbrista y ambientada en los años 80, como indica el título, es la única obra que podría llamarse romántica de toda la producción dramática de Manuel Alonso Alcalde. Isabel Paraíso (1990a: 426) resume su contenido diciendo que «es un canto a la bondad y pureza de la juventud actual, frente a la corrupción e hipocresía de los mayores».

Dentro de una crítica a la sociedad de esa época, en esta obra vuelve a aparecer el tema de que los idealistas, aquí, una pareja de enamorados, quedan al margen en un mundo pragmático, donde cada cual lucha por conseguir sus ambiciones a toda costa. Esta idea ya aparecía plasmada en *El agua en las manos*, *Los héroes si mueren* e *Historia de Romanos* y sus obras relacionadas.

El argumento es el siguiente: Moncho y Lali se aman todos los días, de una a dos de la tarde, en un banco de un parque, con los meñiques enlazados, mirándose en silencio a los ojos y despertando recelo entre los transeúntes. Él es hijo de Óscar, Rey de los Embutidos, y es huérfano de madre. Ella es hija de una antigua señorita de un pub de carretera, luego querida de Óscar y en el momento de la obra, su secretaria. Ellos no saben que sus padres se conocen y viceversa. Tanto Óscar como su secretaria están muy decepcionados con sus respectivos hijos. Moncho no muestra ningún interés en seguir con los negocios -fraudulentos- de su padre y sólo quiere preparar unas oposiciones «facilitas» de Derecho para irse a vivir a un pueblo. Las soluciones que ve su padre para él,

<sup>169</sup> Datos tomados de *Compañía del Real Coliseo Carlos III: Cuatro Años de Actividad Teatral 1980-1984* y de Campos Setién (1983: 237).

<sup>170</sup>La copia contiene abundantes anotaciones de música y luces, así como numerosas supresiones y cambios en los diálogos, quizá para hacerla más breve. Como la versión premiada en 1982 era la mecanografiada original, sin las modificaciones que sufrió para su puesta en escena, y como éstas se deben a veces al director de escena y no al autor del texto, la versión que hemos tenido en cuenta para nuestro estudio es la primitiva. Esta versión, sin embargo, nos ha llegado incompleta, ya que el final previsto para la representación se anticipó en una o dos páginas a la versión primitiva, y éstas faltan de todas las copias que hemos podido consultar.

una vez descartada su primera idea de convertirle en asesor jurídico de la empresa, son convertirle en una estrella del rock, o que se case con una millonaria, pero fracasa en todas ellas. Por su parte Lali no ha resultado ser la chica coqueta que su madre esperaba cuando la envió a estudiar a París y no muestra el más mínimo interés en encontrar un buen partido para casarse. Ante la incompreensión que los enamorados prevén en sus padres si les hablan de su proyecto de boda, deciden decirles que ella está embarazada. El padre de Moncho se opone, pero la madre, al saber quién es el novio, hace chantaje a Óscar con unos cuadernos en los que ella ha ido anotando todos los fraudes de sus negocios. Al final, los que se casan son Óscar y la madre de Lali para que, convertida en su mujer, no pueda testificar contra él. Los enamorados vuelven a su banco y siguen pensando en que algún día se casarán.

### **5.14.2. Personajes**

Los personajes encarnan todos los tópicos de lo que representan y a veces llegan a la caricatura. Según Heras González (2014: 214), «están tratados con una importante dosis de ironía, cuidadosamente medida, rebajada lo justo para que la obra sea amable, y azuzada cuando corresponde, para que se produzca la carcajada».

Óscar I, Rey del Embutido, cuyo nombre recuerda el de una conocida marca de este sector, está caracterizado por su sobrenombre, por su aspecto («viste con pomposa y afectada elegancia» [p. 18]), por su entorno y por sus acciones. Su despacho está descrito como aparatoso y recargado, con muebles ampulosos. Pretende hacerse pintar un retrato con capa, corona real y salchichón en mano, a manera de cetro, y en cuanto a sus negocios, pretende poner tuberías de derribo en una urbanización que va a construir, y un césped y árboles portátiles que irá cambiando de vivienda en vivienda allí donde los compradores vayan a firmar su contrato (p. 31). También intenta convertir serrín y colorante rojo en embutido (p. 19). Se opone a la boda de su hijo con la hija de su secretaria, porque proyectaba casarle con una millonaria (p. 12) y cuando por fin accede a consentir la boda, es con la condición de que no le pidan ninguna ayuda. Si se casa con su secretaria y ex querida, es con el único fin de impedir su chantaje. Además, está enfermo del corazón, reflejo de los disgustos que ha tenido que sufrir para alcanzar su actual opulencia.

La Secretaria, que no tiene nombre (en sus intervenciones en el diálogo aparece como «Actriz»), también está caracterizada como alguien que se sirve de cualquier medio para conseguir sus fines. Primero trabaja en un club, de donde la retira Óscar para convertirla en su querida, hasta que se hace mayor para este papel y él la contrata como secretaria con un buen sueldo. Sus planes para el futuro son que su hija se case con un hombre rico para que también la mantenga a ella («¡Y pensar que cada vez que abonaba una factura del Colegio

creía estar poniendo mis ahorros en una cartilla! [...] ¡Un marido rico! ¡El seguro vitalicio para las dos!» [p. 28]). Cuando cree que su hija se ha enamorado de un «pelagatos» se propone «torpedear», «deshacer» esa boda, pero cuando descubre que se trata del hijo de Oscar, rápidamente se compra un abrigo de visón con cargo a la cuenta de éste y le hace chantaje con su cuaderno de fraudes, si se opone, pero es ella la que, al final, se convierte en su mujer. En el momento en que se casa con Óscar pierde todo interés hacia la boda de su hija, aun pensando que está embarazada («ACTRIZ. -Bueno, tomáoslo con calma. Hoy un hijo natural lo tiene cualquiera» [p. 80]).

Lali, o María Eulalia, en boca de su madre es «fina, es cariñosa y ha estudiado mucho» (p. 28). Su cómico romanticismo del comienzo de la obra no casa bien con el sentido práctico que demuestra al final, donde aparece como una persona decidida y muy cualificada («No te apures, mamá. Soy graduada en contabilidad, hablo tres idiomas, sé taquigrafía y estenografía, me licencié en económicas, puedo dar clases» [p. 78]) y está dispuesta a casarse y trabajar mientras su novio saca las oposiciones.

Moncho es un chico estudioso que ha terminado la carrera de Derecho a los 20 años y cuya aspiración es preparar una oposición fácil que le permita vivir en un pueblo junto a la chica que quiere. Se resiste a participar en los proyectos de su padre para él, como nombrarle asesor jurídico de la empresa o convertirle en una estrella del rock.

### **5.14.3. La puesta en escena**

La división primitiva en dos actos, de sesenta y cinco páginas el primero y unas veinte el segundo, se alteró en la versión representada, donde la división entre los dos actos se trasladó a la página 55 y en el interior de cada acto se establecieron unos cuadros separados por oscuro.

La obra comienza con Moncho y Lali que, en diálogo con el público como hacían los esclavos Lucio y Menipo del ciclo de los romanos, se presentan con sus nombres y circunstancias familiares de orfandad, materna él y paterna ella, según le ha dicho su madre. A continuación, se hace una presentación de su amor, al que se da un cariz ridículo: «LALI. -...y antes de transcurrir un cuarto de hora, habíamos comprendido ya que cada uno de nosotros era la otra mitad que faltaba a cada uno de nosotros. Romántico ¿verdad? De esto hace diez días, doce horas y cincuenta y cuatro minutos» (p. 6).

Las escenas de jardín, de muda e inmóvil contemplación de los enamorados, suelen estar amenizadas con la presencia de otros personajes (espías disfrazados de niñeras, guardas jurados) que ponen diálogo y movimiento. Estos personajes aparecen tanto en el primer acto (pp. 9-13) como en el segundo, en la segunda visita al parque de Lali y Moncho (pp. 62-65) y no influyen en el desarrollo de la trama, pero añaden vistosidad a la representación

y un cierto tono cómico. Otro episodio que aporta atractivo visual es la aparición en escena del maestro de músicos Yulius, con una gran máquina. Dentro de la estética del «nuevo teatro» (Ruiz Ramón, 1997: 528) y con una gran duración (casi 20 páginas), se presenta a este personaje que desprecia a la burguesía capitalista, pero que está dispuesto a convertir a Moncho en estrella del rock «por 70.000 repugnantes pelas» (p. 41), con la ayuda de esa enorme máquina creada por él. Con el fracaso de su intento termina el primer acto.

Además, hay otros dos momentos de sorpresa que captan de forma especial la atención del espectador: la primera de ellas es el descubrimiento de que Óscar y la secretaria son los padres de los enamorados. La segunda se da al final de la obra: del telar cae un telón que representa la fachada de una iglesia con puerta practicable. Salen los cuatro y cuando todo hace pensar que los novios son los jóvenes, la pregunta de la secretaria «¿y vosotros cuándo os casáis?», de pronto, revela que los contrayentes han sido los padres.



## 6. LOS CUENTOS INFANTILES

---

Además de los géneros vistos hasta ahora, Manuel Alonso Alcalde también cultivó la literatura infantil.<sup>171</sup> En él tenemos uno de los ejemplos que menciona Bettina Hürliman (1968: 276) de escritores para adultos que escriben para niños, a los que dedica elogiosas palabras: «Proporcionan el módulo artístico con arreglo al cual los escritores profesionales de libros juveniles pueden medir sus logros. En una palabra, son muy necesarios y nunca habrá de ellos número suficiente»

La producción infantil de Alonso Alcalde se centra en dos géneros, los cuentos y el teatro. Sus cuentos suelen ofrecer modelos de superación personal, bien de malos comportamientos, bien de defectos del carácter, mientras que su teatro trata, sobre todo, de realidades sociales, como la manipulación de los demagogos, la contaminación ambiental o la incomprensión de los superiores.

### 6.1. Introducción

Sabemos por su esposa María Jalón que nuestro autor, estando en la universidad, ya escribía cuentos infantiles para ella, por ser un género que apreciaba mucho siendo colegiala. En los fragmentos que se conservan de estos relatos primerizos, a veces se hallan precedentes de su producción posterior, como el duende Mostacilla o las piezas de ajedrez y las figuras de la baraja española, animadas. Otros personajes de estos primeros cuentos eran reyes, princesas, vasallos, un sabio que se convertía en pájaro, un mosquito trompetilla, una armadura que deambulaba por un castillo y dentro sólo tenía una llama, o un ladrón de sueños, que se los arrebatava a quienes se dormían en el bosque para guardarlos en frascos de cristal y luego etiquetarlos.

Posteriormente escribió relatos para sus hijos y más adelante para sus nietos. Sin embargo, sólo publicó diez de ellos en toda su vida, reunidos en tres volúmenes: *Cuentos y más cuentos* (1970), que contiene siete piezas;

---

<sup>171</sup> Empleamos aquí las expresiones «literatura infantil», «cuento infantil», «teatro infantil» no en el sentido restrictivo en que lo hacen algunos autores, al considerar con ese adjetivo lo hecho *por* los niños, sino en el sentido más amplio, de lo hecho *para* los niños, e incluso para los adultos, pero aceptado posteriormente por los niños, defendido por Carmen Bravo-Villasante (1983: 9): «Hemos considerado no sólo a los autores que escribieron expresamente para los niños, con especial dedicación, sino a los autores cuyas obras espontáneamente fueron seleccionadas por los mismos niños».



*Cómprame un caballo* (1989), con un solo relato, y *V-X5, antes Mostacilla. La cabaña de la noche* (1990), que contiene los dos cuentos así titulados.

Los cuentos para niños de Alonso Alcalde se podría decir que son de los de realismo y fantasía combinados en un mismo argumento, según la completa clasificación de Francisco Cubells (1990: 111). Se anticipan a la tendencia a la fantasía de la literatura infantil de los años 80 que describe Bravo-Villasante<sup>172</sup> y, por sus características, están pensados para niños de entre 6 y 12 años, según la clasificación de Alga Marina Elizagaray.<sup>173</sup>

Estos cuentos poseen una total armonía entre sus elementos para que nada rompa la ilusión de verosimilitud, pues como señala Enzo Petrini (1983: 202 y 204) «[el niño exige] coherencia interna en las leyes que rigen la creación y el desarrollo de estos mundos de la fantasía».

Además de buscar el entretenimiento, tienen un fin educativo,<sup>174</sup> ya que intentan enseñar a los niños a estar en el mundo de los adultos y aliviarles de sus posibles angustias infantiles. Así, entre sus protagonistas hay tímidos que se portan como héroes, solitarios que consiguen amigos, soñadores que ven cumplidos sus sueños y niños curiosos, castigados por esta mala afición, aunque con su enmienda, llega el final feliz.

Todos los estudiosos destacan el valioso papel de la literatura infantil en la formación no sólo de los valores morales, sino también de la personalidad del niño, hasta el punto de que Dan Udo de Haes (1984: 83) describe de esta manera al que ha crecido sin cuentos:

Quando, más tarde, el niño convertido en adulto se incorpora a la vida social [...] se encuentra sin contenido en el alma, sin capacidad para captar lo noble en el mundo, y sin fuerzas para oponerse a lo que hay que reprimir o combatir; se encontrará sin entusiasmo y sin luz interior hacia los ideales, y más tarde tampoco hacia los niños que, a su vez, habrán de orientarse sobre la tierra.

Las características de los cuentos de Alonso Alcalde en general coinciden con las que señala Juan Cervera (1997: 191-203): «Cada cuento contiene una sola historia y un solo tema, sin contaminación con otras secuencias y sin

<sup>172</sup> «Entre las nuevas tendencias [...] predomina el libro de aventuras y renace la literatura fantástica, a la que tanto se había combatido con criterios de un realismo social exagerado» (Bravo-Villasante, 1988: 220).

<sup>173</sup> Alga Marina Elizagaray (1975: 21-22), establece varias etapas en el crecimiento de los niños marcadas por sus preferencias en cada momento: de los 3 a los 6 años, la autora la llama «edad rítmica», es la edad en que se inclinan hacia las canciones; entre los 6 y los 8 años, es la «edad imaginativa», en la que se sienten atraídos por los cuentos de hadas y fantásticos; entre los 8 y los 12 años, están en la «edad heroica», de gusto por las aventuras, y entre los 12 y los 13 años, pasan a la «edad romántica» en que empiezan a preocuparse por su aspecto y por los temas sentimentales.

<sup>174</sup> Esta intención educativa también se encuentra en el folklore orientado a los niños, estudiado por Arturo Medina (1990: 60).

motivos añadidos; tienen estructura cerrada y final feliz; poseen un argumento que se desarrolla sin demoras inútiles, con escasez de descripciones y con diálogos sobrios, expresivos y funcionales».

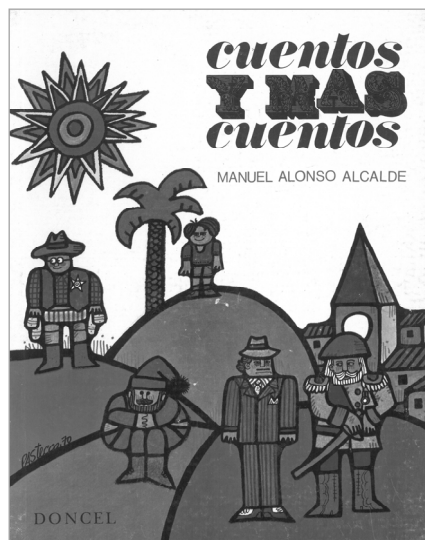
## 6.2. Los años 60: *Cuentos y más cuentos* (1970)

*Cuentos y más cuentos* es la primera compilación de relatos infantiles de Manuel Alonso Alcalde. En 1962 ganó un accésit del Premio Doncel<sup>175</sup> y fue publicado por esta misma editorial en 1970, como n.º 40 de la colección «La ballena alegre». En la dedicatoria aparece «A mis hijos».

Prácticamente todas las narraciones recogidas en este volumen tratan asuntos adecuados a la mentalidad infantil y tienen una intención educativa: el tímido protagonista de «Quinito, Ángel Custodio» que realiza una proeza; el enanito «Cominillo», que llevado por su curiosidad corre grandes peligros en el mundo de los hombres; «Tomy García, el Rápido», que por abusar de las historias del Oeste se cree que es un «sheriff», y al final captura a un ladrón; el pueblo de «Un reloj alegre», que se sume en el caos el día en que el demonio estropea el reloj de la torre, y el protagonista de «Lolo curioso», a punto de quedarse tuerto por su gran curiosidad, que con su enmienda recobra la vista.

Sin embargo, dos de ellas no parecen muy adecuadas para niños, como «Revelación», que narra la desilusión de un niño cuando le dicen que los Reyes Magos son los padres, y «La casa deshabitada», que habla de la soledad de un retrato de un Capitán de Dragones y del amor secreto que le profesa una bailarina de porcelana que hay en el mismo salón. El día que se llevan el cuadro, la bailarina se tira al suelo y se rompe.

Los personajes que aparecen en este libro son muy variados (enanos, ángeles, demonios, gánsteres, contables, niños, objetos) y los ambientes cobran una gran importancia. Unas veces estarán descritos con gran detalle y otras, en cambio, sólo serán sugeridos con breves pinceladas.



<sup>175</sup> Carta del subdirector de la Editorial Doncel, Madrid, 27 de junio de 1962, comunicando a Manuel Alonso Alcalde la concesión del premio y enviándole el contrato de la edición de la obra.

La forma en la que están escritos estos cuentos es aparentemente sencilla, con un narrador omnisciente que cuenta la historia casi siempre de forma lineal. Sin embargo, el vocabulario utilizado es muy rico y los recursos narrativos, muy variados, alternando la narración con el diálogo o el monólogo de los personajes, a cuyos pensamientos el autor da mucha importancia, reflejándolos en estilo directo, o en estilo indirecto libre. Los relatos suelen comenzar con una frase que nos introduce, de forma abrupta, en sus ideas o que nos presenta su punto de vista («El Niño de Nueve Años no acababa de comprender, por mucho que lo meditase...»; «El Párroco de Pueblonuevo estaba orgulloso de sus feligreses»; «Lolo iba de mal en peor...»<sup>176</sup>), con lo que el lector queda de forma inmediata atrapado en el mundo de la historia. Los cuentos que componen este libro son los siguientes.

### **6.2.1. «Quinito, Ángel custodio»**

En este relato, de gran originalidad, el protagonista es un ángel de la guarda, personaje presente en otras obras de Alonso Alcalde, como en los poemas «Ángel» (H, n.º 2, 1945) y «Responso por un ángel» (AI, p. 65) y en los cuentos «La sentencia» y «La alegría del Niño», en estos dos últimos descritos con corona de alambre y alas de pluma de gallina.

Trata el tema de la timidez de los niños y viene a demostrar que ésta no tiene por qué impedirles hacer grandes cosas en la vida. Su argumento es el siguiente: Quinito es un ángel niño que sufre porque su enorme retraimiento le aísla de los otros angelitos, que se divierten jugando juntos, dejándole a él solo. Al hacerse mayor, le encomiendan la misión de ser Ángel de la Guarda. Para ello, recibe en el cielo un cursillo de formación junto a sus compañeros y se le asigna la guarda de un niño de Chicago que empieza siendo un pequeño delincuente y se convierte de mayor en un peligroso gánster. Quinito ve que siendo ángel no puede influir en él para enmendar su conducta y sube al Cielo para que lo transformen en humano cortándole las alas. Entra como guardaespaldas al servicio de su protegido y un día, durante un tiroteo, ve que aparece el demonio para llevarse su alma. Él no está dispuesto a permitirlo y se interpone en el camino de la bala que lo iba a matar. El gánster llora su muerte y por fin se arrepiente de su mala vida. En ese momento la libreta donde Quinito había ido anotando sus pecados cae al suelo y, al pasar el viento, sus hojas van quedando en blanco. Quinito de pronto se ve en el cielo, ante «La Gran Puerta» que se abre para él y el Señor desde su trono le invita a entrar para reunirse con los Santos, los Querubines y los demás habitantes de la Gloria Celestial.

La estructura es aparentemente sencilla, con exposición, nudo y desenlace, coincidiendo con los tres escenarios en los que se desarrolla la acción: cielo,

<sup>176</sup> Inicio de los cuentos «Revelación» (p. 31), «Un reloj alegre» (p. 79) y «Lolo curioso» (p. 85).

tierra y cielo. Sin embargo, la narración no es del todo lineal, ya que contiene algunos saltos temporales, bien para introducir algún episodio del pasado (como la irrupción del Querubín en el palomar de los ángeles pequeños, para recuperar la aureola de San Pedro), bien para hacer avanzar rápidamente la acción.

Destaca en este cuento el realismo con que están creados el ambiente y los personajes, sobre todo los sobrenaturales. En la descripción del Cielo, Alonso Alcalde ofrece un mundo completamente verosímil donde hay un ejército, una banda de música, un centro de comunicaciones, una enfermería y numerosos detalles para que el niño se imagine la vida del cielo como la de la tierra.

Pero lo más original es la descripción que hace de los ángeles y del desarrollo de sus vidas. Apoyándose en las representaciones artísticas, describe a los ángeles niños como «simples cabecitas con alas [...]. Vivían en una especie de palomar. Todas las mañanas, en cuanto amanecía, salían por una tronera y se echaban a la calle, en bandadas; mientras se alejaban Quinito [...] se ponía a llorar, sintiéndose infinitamente desdichado». (p. 12)

A veces hacían travesuras: un día quitaron a San Pedro su corona luminosa mientras daba una cabezada en su portería ante la «Gran Puerta» y la llevaron al palomar, donde tuvo que ir a buscarla un Querubín:

- A ver, ¿dónde está esa aureola? -preguntó-, y los pequeños, incluido Quinito, enmudecieron, espantados; era la primera vez que veían un ángel de esa categoría, y la impresión les había cortado el aliento. El Querubín iba vestido con una túnica luminosa y lucía dos alas cuyos extremos tocaban al suelo, y todo él irradiaba majestad y esplendor [...]. Durante unos instantes los pequeños revolotearon por el recinto, desorientados, hasta que [...] se amontonaron, apretándose unos contra otros, igual que una nidada de polluelos, mientras en el suelo, sobre un montón de plumas, quedaba abandonado el círculo luminoso de la aureola. (p. 14)

También hablaban de lo que les gustaría ser de mayores, como si fueran verdaderos niños. A la mayoría les atraían las milicias angélicas, «con el Arcángel San Miguel a la cabeza, se les iban los ojos detrás de los guerreros tan marciales, con sus corazas, sus escudos y sus blancas banderas» (p. 12). Además, en ellas podrían realizar la hazaña que se decía era necesaria para cruzar «La Gran Puerta». Pero Quinito con su timidez sólo se veía capaz de poder entrar como barrendero, jardinero, o sereno del Paraíso.

Los ángeles, al crecer y convertirse en muchachos, vestían por primera vez la túnica azul y las sandalias. Se les caían las alas pequeñas y les salían otras grandes, «consistentes y sedosas, que ellos se complacían en agitar continuamente, con un rumor parecido al que producen los cisnes cuando baten las suyas» (p. 15). Más tarde les llegaba el reclutamiento, con el que a cada ángel se le asignaba un puesto en el cielo o en la tierra.

Una vez que cada ángel recibía su destino, tenía que hacer un cursillo de preparación para el mismo. En el caso de los ángeles de la guarda, como tenían

que bajar a la tierra, se les explicaba la vida en ella, en un aula con carteles donde se representaban las situaciones de peligro de los niños custodiados, en las que tendrían que intervenir (incendios, atropellos, etc.).

El mayor premio que los ángeles podían recibir era el poder cruzar «La Gran Puerta», detrás de la cual había una multitud de ángeles «colocados en hileras, hincados de rodillas, con las manos juntas, las alas plegadas y cantando, los ojos dirigidos hacia lo alto y el rostro iluminado, pero con mayor intensidad todavía que cuando a uno le da el sol de lleno en la cara» (p. 15), escena también tomada de la tradición pictórica.

Como se ve, el Paraíso que crea Alonso Alcalde es un mundo perfectamente organizado, con una gran diversidad de oficios y con numerosos motivos del mundo real, detrás del cual se adivina el modelo del Ejército, lo que le confiere una gran verosimilitud.

Los retratos de los otros personajes también abundan en detalles que los hacen verosímiles por la lógica con que se presentan. Así San Pedro dormita a la puerta del cielo y a San Gabriel se le elige para anunciar y leer en alto por su bella voz. El demonio aparece como un ser temible y astuto: «Era feo y huesudo, con unos cuernos retorcidos, en forma de caracol, y el rabo con una borla en la punta, parecida a una brocha de afeitar. [...] le bastó con aquella mirada para cerciorarse de que el Ángel con el que se había de enfrentar, además de ser un novato, era un cobardón» (p. 21). El niño al que tiene que proteger Quinito también está descrito con gran realismo: «A los catorce años John era ya jefe de una pandilla de muchachos. Se había convertido en un chico pecoso y violento, con la boca grande, como un sapo, que siempre andaba a puñetazos. Había cambiado su nombre por un mote. Ahora le llamaban “La Rana”» (p. 19). Cuando John crece y se convierte en gánster, el autor describe su entorno para darnos las claves del personaje, mencionando su chalet de dos plantas con jardines, senderos y campos deportivos, así como sus coches blindados y sus guardaespaldas, recurso que también utiliza en los cuentos para adultos y en sus novelas pero que ahora sirve para alimentar la poderosa imaginación infantil.

### **6.2.2. «Revelación»**

Es un cuento cuyo asunto no parece propiamente para niños, ya que trata de la decepción del protagonista al decirle un compañero de pupitre que los Reyes Magos son los padres.

La narración presenta al Niño de Nueve Años, en una ciudad con palmeras y sol en diciembre, posiblemente Ceuta, y se desarrolla a lo largo del recorrido que éste hace desde su casa al instituto. En este trayecto, con diversas técnicas (en estilo directo, en estilo indirecto y en estilo indirecto libre), se le presenta como un niño lleno de fantasía que, sin embargo, no puede creer que en

diciembre haya nieve y frío en otros lugares, puesto que él iba a la playa en esos días («pero ahora que sabía dividir por seis cifras y extraer la raíz cuadrada, qué iba él a dejarse engañar» [p. 32]). Se acerca la Navidad y ese año ya le permiten poner a él sólo el Nacimiento, y en su recorrido va imaginando cómo conseguir todos los elementos necesarios para su montaje. Nada de poner harina imitando la nieve para que el caballo de Melchor, al que había dirigido su carta, pudiera resbalar, romperse una pata y no llegar a tiempo el día seis al Portal, ni a dejarle a él lo que había pedido. Una vez en el colegio, cada cosa que explica el profesor le da pie para soñar con una aventura distinta, hasta que su compañero de pupitre le devuelve a la realidad y le revela lo que él no podía imaginarse. Cuando asimila la noticia, pierde la ilusión por todo. Tanto por la complejidad de su estructura como por la mezcla de realidad y ensoñación, y como por el asunto tratado, más bien parece un cuento para adultos, aunque su protagonista sea un niño.

### **6.2.3. «La casa deshabitada»**

Es una reelaboración de dos cuentos anteriores para adultos, «Un viejo senador» de 1955 y «El senador tiene un problema» de 1961, ambos con el asunto del retrato que tiene vida propia.

A pesar de que se trata de un cuento fantástico, tampoco se termina de ver con claridad su inclusión en un libro para niños, ya que tiene un desenlace trágico (una especie de suicidio de una figurita de porcelana). Es cierto que trata de experiencias existenciales (el amor, la muerte o la soledad), también presentes en los cuentos de hadas, que poseen un valor formativo para el niño, como señala Bettelheim (1994: 14), «las historias modernas que se escriben para niños evitan, generalmente, estos problemas existenciales [...] mientras que, por el contrario, los cuentos de hadas enfrentan debidamente al niño con los conflictos humanos básicos». Sin embargo, le falta el final feliz, como a «Revelación», y los finales felices son necesarios en los cuentos infantiles, ya que, si el cuento «carece de estos finales alentadores, el niño, después de oír el relato, sentirá que no existe esperanza alguna de solucionar sus problemas» (Bettelheim, 1994: 153).

Como otras muchas obras de la literatura infantil, este cuento se basa en la idea de que los objetos poseen una vida propia que se escapa a la percepción de los humanos. Su argumento es el siguiente: en una casa, deshabitada tras la muerte de su última dueña, hay un cuadro de un Coronel de Dragones que mira a su alrededor y recuerda el pasado: lo que sentía cuando le pintaron (el tacto pringoso del pincel sobre su cara), los tiempos felices de la casa y el día en que la anciana, entonces joven, le habló llamándole «papá» y diciéndole que después de haber muerto su novio en la guerra no podía casarse con ningún otro. En la habitación también hay una bailarina de porcelana que está enamorada del

Coronel. Un día aparecen unos hombres para llevarse el cuadro a un museo y la bailarina se tira al suelo y se rompe. El retrato, en su recorrido por la calle, ve asombrado cómo es el mundo en ese momento, recuerdo que le acompañará siempre, no así el de la figurita de porcelana cuyo amor nunca conoció.

El ambiente es el de una casa del s. XIX, cerrada y abandonada desde hace tiempo, y está descrita tanto con breves menciones a la vida que se hacía en ella en otros tiempos (las fiestas, el baile del vals) como con alusiones a los objetos que la decoraban, hoy deteriorados (el piano, la araña, una vitrina, un abanico, porcelanas, objetos de plata, el retrato del Coronel de Dragones...) o, a veces, con descripciones llenas de poesía: «Y las flores [...] estampadas en el antiguo empapelado de las paredes, a fuerza de que nadie las mirara, se fueron poniendo mustias, hasta que concluyeron por secarse» (pp. 39-40).

El cuadro del Coronel de Dragones es el protagonista y su espíritu curiosamente no corresponde al personaje retratado, sino al artista que lo pintó: «El que había pintado al Coronel había puesto tanta [alma], que la figura que dejó dibujada en el lienzo vivía desde entonces con el espíritu que le había infundido el artista» (p. 40). La anciana es el segundo personaje que aparece en la historia y tiene un especial interés por ser el precedente de la protagonista de «Mujer sin nombre» (1963).<sup>177</sup> Ambas pasan su juventud tocando el piano y bordando, se quedan solteras, al ser ancianas se ponen una cinta en el cuello y pasan su vejez en soledad. La diferencia está en que la Mujer sin nombre tiene que ir vendiendo todo lo que posee para terminar viviendo en un asilo, mientras que la de este cuento sigue en su casa, bajo el retrato de su padre hasta el fin de sus días. La bailarina de porcelana es el tercer personaje y su destino es trágico. Enamorada del Coronel retratado, al que ve envejecer con el transcurso de los años, prefiere morir a vivir sin su presencia: «La enamorada bailarina de porcelana [...] yacía sobre la alfombra rota en mil pedazos. [...] Había preferido la muerte a separarse de su amor; solo que nadie, ni el propio Coronel llegaría a enterarse nunca de su sacrificio» (p. 45).

Tanto por este desenlace como por la retrospectiva,<sup>178</sup> que ocupa casi la totalidad del relato, como por los personajes, pasivos juguetes de un destino desfavorable, parece un cuento más para adultos que para niños. Aquí los protagonistas no pueden trabajar ni esforzarse por cambiar su fortuna,<sup>179</sup> no ofrecen a los pequeños lectores un modelo optimista de superación de sí mismos o de las dificultades, cuando «éste es precisamente el mensaje que los cuentos de hadas transmiten a los niños [...]: que la lucha contra las serias dificultades de la vida es inevitable, [...] pero si uno no huye, sino que se

<sup>177</sup> Hay que recordar que los cuentos de este libro existen, al menos, desde 1962 en que ganaron el Accésit del Premio Doncel.

<sup>178</sup> Enzo Petrini (1963: 202) desaconseja este sistema de narración para las obras infantiles.

<sup>179</sup> «[El final feliz] no llega sin esfuerzo. Esto le enseña al niño la manera de comportarse para que tales finales felices sean posibles en las empresas de su vida» (Juan Cervera, 1997: 220).

enfrenta a las privaciones inesperadas y a menudo injustas, llega a dominar todos los obstáculos alzándose, al fin, victorioso» (Bettelheim 1994: 14).

#### **6.2.4. «Cominillo»**

Es uno de los cuentos mejor construido de este libro y, a diferencia de los anteriores, tiene un carácter verdaderamente infantil. Manuel Alonso Alcalde presentó una versión primitiva de este relato al concurso Jauja en 1960 y apareció publicado en el *Diario Libertad* el 20 de octubre de ese año.

Es un cuento «de enanitos», en que el narrador se dirige de forma coloquial a sus supuestos lectores infantiles («lo que voy a contaros...» [p. 49]) y donde aparecen recogidos todos los motivos tradicionales de las historias de enanos (su traje verde con gorro rojo, su vida en el bosque entregada a la minería de piedras preciosas y a las tareas domésticas, o sus nombres descriptivos). El entorno se describe desde el punto de vista del protagonista, para el que todo es de enorme tamaño, con lo que el lector asume su sorpresa ante las cosas.

De todos los cuentos de Alonso Alcalde éste es el más cercano a los cuentos tradicionales de hadas o fantásticos.<sup>180</sup> A través de los motivos del alejamiento de la casa y del extravío en el bosque, viene a tratar el tema de los peligros que acarrea el exceso de curiosidad, frecuente en la literatura infantil.

El argumento es el siguiente: Cominillo, cansado de su vida rutinaria, decide irse un día. Al alejarse, se pierde en el bosque donde pasa hambre y frío y, cuando se arrepiente de haberse marchado, lo encuentra un cazador que se lo lleva a su mujer. Cominillo es feliz con este matrimonio, pero llega el día en que deben pagar el alquiler y no tienen dinero. Cominillo, para ayudarles, se escapa sin que ellos lo sepan y va a la casa del propietario, hombre avaricioso, que accede a perdonarles la deuda a cambio de que el enano se quede con él. Cominillo consiente, pero el dueño, que lo ha engañado, lo enjaula para venderlo en la ciudad. Cuando se lo va a llevar, los otros enanitos caen sobre él y liberan a Cominillo. Una vez en su bosque, Cominillo llena un saco de piedras preciosas y lo deja sigilosamente en casa del cazador y su mujer como agradecimiento por lo bien que lo trataron.

Los ambientes descritos (la cabaña de los enanitos, el bosque, el interior modesto de la casa del cazador o el interior lujoso de la casa del casero) están representados con pocos trazos, pero muy sugerentes. De la casa de los enanitos se dice que tenía el suelo empedrado de piedras preciosas de mil colores y que

---

<sup>180</sup> En él se aprecian muchas de las funciones estudiadas por Propp (1981: 37-79): Descripción de una situación inicial (el aburrimiento de Cominillo por su vida cotidiana)- Partida- Aparición del donante que le permite solucionar el daño sufrido (el cazador, que le libra de estar perdido en el bosque y lo lleva a su casa)- La prueba del héroe (el alquiler)- Reacción del héroe (decide ayudar al cazador)- Nueva salida- Agresor (el propietario)- El agresor engaña a su víctima (enjaula a Cominillo para venderlo)- el agresor es vencido (gracias a los hermanos de Cominillo).



en ella se reunían todos al caer la tarde, alrededor del fuego, a contar historias, mientras fuera la nieve caía y el viento silbaba. La casa del cazador también es un lugar lleno de referencias a una acogedora y apacible vida doméstica, ya que se habla del fogón, del cesto de la plancha y de la costura de la mujer («la mujer le acostó en el cesto de la plancha, entre la ropa, al lado del fogón» [p. 55]) y es donde el enano encuentra comida, calor, descanso y afecto. El significado de las casas lo explican Novelli y Romero (1992: 104): «La casa es el lugar seguro, [...] donde se mueve la figura protectora de los progenitores, que amparan al niño de los peligros, el hambre, la separación y el abandono».

El bosque, visto desde la altura de los enanos, se presenta no tan «densísimo, oscuro, misterioso» como el de los cuentos estudiados por Propp (1984: 76), pero sí como un lugar donde es fácil perderse, con una vegetación gigantesca, y grandes raíces que lo hacen intransitable. El bosque, según Novelli y Romero (1992: 105) «funciona como el lugar de pérdida y búsqueda de la propia identidad». Así, la travesía del bosque le proporciona a Cominillo una serie de experiencias con las que cambia su visión de la vida y de sí mismo.

La casa del propietario, con alfombras, muebles de caoba, vitrinas y lámparas, refleja prosperidad y lujo. Por contraposición a la vivienda del cazador, ésta es la casa de alguien poderoso, porque «el espacio [...] refleja la parcelación del poder» (Novelli y Romero, 1992: 119).

Mención especial merece la alusión a las piedras preciosas, frecuentes en los cuentos de enanos. Georges Jean (1988: 92), al referirse a ellas dirá: «El mundo del metal y del mineral, expresa en los cuentos más maravilla que riqueza [...], el oro y las piedras preciosas están ahí más para brillar que para valer». Con este sentido es con el que aparecen como pavimento de la casa de los enanos. Viven ignorando el valor de esas piedras, hasta que el propietario avaricioso descubre su valor a Cominillo, lo que le inspira la siguiente reflexión: «Le dio por pensar en lo tontamente que empleaban los enanos aquellas piedrecitas de colores» (p. 63), y hace que al final del cuento deposite una bolsa de piedras preciosas en la casa del cazador para sacarle de la pobreza.

Como es habitual en los cuentos de Alonso Alcalde, los personajes son completamente verosímiles y, en el caso de Cominillo, abundan los detalles realistas. De él, además de describirlo con largas barbas, «traje de badana verde y su caperuza colorada, con una borla negra en la punta» (p. 53), se ofrecen tantos pensamientos y reacciones que se transmite la ilusión de que se trata de un ser real, aunque diminuto:

El cazador cogió con dos dedos a Cominillo por la cintura con mucha suavidad para no estrangularle [...] - ¿Como te llamas? - preguntó, y Cominillo hubo de taparse los oídos porque la voz resonó en ellos como un trueno [...]. El cazador puso al enano en el bolsillo superior de la zamarra [...].

Cuando se vio en el interior del bolso, Cominillo empezó a manotear como un desesperado; poco a poco, sin embargo, se fue tranquilizando. No sólo hacía calor en el

bolsillo, sino que acababa de encontrar en el forro unas migas de pan, que se apresuró a devorar, con lo cual acabó por calmarse del todo, hasta el punto de atreverse a sacar la cabeza fuera. - No se va nada mal aquí dentro, no señor -dijo. (pp. 53-54).

Los demás personajes están tratados con menos detenimiento. El cazador y su mujer están caracterizados como dos personas laboriosas y de buen corazón, que anteponen los afectos a sus necesidades materiales, de modo que pudiendo enriquecerse con la venta de Cominillo prefirieron acogerlo como a un hijo. En el polo opuesto, está el amo, el dueño de la casa, caracterizado como avaro y falso, ya que engaña al cazador sobre sus intenciones sobre Cominillo. Los demás enanos están caracterizados por sus nombres descriptivos: Sabelotodo, Seiscentímetros, Barbalarga, Piernascortas y por la valiente acción que llevan a cabo para rescatar a Cominillo, planeada por Sabelotodo.

#### **6.2.5. «Tomy García, el “Rápido”»**

La idea de este cuento parece inspirada en Don Quijote de la Mancha, aunque está adaptada a las aficiones de los niños en el momento de su escritura. Trata el tema de lo que pueden influir en la conducta las lecturas excesivas sobre un solo asunto y su argumento es el siguiente: el contable de un almacén de coloniales, a fuerza de leer y ver en el cine historias del Oeste, termina por creerse que es el sheriff de su ciudad. Se compra una vespa, como si fuera un caballo, la bautiza como «Relámpago» y cambia su nombre de Tomas García por el de Tomy García, el «Rápido». Se viste de vaquero y sale a las calles a descubrir malhechores. Tras dos fracasos (intento de detener a un hombre que corría para coger el tranvía en marcha, pensando que iba asaltar una diligencia, por lo que tiene que pasar unos días en el calabozo de la comisaría; e intento de detener a un pelotón de ciclistas, creyendo que eran unos indios, con el consiguiente atropello y estancia de varios días en el hospital), logra un éxito: un día que vigilaba el banco, pudo detener a un ladrón él solo, persiguiéndolo con su moto y cazándolo con su lazo. Cuando termina el cuento, Tomy sigue con la misma obsesión, sin curarse.

La ambientación de este relato es urbana y la época en la que se desarrolla parece que es hacia los años 40 ó 50, por la mención que se hace de elementos hoy ya inexistentes, como el «almacén de coloniales» donde se lleva la contabilidad con una máquina de sumar, los tranvías, trolebuses, o los ciclistas, con un neumático de repuesto cruzado en el pecho. Esta ciudad además posee un cine, cafeterías y jugueterías, aunque no son más que un telón de fondo para la acción. Todo se menciona de pasada, sin descripciones, pero es suficiente para hacerse una idea del ambiente que rodea al protagonista. La ciudad aquí es un nuevo entorno para el cuento y para Jacqueline Held (1977: 90) es síntoma de la creación de un nuevo mundo imaginario: «La création de nouveaux

“objets mytiques” est difficile et lente [...]. Pourtant un fantastique de la ville et de la technique est en marche».

El único personaje retratado con un detalle sorprendente, para la breve extensión de nueve páginas de esta historia, es el protagonista, del que se ofrece su aspecto físico, sus costumbres, su carácter, su estado civil, su forma de alojamiento y su progresivo distanciamiento mental de la realidad. Al principio, él es un simple aficionado a las lecturas del Oeste; hacia la mitad del relato, ya está convencido de que su moto es un caballo: le pone de nombre Relámpago y en las gasolineras empieza a decir «-Échele un buen pienso a “Relámpago”» (p. 71). Hasta llega a cambiar sus hábitos: comienza a pedir whisky en los bares y a mascar tabaco de puros para «poder escupir un negro salivazo de cuando en cuando» (p. 71). Al final, ya no tiene otra identidad que la del vaquero que quería ser, con lo que este cuento intenta ser un aviso para los niños con una inclinación desmedida a las historias irreales. Sin embargo, también posee un carácter ejemplarizante, ya que el protagonista intenta combatir el bandidaje sometándose a las leyes, aunque su visión del mundo esté deformada por su trastorno mental.

#### **6.2.6. «Un reloj alegre»**

Es un brevísimo cuento que trata el asunto de que los hombres, y los pueblos, sin un horario por el que regirse, caen en la desorganización y en el mal comportamiento. El argumento es el siguiente: en Pueblobueno la vida discurría con un orden ejemplar. A las ocho de la mañana todo el mundo iba a misa y luego a sus trabajos, y a las nueve de la noche todos estaban recogidos en sus casas. El Demonio, cansado de esta situación, trastoca el reloj de la torre de la iglesia, por el que se regía el pueblo, para convertirlo en Pueblomalo. A partir de entonces, la gente dejó de ir a misa, llegaba tarde al trabajo, los hombres se volvieron trasnochadores y alcohólicos, y las mujeres, criticonas. El reloj lo llevaron a la estación, con lo que el tráfico ferroviario se sumió en el caos, y luego fue a parar a un cuartel, que con la confusión horaria se convirtió en una casa de locos, hasta que por fin lo tiraron al río.

Los personajes de este cuento carecen de descripción pero están caracterizados a través de sus acciones: el párroco, que al principio del cuento está contento con la vida ordenada y virtuosa de los lugareños; el Diablo, que esta descontento hasta que consigue sembrar el caos y las malas costumbres en el pueblo; el zapatero, que intenta arreglar el reloj, ya un poco bebido porque que la taberna cerró más tarde de lo habitual, pero lo estropea más; el Cabo, que se encuentra el reloj volviendo tarde de un permiso y se lo regala al Coronel para librarse de un castigo y el Coronel, que en vista del desastre que causa ese reloj en el cuartel, manda tirarlo al río. El reloj es el verdadero protagonista de este cuento, al que los vecinos llamaron «alegre» porque funcionaba como si hubiera bebido.

### 6.2.7. «Lolo Curioso»

En su brevedad (sólo tres páginas), es junto con «Quinito» y «Cominillo» uno de los mejores cuentos del libro y su tema es la curiosidad castigada. El argumento es muy sencillo: Lolo posee una vista prodigiosa con la que siempre gana a sus amigos en el juego de conocer la bandera y el nombre de los barcos que cruzan el Estrecho de Gibraltar. Un día empieza a notar que el ojo derecho le lagrimea y al año observa que está perdiendo vista. Se lo oculta a sus amigos, para no perder prestigio ante ellos, y a sus padres, para que no le pongan gafas. Su madre lo advierte y le lleva al oculista, quien tras ruborizarle preguntándole si era muy curioso, le va sacando del ojo enfermo con unas pinzas, una a una, todas las cosas que había mirado a través de cerraduras y rendijas, con lo que Lolo recupera su visión y no vuelve a curiosear jamás.

La única referencia al entorno está en la condición marítima de la ciudad, necesaria para situar «el juego de los barcos» de los personajes. La mención del Estrecho de Gibraltar hace pensar que este cuento también está ambientado en Ceuta (como el cuento «Revelación» y la novela *Unos de por ahí*).

Los niños están caracterizados como competitivos (rivalizan con sus cualidades para ganarse canicas unos a otros), envidiosos («-Con esa vista, cuando seas mayor, podrás estudiar para aviador o marino- añadía otro con un poco de envidia» [p. 86]) y zaheridores («a uno de los muchachos, que los usaban [los lentes], le habían puesto por mote “el gafudo”» [p. 86]).

La psicología de Lolo está bien trazada tanto en sus intervenciones en estilo directo, que muestran a un niño tímido, como en las frases en estilo indirecto libre, que revelan su pequeño orgullo de no mostrarse ante sus amigos mermado de facultades («¿Lolo un gafudo?, ¡Ni hablar!» [p. 86]), a pesar del sufrimiento que le causa el ver, durante un año, cómo pierde la vista.

La madre no está en absoluto caracterizada. Simplemente es el agente que lleva al niño al oculista. El médico es el último personaje con un papel relevante, ya que su intervención es crucial en el desarrollo del cuento. Sólo con tres frases se da a entender que es un experto y muy familiarizado con la psicología infantil («-Vaya, vaya, vaya -exclamó-. -¿Qué sucede? - preguntó la madre alarmada. - Oh nada de importancia. -Luego se dirigió a Lolo-. -Eres un niño muy curioso, ¿verdad?» [p. 87]).

Con estas eficaces palabras, que son como una invitación al examen de conciencia, avergüenza a su joven paciente y consigue su definitiva curación. Como afirma Carola Soler (1974: 2), «este mundo maravilloso de la narración permite al niño también conocerse a sí mismo en situaciones irreales donde se puede autojuzgar sin peligro».

### **6.3. Los años 80: *Cómprame un caballo*, y *V-X5*, antes *Mostacilla*. *La cabaña de la noche***

En los años 80 Alonso Alcalde publicó tres cuentos infantiles en dos libros: *Cómprame un caballo* (1989) y *V-X5, antes Mostacilla. La cabaña de la noche* (1990). Entre *Cuentos y más cuentos* (1970) y los actuales, escribió sobre todo teatro, lo que influyó en estos últimos confiriéndoles unos rasgos diferentes de los de los años 60, como son una mayor presencia de los coloquialismos y de la fantasía, además de tener mayor extensión que los relatos precedentes.

La técnica narrativa es más variada, aunque quizás menos adecuada para la comprensión infantil: «Mostacilla» comienza *in media res*, «La cabaña de la noche» es un relato enteramente retrospectivo y está narrado en primera persona, como también lo está *Cómprame un caballo*,<sup>181</sup> cuando los cuentos de los años 60 siempre poseían un narrador en tercera persona.

Los argumentos de esta etapa son más fantásticos que los del libro anterior: un niño que puede hablar con los caballos, un duende que se escolariza y termina siendo amigo de sus condiscípulos y un niño que durante una noche hace un viaje interestelar y habla con los astros.<sup>182</sup>

Los personajes de estos tres cuentos son muy variados (naipes, caballitos de juguete, caballos de verdad, duendes, mariposas, astros personificados en mujeres de distintas edades o la noche) y se sigue advirtiendo en ellos una intención didáctica y ejemplarizante, presente en toda la literatura infantil de nuestro autor.

#### **6.3.1. *Cómprame un caballo* (1989)**

Escrito para su nieto Rodrigo, es el cuento más extenso de todos los de Alonso Alcalde (78 páginas) y el único de toda su producción para niños que se editó en un volumen independiente.

Se publicó en 1989 en Ediciones Paulinas, en la serie titulada «El Zoo de Papel», donde cada volumen estaba dedicado a un animal (el oso, el perro, el lobo, el gato, el gallo, etc.). El libro de Alonso Alcalde, dedicado al caballo, es el número cinco de esta colección. Entre las actividades del final del libro, junto a adivinanzas, refranes y juegos relacionados con los caballos, hay una canción, «Caballito de cartón», compuesta en su letra y su música por la hija del autor, Ana Alonso Jalón, notable escritora de poemas.

---

<sup>181</sup> J. Cervera (1997: 204) señala como característica del cuento infantil la ausencia de la primera persona narradora.

<sup>182</sup> Asunto que recuerda al de *El principito* de Antoine de Saint-Exupéry.

El cuento trata el tema del sueño hecho realidad e intenta estimular la afición de los niños por los caballos, reales o de juguete, destacando su importancia para despertar la imaginación. Así lo resume el caballo de palo en el que galopa absorto Michi,<sup>183</sup> el hermano pequeño del protagonista: «Pues, verá: La vida mía / consiste en que el niño aprenda / con la mayor alegría / a ver que la fantasía / es una cosa estupenda, / pues, con tirar de la rienda / a mi cabeza vacía, / se puede ir de correría / sin salir de la vivienda / y emprender con gallardía / una aventura tremenda» (p. 38).

Es un cuento del tipo de los que, en un mundo verosímil, se introduce un elemento fantástico (Gisbert 1987: 11) y su argumento es el siguiente: el niño protagonista, que se llama Rodrigo como el nieto del autor, cuenta a un supuesto lector, al que llama Dani,<sup>184</sup> que una noche soñó que iba en el caballo más veloz del mundo y que éste le hablaba. Al día siguiente, observa que tiene el poder de oír y hacerse entender por todos los caballos que lo rodean (el de su ajedrez, el de palo que monta su hermano pequeño y los de la baraja de su abuela). Pide a su padre que le compre un caballo y el padre lo lleva a un tiovivo. La gran decepción de Rodrigo se pasa cuando oye que uno de los caballos del tiovivo le habla. Al día siguiente, su padre lo lleva a una granja escuela para que monte en un caballo de verdad y se encuentra allí con el caballo de su sueño, «Equus Uno», quien le dice como tiene que ponerse. Con sólo estas indicaciones, Rodrigo se convierte en un jinete experto, que sale a galope tendido por los campos, feliz sobre su montura, ante la estupefacción de su padre y del dueño del caballo.

Este cuento, narrado en primera persona como otros de esta etapa, tiene la originalidad de que su destinatario es un supuesto lector al que el narrador-protagonista llama Dani, con el que dialoga, y del que imagina las respuestas.

La acción se desarrolla en casa de Rodrigo, en el parque de atracciones y en la granja escuela, y las someras menciones a la ambientación sólo tienen como fin el enmarcar los hechos. En cambio, la granja escuela sí está descrita con mayor detalle, ya que allí se producirá el encuentro entre Rodrigo y «Equus Uno». Su descripción está hecha a través de lo que ve y huele el protagonista:

Después de unas leguas -pues para esa clase de veredas, llenas de roderas y polvo suena mejor «leguas»- apareció a lo lejos una casa de campo [...]. El señor aquel



<sup>183</sup> Alonso Alcalde llamaba «Michi» a Miguel Delibes en el colegio de Lourdes cuando eran niños (Delibes: 1990).

<sup>184</sup> Así se llamaba un vecino de Rodrigo y este nombre le parecía maravilloso, como nos desvela María Jalón.

me condujo por entre gallineros, barracones, y huertas recién labradas a la cerrada puerta de una cuadra. [...] Empujó la puerta, y cuando ésta se abrió miré, lleno de curiosidad al interior de aquel establo; [...] únicamente el olor a paja húmeda parecía indicarnos que se trataba en efecto de una cuadra, pues [...] no se veía ni pun allí dentro. Pero, en cambio, eso sí, pude oír [...], además de un relincho de saludo, una voz que me llamaba por mi nombre: -Buenos días, Rodrigo. El corazón se me disparó. (pp. 71-75)

Los personajes, tanto si son objetos como personas, están representados con la habilidad que siempre demuestra Alonso Alcalde. El protagonista, Rodrigo, es de un gran realismo, sobre todo cuando se pone mohíno con su padre en el parque de atracciones, al verse defraudado por haberle pedido un caballo y encontrarse frente a un tiovivo. La descripción de sus reacciones, su negativa a contestar a su padre cuando le pregunta, sólo levantando un hombro, mirando al infinito, y su forma de enlentecer el paso para mostrar su hostilidad le hacen completamente verosímil. Por su cualidad de ser el único que entiende a los caballos y por su inaudita transformación en experto jinete, se asemeja al tipo de protagonista-niño del que habla Claudio Naranjo (1994: 59): «El niño implica divinidad en la pequeñez [...], el bien supremo disfrazado de inutilidad, la sabiduría disimulada bajo la estupidez».

Los caballos parlantes son lo más original de este cuento.<sup>185</sup> «Equus Uno» dice descender del corcel alado «Hipogrifo» del caballero Astolfo, por lo que corre más rápido y salta más alto que ningún otro, y hablará siempre con autoridad solemne, sobre todo al hombre que lo cuida en la granja escuela: «¡Eso a usted no le importa! [...], Rodrigo se viene conmigo ¡y punto!» (p. 76).

El caballito de palo de su hermano pequeño tiene dos facetas: por un lado, es capaz de decir series absurdas de palabras rimadas, lo que Rodrigo atribuye a que tiene la cabeza vacía («Evidente de toda evidencia, la insistencia de mi presencia en la audiencia de su excelencia...» [p. 34]) y, por otro, es capaz de decir en verso ideas con sentido («Un caballo, caballito, / trota y trota calladito, / mírame / que aunque estoy muy delgadito / todavía se me ve!» [p. 33]).

Los caballos de la baraja también hablan al protagonista, aunque nunca se reproduce lo que dicen en estilo directo. Cuentan al niño los nombres que tienen por sus distintos pelajes, las partes de su cuerpo y otros pormenores sobre su vida y temperamento, con una clara intención didáctica.<sup>186</sup>

<sup>185</sup> Stith Thompson recoge el motivo de los caballos parlantes en el folklore de diversas culturas (1955 [1989 impr.]: vol I: 396 [B 211.1.3]). También estudia el papel de los caballos mágicos en los cuentos populares (1972: 93-100).

<sup>186</sup> Requejo Vicente (1969: 66): «El avance del niño en el dominio de la lengua es una forma más de crecimiento hacia la hombría [...]. La andadura progresiva del niño pide progreso también de vocabulario: Pero el cuidado en la manera ha de ser delicado [...]. Si el vocabulario ha de ser sencillo y correcto, más sencillas y correctas deben ser las construcciones. El niño suele ahogarse en las vueltas y revueltas de la sintaxis».

Pero el más sorprendente es el caballo del tiovivo, un overo (con el pelo de color canela) que unas veces habla con voz de chico y otras con voz de chica. Esto se debe, según dice él mismo, a que alguien que se subió le arrancó las orejas y, desde entonces, le entran por los agujeros las voces de los que se montan en él y los ruidos de su alrededor. Con sus distintas voces, el overo le cuenta a Rodrigo lo triste de su existencia, siempre dando vueltas en el mismo sitio y llevando personas que lo maltratan, le desconchan la pintura, le escriben encima o le pegan chicles, lamentos también con un fin didáctico, con los que el autor quiere enseñar a los niños a respetar y cuidar las cosas de uso público.

El lenguaje de este cuento tiene como rasgo especial el estar lleno de coloquialismos, sobre todo cuando hablan Rodrigo y el caballo del tiovivo, y estos coloquialismos, al estar hoy en día en desuso o haber desaparecido, quedan como testimonio de una época,<sup>187</sup> ya que como afirma Bajtin (1989: 110) «todas las palabras tienen el aroma de una profesión, de un género, de una corriente, de un partido, de una cierta obra, de una cierta persona, de una generación, de una edad, de un día, de una hora». Muchos de estos diálogos lo que en su día buscaban era una aproximación al lector de aquel momento.

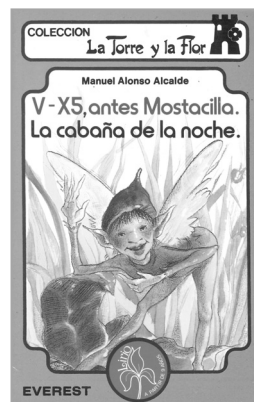
En el habla de Rodrigo se da, además, otra característica y es que, junto a estas expresiones coloquiales de su tiempo, es capaz, a sus doce años, de pronunciar frases tan literarias como éstas: «Un lejano y ahogado relincho» (p. 15); «El noble bruto» (p. 15); «Ni tú ni yo os haríamos correr a horcajadas sobre un simple palo, pues, en el fondo, eso viene a ser: una caricatura de corcel, un esqueleto de équido dotado de un único hueso, un caballo sin cuerpo, un fantasma...» (p. 28).

### 6.3.2. V-X5, antes Mostacilla. La cabaña de la noche (1990)

Este volumen se publicó en 1990, año del fallecimiento de Alonso Alcalde. La obra pertenece a la colección «La torre y la flor» de la editorial Everest, recomendada para niños de nueve años en adelante y contiene dos relatos:

#### a) «V-X5, antes Mostacilla»

Este cuento trata el tema de la soledad de un ser que se sabe distinto de los demás y su final es feliz, al verse el protagonista aceptado en un grupo de amigos. Como dice Bárbara Vasconcelos de Carvalho ([s.a.]:



<sup>187</sup> Ejemplos: «Mi paterno se echó a reír», «me acerco a la vieja», «pesquis que tiene uno», «pegarse la chufa», coger un «pelas a pachas», por un taxi a medias.



162), «[la literatura infantil y juvenil debe] mostrar-lhes [a los niños] a necessidade das relações humanas, da interdependência entre as criaturas nas suas atividades, nas suas profissões, no auxílio mutuo».

El argumento es el siguiente: Mostacilla es un duende invisible que pasa días y noches haciendo travesuras para aterrorizar a los habitantes de una pequeña aldea. Cansado de su vida rutinaria, se va volando a un pueblo grande donde, a pesar de varios intentos, no consigue asustar a la población (manipula los cables de los coches para que una noche se pongan en marcha, suenan los cláxones y se enciendan las luces; cambia de orden los tipos de imprenta de un bando municipal, corta la electricidad de las casas, ulula por las calles golpeando los cristales). Ante este fracaso, decide cambiar de vida, pero ve que no puede hacerlo sin saber leer ni escribir. Acude a una escuela donde empieza a asistir, como oyente invisible, desde los primeros cursos. Aprende todo muy rápido, se examina igual que los niños y, cuando se corrige a sí mismo, ve que saca las mejores notas. Por las tardes se va a un bar, a ver en la televisión los programas infantiles, pero no tiene amigos y cada vez siente más esta falta. Su carácter ha ido cambiando y ahora, influido por los héroes que ve en las películas, sólo busca hacer el bien. Un día en el colegio salva a un niño de unos chicos con navajas que le querían robar. Los otros niños dicen que ha debido ser un «alienígena» y lo consideran un héroe. Mostacilla se siente cada vez más solo por saberse invisible y concibe la idea de dejar de serlo: en un garaje donde iban a pintar un coche, se pone frente al chorro de pintura y sale de un brillante color plateado. Va volando al colegio a presentarse a los niños, que le preguntan su nombre. Entonces decide cambiar el de «Mostacilla» por otro más acorde con su aspecto futurista y dirá que se llama V-X5. Los niños reconocen en él al héroe que salvó a su compañero y lo aceptan encantados como amigo.

El cuento comienza *in media res*, en el momento en que el protagonista piensa cambiar de vida y, a partir de ahí, se nos pone en antecedentes de lo que fue su vida anterior para seguir de forma lineal a partir de ese momento.

La ambientación se reduce a unas breves menciones, visuales y auditivas, para situar la acción en el campo o en el pueblo grande al que se traslada. La aldea está descrita como un lugar casi despoblado y silencioso («El duende procedía de un mundo de silencio en el que sólo se escuchaban, y no de continuo, cacareos de gallinas, trinos de pájaros, esquilas y balidos de los rebaños y mugidos de vacas» [p. 20]). En cambio el pueblo grande está descrito como un lugar ruidoso y con mucha gente que llena de sorpresa a Mostacilla, sobre todo al ver que los coches se movían solos.

En cuanto a los personajes, el único que aparece individualizado junto con Mostacilla es la Mariposa que le guía hasta el pueblo grande. Como en «La Manifestación», es también vanidosa, aunque no frívola como aquélla.

Mostacilla está caracterizado como un ser del tamaño de una lechuza, con alas y unas grandes orejas, invisible, inquieto, travieso, extraordinariamente

inteligente y muy longevo («el ciclo vital de los duendes anda por los quinientos años de media» [p. 42]). Pero sobre todo es un duende al que humaniza el contacto con las personas. Desde que empieza a estudiar y a observar a los niños, comienza a desear su compañía y echa de menos el tener amigos. También su actitud hacia los hombres varía y ya no querrá atormentarlos.

El cambio de nombre que aparece en el título<sup>188</sup> refleja el cambio que se da en el personaje hacia una mayor madurez. El cuento se centra en la importancia que tiene en el desarrollo de los niños el saberse miembros de un grupo, como indica Mercedes Gómez del Manzano, al hablar de la socialización del protagonista-niño.<sup>189</sup> Es un cuento que se adapta perfectamente a los requisitos que Bárbara Vasconcelos de Carvalho ([s.a.]: 163) exige a la literatura para niños que, entre otras cosas, debe «imprimir na criança o entusiasmo pelas boas ações e os bons sentimentos; fazê-le perceber a vitória do bem e o insucesso do mal».

#### b) «La cabaña de la noche»

Es el cuento más breve de todos los infantiles de estos años y forma volumen con «V-X5, antes Mostacilla». Trata el tema de la curiosidad infantil, que al satisfacerse acarrea algún perjuicio para el niño, tema presente en otros cuentos de Alonso Alcalde, como «La isla», «Cominillo» o «Lolo Curioso». Aquí, el niño protagonista quiere saber qué es la noche, y después de un viaje astral en su busca, ve que es un ser siniestro que lo quiere atrapar con su garra.

Comienza, como otros cuentos, con una frase de un personaje («La noche es tan negra como las plumas de los cuervos, según decía ella» [p. 69]) y su argumento es de una gran fantasía. Podría decirse que es un sueño de los de ausencia y retorno del alma descritos por Frazer:<sup>190</sup> un niño intrigado por las definiciones de su tía de lo que es la noche, tras fingirse dormido, se escapa por la ventana para averiguarlo. Primero llama con los nudillos en una estrella de la que sale una niña; luego en la luna, donde le habla una mujer pálida y bella; luego llama en varios astros más, donde le hablan mujeres viejas y feas, y nadie sabe decirle lo que es la noche. Por fin llama en una supernova que, al abrirse,

<sup>188</sup> James George Frazer (1951 [1986 impr]: 290) habla, en el capítulo de los nombres personales tabuados, de las culturas en las que se considera el nombre como una parte vital de sí mismo y se evita el darlo a conocer. Ludwig Wittgenstein (1996: 57) añade: «¿Por qué no había de serle al hombre su nombre algo sagrado?».

<sup>189</sup> Mercedes Gómez del Manzano (1987: 88) «El grupo es indispensable para el niño, no sólo por su aprendizaje social, sino para el desarrollo de su personalidad y para la conciencia social que ha de ir adquiriendo poco a poco».

<sup>190</sup> Según James George Frazer (1951 [1986 impr]: 221-222): «El alma de un durmiente se supone que, de hecho, se aleja errante de su cuerpo y visita los lugares [...] que él está soñando [...]. La ausencia del alma en el ensueño tiene sus peligros, pues si por alguna causa queda detenida permanentemente fuera del cuerpo, la persona privada así del principio vital, morirá».

sólo deja ver un hueco negro. Desde dentro, le habla una voz cascada que le dice quién es él, lo que está buscando y cómo es la noche, y cuando el niño siente miedo y quiere irse, ve que está atrapado por una garra. El canto de un gallo le libera y desciende corriendo a su casa y a su cama. Al volver la vista atrás, ve que no era una supernova, sino una cabaña ennegrecida. Desde entonces nunca volverá a salir de noche y cuando es mayor, se deja barba para que la noche no lo reconozca.

El protagonista no está individualizado con un nombre propio, y sólo se dice de él que tiene siete años y una irresistible curiosidad por saber qué es la noche, pero la aventura de su búsqueda le marcará para toda la vida.

En cambio, son de una gran originalidad las personificaciones de los astros. La estrella está habitada por una niña, pero es una niña luminosa («Llamé con los nudillos en la primera de ellas que encontré y salió a abrirme una niña de mi edad y mi estatura, con la diferencia de que la niña tenía la piel resplandeciente [...] me aproximé a ella y la tomé de una mano. [...] mi cuerpo se encendía como una bombilla» [pp. 74-75]). En la luna vive una mujer muy pálida y muy hermosa. En los demás astros no vive ningún hombre, sólo hay mujeres, aunque muy ancianas: «En cada astro que llamaba con un simple “tan” “tan”, solía abrirme una señora cada vez de mayor edad, [...] y con la cara menos blanca y más parecida a una nuez, [...] cada vez iban siendo también más estafalarias y feas» (pp. 80-82). Por fin la noche aparece caracterizada como una oscuridad poderosa que lo sabe todo sobre el niño y sobre la vida en la tierra, y con unas garras que atrapan al que se acerca.

Está escrito en primera persona y durante todo el relato parece que el niño protagonista se lo está narrando al lector. Pero sólo al final se desvela que el narrador protagonista ya es un hombre, y que se lo está contando a un oyente interno al cuento («es que compréndalo, no me gustaría que pudiera reconocerme esa que usted sabe» [p. 92]).

Se trata de un cuento fantástico, lleno de cualidades poéticas y que al tener un protagonista niño, parece dirigido a los niños, pero por su compleja elaboración (narración en primera persona, estructura retrospectiva, sorpresa final sobre la edad del narrador), parece más apto para ser comprendido por adultos.

## 7. EL TEATRO INFANTIL

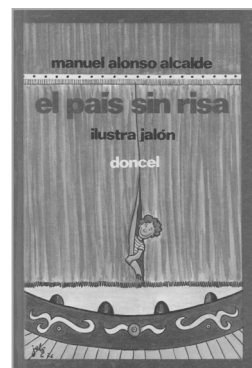
---

### 7.1. Introducción

El teatro para niños<sup>191</sup> de Alonso Alcalde está recogido en dos volúmenes titulados *El país sin risa y cuatro piezas más* (1976) y *El país sin risa. El Héroe* (1989). Además publicó una última obra, «La batalla», que también vio la luz en 1989, en el *Boletín Informativo de la Asociación Española de Teatro para la Infancia y la Juventud*.

El primero de los libros mencionados contiene las piezas «El país sin risa», «La manifestación», «Berlamino [sic], el héroe», «El mar está malito» y «El sueño de Juanitón». *El país sin risa. El Héroe* (1989) contiene la primera y la tercera obra del libro anterior. Ambos volúmenes están ilustrados por su hijo José María Alonso Jalón, pintor destacado. En total, es un conjunto de seis piezas que se caracterizan por un gran cuidado en los detalles, tanto en el retrato de los personajes como en los diálogos; en la sencilla escenografía, que casi las hace aptas para la representación doméstica y por una clara intención didáctica, que también está presente en sus cuentos.

Este didactismo de la literatura infantil lo han estudiado diversos autores y todos ellos coinciden en que ha de ejercerse de una manera sutil,<sup>192</sup> ya que el niño, dicen, «rechaza de una manera sistemática todo



---

<sup>191</sup> Existe cierta controversia sobre lo que se ha de entender por «teatro infantil». Para Alfonso Sastre (1970: 5) «con esa expresión se dicen cosas muy diferentes; por lo menos dos: teatro “de” los niños (hecho por ellos) y teatro “para” los niños, fabricado por los adultos. [...] El teatro “para niños” (mixto o no, es decir, con o sin niños en el escenario) es el tradicional o convencionalmente llamado “teatro infantil”». En cambio, Elisa Fernández Cambria (1987: 269), que como Alfonso Sastre se hace eco de la polisemia de estas expresiones, recoge otra definición: «A través de las organizaciones de literatura para menores, se ha llegado al acuerdo de que “teatro infantil” es el que hacen los niños propiamente».

<sup>192</sup> «[El niño] necesita ideas de cómo poner en orden su casa interior y, sobre esta base, poder establecer orden en su vida en general. Necesita [...] una educación moral que le transmita, sutilmente, las ventajas de una conducta moral, no a través de conceptos éticos abstractos, sino mediante lo que parece tangiblemente correcto y, por ello, lleno de significación para el niño» (Bettelheim, 1994: 11).

lo que pueda oler a cosa didáctica, a moraleja al estilo de las fábulas» (Tubau y Butiñá, 1985: 18), incluso aseguran que los niños siempre huyen de los libros que los adultos les destinan (Hazard, 1988: 80). Sin embargo, el teatro de Alonso Alcalde, con enseñanzas expresadas de forma clara, pertenecería al teatro que Isabel Tejerina (1993: 84) denomina *pedagógico*, donde existe una moraleja que pone punto final a la obra, aunque en el caso de nuestro autor, ésta no siempre está al final.

Alonso Alcalde escribió estas obras de teatro infantil para sus nietos, a los que intentaba entretener y enseñar. Su intención familiar la manifestó él mismo en varias ocasiones tanto en entrevistas como en las dedicatorias de los propios libros:

- ¿Qué escribe ahora?

- Preparo una obra de teatro infantil. Tengo nietos y me parece que escribir para niños es tan importante como para adultos. El teatro es un juego que les desarrolla su imaginación, porque allí participan público y actores. A diferencia del cine, hay que cuidar mucho los elementos, pues si se introduce alguno que no forma parte del juego, se rompe la magia y el espectador lo detecta rápidamente». (Sáez-Angulo, 1980: 20)

Todas estas piezas son muy breves (el autor las llamaba «cuentos teatrales») y tienen un solo acto, en el que queda magníficamente organizada la acción, con su exposición, su nudo y su desenlace que, cuando no es feliz, queda abierto. Para valorar en su justa medida estas obritas, hay que tener presentes las palabras de Carmen Aymerich (1975: 66) cuando afirma:

El teatro para niños no tiene nada de fácil. Muchas personas simplifican el mundo interior infantil [...] y cierran los ojos frente a la complejidad, riqueza, avidez de tener y de saber que posee su mente. Es precisamente esta riqueza [...] la que convierte a los niños en unos seres a quienes no se puede embaucar con tonterías deshilvanadas por mucho que se intente y pretenda hacerlo con tanta frecuencia.

A la luz de estas palabras, se observa que el teatro infantil de Alonso Alcalde está extraordinariamente elaborado. Los personajes son de una gran variedad. En tan sólo seis obras, podemos ver sobre el escenario animales, reyes, vasallos, médicos, personajes de la baraja española, duendes, ogros, brujas, hadas, elementos de la naturaleza como el mar y personajes legendarios o históricos (el pirata de Espronceda, Napoleón o Ulises). En todos ellos, el autor consigue crear verdaderos seres vivos, fruto de su aguda observación del mundo y de los hombres. El lenguaje está perfectamente adaptado a la condición de cada uno. Los reyes son tratados de vos, ellos hablan de tú a sus súbditos, y a veces lo hacen en verso; los héroes hablan con sesuda solemnidad, las mariposas con frivolidad; las arañas como comadres de pueblo y los médicos con vocablos poco comprensibles. Los asuntos son muy variados, pero todos

ellos intentan estimular al niño para su superación personal y para su formación como miembro de la sociedad. Se le anima a no ser rencoroso, a ser leal y valiente, a tener sentido crítico ante los demagogos, a cuidar de la naturaleza y a tener espíritu de compañerismo.

Estas piezas de teatro para niños, aunque cuidadas al máximo en todos sus detalles, poseen una gran espontaneidad y frescura y un cierto aire de improvisación, que procede de lo elemental de sus decorados y puestas en escena. Todo esto, unido a su intención educativa,<sup>193</sup> las hace sumamente atractivas para su representación, ya que intentan transmitir unos valores universales, necesarios en la formación del público infantil y juvenil.

## **7.2. Los años 70: *El país sin risa y cuatro piezas más (1976)***

Publicado por la editorial Doncel en 1976 e ilustrado por el hijo del autor, el pintor José María Alonso Jalón, contiene las siguientes obras:

### **7.2.1. «*El país sin risa*»**

Premiada en 1975 en el V Concurso Barahona de Soto de Lucena,<sup>194</sup> es una obrita pensada para un público de muy escasa edad, hecho que se percibe en la continua presencia del narrador que introduce la situación, habla con los personajes y con el público infantil y, por último, hace un resumen de la moraleja de la obra: no albergar rencor y saber perdonar a los otros para vivir felices. Para Isabel Tejerina Lobo (1993: 87), esta obra expresa una «defensa de la alegría y del juego como derechos irrenunciables de la infancia».

La representación comienza con un Narrador, que con una poética serie de versos pareados asonantados en dodecasílabos, pone a los niños en antecedentes sobre la situación de tristeza del país representado, para lo que usa una fórmula de inicio propia de los cuentos fantásticos: «Hubo hace algún tiempo en no sé qué sitio / (el lugar exacto no podré decirlo); / hubo, como digo, en alguna parte / (el lugar exacto no lo sabe nadie); / hubo hace algún tiempo, en no sé qué isla / de no sé qué mares, un país sin risa» (p. 11).

Cuando el Narrador pregunta al Rey por qué su país está tan serio y sin risa, éste, que nunca había oído esta palabra, no lo sabe, y entonces el Narrador le propone que se analicen «el agua bebestible, la atmósfera respirable» y «el alimento comestible», para ver si la causa está en su contaminación (tema central de «El mar esta malito»). El Rey llama al «Fuentólogo», al «Airólogo» y al «Comidólogo» para que lo investiguen y da la orden en pareados: «- Tomad agua corriente / y analizad las fuentes». «- Ved si hay en el sustento, / un maligno

<sup>193</sup> Compartida con Benavente en su teatro infantil. Véase Juan Cervera (1982: 268-271).

<sup>194</sup> Fuente, García Padrino, 1986: 7.

elemento». «- Y si el aire contiene / germen que lo envenene» (p. 20). Los especialistas también expresan en pareados los resultados de sus análisis: «- La comida sana / como una manzana. - Agua transparente / salud en las fuentes. - El aire muy puro, / respirar seguro» (p. 21).

Desechada la causa física, y viendo que el motivo tampoco son las guerras ni la pobreza, el Narrador pregunta al Rey si no habrá una causa moral o la presencia de algún enemigo. Entonces el monarca confiesa que hubo una guerra «hace ciento seis años, tres meses y veinticuatro días» entre su tatarabuelo, Enfadín I, y el rey de la isla vecina, Geniudo II, que resultó vencedor. Desde aquellos tiempos, cada día al ponerse el sol, los súbditos de Enfadín I y sus descendientes sacan la lengua a los de la isla vecina. El Narrador entonces ve que este rencor alimentado durante más de un siglo es lo que entristece al país («Ya hemos descubierto la causa: La venganza; ella es la que os corroe el corazón como un gusano el interior de una manzana» [p. 26]) e intenta convencer al Rey para que anule la ley de sacar la lengua a la puesta del sol. Éste teme la reacción de su pueblo, pero finalmente proclama la Real Orden y sus súbditos se alegran en el acto. El paisaje mustio del principio aparece ahora alegre y con colores chillones. El Narrador vuelve a hacer en verso un resumen de la nueva situación de alegría y explica la moraleja («Y es que cuando el hombre llega a perdonar, / la risa le brota como un manantial; / sí, sí, desde el fondo de su corazón, / no lo olvidéis nunca. Y, con esto, ¡adiós!» [p. 30]).

Los personajes que aparecen en escena son el Narrador (es la única obra infantil de Alonso Alcalde que posee esta figura), el Rey, los tres sabios (Comidólogo, Fuentólogo, Airólogo) y el niño-pájaro, y ninguno de ellos tiene un desarrollo psicológico, ya que son simplemente símbolos de actitudes.

El Narrador, con su introducción en verso, cuenta a los niños la historia del país sin risa como si fuese un cuento. Es un elemento de enlace entre los espectadores (se dirige a ellos, les hace preguntas) y los personajes del escenario.

El Rey está caracterizado como alguien que se mantiene fiel a la historia y a las tradiciones de su país, pero que acepta la sugerencia del narrador por el bien de su reino, y así busca ese mal que él ignora y finalmente lo ataja. En señal de majestad, habla en verso a los sabios, aunque al Narrador le habla en prosa.

Los tres sabios dan a la obra un carácter legendario, con su lenguaje en verso, con su acatamiento de los mandatos del Rey y su respeto hacia él.

El niño-pájaro, que aparece en el escenario triste y alicaído al principio y feliz al final, tiene como función el plasmar de forma visual el cambio de ánimo que se opera en ese país al recobrar la alegría.

La escenografía destaca por su sencillez y por su eficacia y está destinada a ilustrar la transformación que se produce en el país sin risa. Consiste en un telón que, al principio de la obra, representa un paisaje campestre en tonos muy sombríos y otro, al final, que representa el mismo paisaje con flores en colores brillantes.

Junto a este decorado, hay multitud de efectos escénicos destinados a hacer más visible el contenido (el Rey se esconde bajo el trono al oír una carcajada del Narrador, como si hubiera oído un cañonazo). También está el «ballet mudo», en que los tres sabios convierten la toma de muestras de los elementos que van a analizar, o los recursos encaminados a dar cierta participación al público infantil, como el que el Narrador, al dirigirse a ellos, los llame «mis amiguitos», o se les considere visitantes del país sin risa, donde tienen que acatar la orden del Rey y sacar la lengua al país vecino, como cualquier súbdito.

Manuel Alonso Alcalde ofrece aquí una reflexión sobre la tristeza derivada del rencor alimentado en el tiempo y muestra los pasos de una especie de examen de conciencia para que el niño aprenda a analizar y conocer las causas de sus emociones.

### **7.2.2. «La manifestación»**

Es una pieza que adapta a los niños el tema de la manipulación de las masas por los líderes, como señala Isabel Paraíso (1990a: 427). Éste es un tema constante en la dramaturgia de Manuel Alonso Alcalde, que aparece en *El agua en las manos*, *Los héroes sí mueren*, *Historia de Romanos* y obras relacionadas, y en *Golpe de estado año 2000*, donde los métodos utilizados para influir en las masas son muy similares a los que aquí practica la Urraca para hacerse con el apoyo de los «insectos y afines» de la huerta.

Dentro de la intención didáctica que subyace en todo el teatro infantil de nuestro autor, en esta pieza destaca el propósito de despertar el sentido crítico del niño. Se le enseña a buscar las verdaderas intenciones que pueda haber tras las palabras de los demagogos y a no dejarse utilizar para perseguir intereses que le son ajenos. Unida a esta idea, vuelve a aparecer la preocupación por la naturaleza, como en la obra anterior. Isabel Paraíso (1990a: 426) la considera una fábula teatral, además de por su trasfondo didáctico, por la certera y humana caracterización de sus personajes.

Es una de las obras mejor construidas de Manuel Alonso Alcalde. Se desarrolla en un solo acto, con respeto de las tres unidades de espacio, tiempo y acción, y en ella se diferencian perfectamente la exposición, el nudo, en el que hay una gran tensión, y el desenlace, rápido y feliz, con el que se restablece la situación de placidez hortícola previa al drama.

El argumento se desarrolla de la siguiente manera: en la exposición, van entrando los personajes en el escenario, mostrando su vida y personalidad. Así, el Caracol llega tarde y sofocado; la Mosca, a la hora en punto; el Saltamontes, después de varios intentos para acertar en el lugar preciso con la longitud de sus saltos. Y de la Urraca, pronto se da a conocer su plan de arrastrar a los insectos de la huerta, coaccionados, a una manifestación organizada por ella misma.



El nudo comienza con el descontento de los animales, ante la perorata imprevista de la Urraca contra el DDT, al descubrir sus fines ocultos: que no haya insecticidas, pero para que ella y los otros pájaros se puedan comer a los insectos sin miedo a envenenarse. Oído esto, la primera que reacciona es la Mosca. Aparta a los insectos de la manifestación y forma con ellos un ejército. La Urraca advierte su fuga y acude al manzano dispuesta a vengarse. Aparecen la Mosca y los otros personajes con arreos militares y prestan a la Urraca unos prismáticos para que vea lo numerosas que son las tropas dispuestas a atacarla. Cuando ella se da cuenta de que no puede cumplir su amenaza («¿de cuatro picotazos les dejo a ustedes sin ejército!» [p. 80]), la Mosca le da un minuto para que decida si se entrega o si, por el contrario, se desencadena la ofensiva. La escena de la Mosca con el reloj arrancado de la solapa de la Urraca en una mano, empezando la cuenta atrás, y la otra mano levantada en actitud de «preparados», se intensifica con ruidos entre candilejas de motores de avión, orugas de tanque, pasos de infantería y la corneta del Quinto de Caballería. La Urraca por fin se rinde y la guerra no estalla.

En el desenlace, los vencedores imponen sus condiciones: que la Urraca abandone la huerta para siempre. Entonces el ejército se dispersa con música alegre.

Los personajes son sin duda el elemento más atractivo de toda la obra, ya que en su caracterización Alonso Alcalde ha sabido humanizar las peculiaridades de los animales con verdadero acierto, mediante la amplificación de sus atributos.

La Urraca es la líder que maneja a su antojo a todos los animales de la huerta «con la amenaza de su afilado pico» (p. 39). Luce unas condecoraciones que inspiran la confianza de los demás, pero la Mosca les descubre que son robadas. Con ellas, recuerda al Sargento de *Solos en esta tierra*, obsesionado por condecorarse a sí mismo, y a los intrigantes miembros del Consejo Imperial de *Golpe de estado año 2000*, especialmente al Gran Sumiller, cerebro de la conspiración, con su gran condecoración, que Neroncín pronto le arrebató. Encarna al líder manipulador de masas, a las que convence de que van a buscar algo de interés común, cuando en realidad lo que pretende es su propio beneficio, y a costa de la vida de sus seguidores, idea también presente en *El agua en las manos* y en *Los héroes sí mueren*.

La Araña está caracterizada como una anciana de pueblo, medio sorda, vestida de negro, con su pañuelo en la cabeza, su sillita baja, su labor de punto («el ovillo depositado a sus pies, al igual que las agujas con las que teje, serán de gran tamaño» [p. 34]) y su sordera. Esta sordera dará lugar a ciertos episodios cómicos por el equívoco que le producen las palabras de la Urraca. Se pasa toda la obra tejiendo y recitando la cuenta de los puntos, a veces con las mismas palabras rimadas del año de Neroncín de *Golpe de estado año 2000* («Uno al derecho, dos al revés, dos menos tres» [p. 39]; «Dos al derecho, uno al revés, me llevo tres» [p. 45]).

El Grillo, la Chicharra y el Moscardón forman un terceto musical que la Urraca dirige con una batuta para que intervengan o guarden silencio al ritmo de sus arengas. La Coccinella y la Mariposa son «las bellas de la huerta». La Mariposa además de mostrarse como despistada y superficial, se autodefine así: «- ¡Y es que tengo un carácter tan insensato, tan “chic”, tan alocado...!» (p. 41), «- ¡Y tan cursi!» (p. 41), completa la Coccinella, resentida contra ella por creer que compró al jurado en el concurso de «Mis Huerta».

La Hormiga aparece transportando siempre un inmenso bulto que no quiere soltar bajo ningún concepto -su instinto se lo dicta así-, hasta llegar al hormiguero y va provista de una brújula y un transmisor. La Abeja lleva colgado su cestito de miel y dada su conocida laboriosidad, antes de acudir a la reunión, ya ha visitado ciento cuatro flores. El Saltamontes y el Caracol están caracterizados como dos caballeros a la antigua usanza que se intercambian saludos, gentilezas y cortesías sin parar. La Mosca es la primera que se «mosquea» (o «amosca», como dice el texto, buscando el juego de palabras) con la intención de la Urraca ya que, al volar por todas partes, aparece como un personaje de mundo, que ha visto muchas cosas y al que no es fácil engañar.

Con estas caracterizaciones, Alonso Alcalde ha sabido encarnar lo que para los niños puede significar cada insecto, aprovechando sus características físicas o lo más popular de su comportamiento, para humanizarlos.

La escenografía, siendo muy sencilla como en la obra anterior (sólo tres tapias, dos árboles, unas hileras de coles y unos trajes para los personajes), es de un gran efectismo, sobre todo en el episodio del ejército, que no se ve en escena con los ojos, sino con la imaginación, por oírse sólo entre candilejas. Como dice Carmen Bobes (1987: 241-242), «los límites materiales del espacio escénico pueden ampliarse imaginariamente en la representación, por medio de palabras o por medio de signos no verbales, gestuales, con espacios latentes contiguos, a los que se accede físicamente al atravesar una puerta, o visualmente».

El niño primero ha visto que los pacíficos insectos eran simples juguetes de la Urraca, incapaces de hacer nada con éxito, pero de pronto observa que se han convertido en un ejército temible, gracias a su buena organización. Es frecuente en la literatura infantil y en el cine juvenil este tema de la conversión del débil en fuerte y del despreciado en admirado, cuya versión más clásica está en «El patito feo».

Aquí, una vez que la Mosca tiene el apoyo de los demás insectos para hacer frente a la Urraca, y es designada por ellos para tomar el mando de las fuerzas, organiza el ejército con una lógica que sólo puede ofrecer un militar profesional como lo era el autor: las hormigas ponen la infantería; las abejas, las escuadrillas de aviación; el caracol, los tanques; el saltamontes, un escuadrón de saltamontes de caballería; las delicadas mariposas, femeninas y dulces, serán la Cruz Roja y la Coccinella, acostumbrada a contar dedos, contabilizará las fuerzas combatientes, los efectivos bélicos y las bajas.

Todos estos preparativos, unidos al asombro de la Urraca cuando mira con sus prismáticos al que se supone numerosísimo ejército, y sumados a todo lo que se oye fuera del escenario (taconazo de esperar órdenes, ruidos de motores y de paso de infantería y llamada de corneta) dotan a este episodio de las tropas que nunca se llegan a ver, de una intensidad muy superior a si aparecieran en escena, ya que se perciben de forma totalmente nítida con los ojos de la poderosa imaginación infantil.

Además existen numerosos recursos para hacer que los espectadores participen como actores en la obra, como la disposición del decorado del huerto con la cuarta tapia del mismo detrás de los asientos (pp. 33-34), para que el público se vea situado en su interior, el hacer que la manifestación descienda al patio de butacas (p. 63), el que la Urraca haga corear ciertas frases a los espectadores (p. 65) y se suba al asiento de uno de ellos para pronunciar su discurso (p. 66) o el que otro espectador le diga que los insectos se han ido al manzano (p. 78), aunque se trate de personas previamente concertadas.

En esta obra no hay una moraleja explícita como había en la anterior. Sin embargo, el didactismo existe, no sólo con el mensaje medioambiental, a través de las pancartas que llevan los insectos («¡Todos contra la química! ¡Todos contra la contaminación!» [p. 55], «¡Insecticidas, asesinos!» [p. 59]), sino también en el intento del escritor de precaver a los niños contra los charlatanes que quieren influir en su conducta.

### **7.2.3. «Belarmino [sic], el héroe»**

En esta pieza se dan dos grandes coincidencias con la obra de Manuel Alonso Alcalde para adultos: la primera de ellas es el tema de la fidelidad correspondida con la traición, o el del héroe abandonado por su jefe, similar al de *El agua en las manos* o *Los héroes sí mueren*. La segunda está en la presencia de los naipes, objeto de algunos de sus cuentos. En esta obrita, los personajes son figuras de la baraja española y la acción consiste en sus cambios de fortuna durante una partida de tute. El tema de la lealtad recompensada con la traición convive con un subtema que aparece por primera vez en la obra de nuestro autor, que es el de los celos del superior por el prestigio del subordinado.

El argumento es el siguiente: Belarmino, que es el As de Bastos, llega al palacio del Rey de este palo, después de un feroz combate en el que ha sido mal herido, con tres ilustres prisioneros: los Reyes de Copas, Oros y Espadas. El pueblo lo aclama y lo admira, pero su Rey lo recibe con frialdad, celoso de su éxito. Ordena a Belarmino que se disculpe con sus primos, los tres reyes capturados, y que los suelte, pero Belarmino se niega. El Rey manda encarcelar a Belarmino y libera a los tres reyes a cambio de un rescate.

Nuria Tubau y Julia Butiñá dirán que en esta obra «una situación humorística encierra una profunda reflexión que muestra la inutilidad de las

guerras» (1985: 41). Y esta última añadirá en otro estudio: «Este planteamiento tan original [...] muestra que no pretende ser más que un divertimento, sobre las partidas o juegos -repetimos, ¿cómo mimesis de la vida?-, en las que vencen indistinta y alternativamente unos u otros bandos» (Butiñá, 1992: 21).

En cuanto a los personajes, Belarmino pertenece a toda la larga serie de héroes de la literatura infantil y juvenil, proscritos o perseguidos por sus señores. Cuando las obras son para niños, el héroe, a pesar de sus desventuras, triunfa, y este final feliz es el que las hace aptas para ellos, ya que buscan en sus lecturas modelos de conducta. De hecho, en los «Ten Criteria for Children's Programs» se indica que «toda obra debe tener un personaje principal con el cual el niño se pueda identificar, y este personaje debe salir vencedor al final de la obra, para que así el pequeño espectador cobre la seguridad de que él también podrá ganar sus batallas» (Fernández Cambria, 1983: 12). Sin embargo, aquí el héroe es encarcelado por su señor, motivo por el cual Isabel Paraíso (1990a: 427) no considera esta pieza propia para niños. Pero el final no está cerrado del todo, ya que los reyes de la baraja, una vez liberados, brindan por la próxima derrota del Rey de Bastos, con lo que el público infantil puede imaginar a Belarmino fuera de la prisión, mostrando nuevamente su valor y su heroísmo en defensa de su ingrato rey.

El Rey de Bastos está caracterizado como un ser celoso de la victoria de Belarmino («¡Cualquiera diría que se ha vuelto más importante que yo mismo!» [p. 89]), y pragmático, ya que canjea a los otros tres reyes vencidos por un rescate para llenar las arcas de su reino y les trata muy bien, para que le correspondan el día en que él pierda la partida. También aparecen en escena la Sota y el Caballo de Bastos, que hacen respectivamente de paje y de vigía, lo que da coherencia al argumento.

La escenografía ofrece la curiosidad de ver moviéndose en el escenario a los personajes de la baraja española, con la que, sin duda, tendrían más familiaridad los niños de mediados de los años 70 que los de hoy en día. Si como dice Shultz de Mantovani (1964: 88) «el valor imponderable de los cuentos es el de proveer al niño de experiencias para la vida futura», esta obra enseña a sus espectadores que su comportamiento brillante, aunque les atraiga la admiración y el aprecio de sus compañeros, puede acarrearles la envidia de sus jefes y que por ello pueden verse relegados. Ante esta situación, su conducta ha de ser digna y ejemplar, como la del gran Belarmino.

#### 7.2.4. «El mar está malito»

En esta obra, que trata de la contaminación del mar Mediterráneo, es donde Alonso Alcalde muestra de forma más explícita su preocupación por el medio ambiente, preocupación también presente en «El país sin risa» y en «La manifestación». El tema de la protección de la naturaleza es uno de los más frecuentes en la literatura infantil actual (Tejerina Lobo, 1993: 88).<sup>195</sup>

El argumento tiene ciertas similitudes con el de «El país sin risa»: Un viejo marino mercante retirado llama a tres doctores para que averigüen qué mal aqueja al mar, que aparece representado por dos bancos de niños, vestidos de blanco y azul, que se balancean y de vez en cuando dicen «¡Aaaay!». Después de explorar a los pequeños, cada doctor tiene un diagnóstico: uno dice que se trata de una enfermedad mental, otro que es una indigestión y otro, que es una piedra en el riñón. El marinero declara que todos tienen razón, que el mar se ha convertido en una gigantesca cloaca y expresa su esperanza de que la humanidad, especialmente los niños, puedan curarle evitando que caigan desechos en él.

Los personajes son muy variados ya que, además del viejo marino y de los tres médicos, aparecen en escena Ulises, Napoleón y el pirata de la Canción de Espronceda ataviados con sus trajes tradicionales. El mar es el protagonista, pero es un protagonista pasivo, que sólo se queja y recuerda su pasado por boca de los personajes históricos o literarios antes mencionados.

Napoleón, Ulises y el pirata ponen una nota de exotismo al narrar su relación con el Mediterráneo: Napoleón dirá algunas palabras en francés, Ulises se expresará con frases llenas de poesía («¿Y qué hace el mar conmigo? Llevarme de acá para allá, empujarme; arrastrarme; desencadenar contra mí furiosos vientos y hambrientas olas, que afilaban sus dientes de espuma para devorarme... ¡Horror, horror!» [p. 118]), y el pirata recitará los célebres versos que puso en su boca Espronceda.

Los tres doctores tienen una forma de hablar característica, ya que se tratan unos a otros de «estimado / distinguido colega», emplean los términos científicos de las enfermedades y a veces usan expresiones que recuerdan a ciertas obras detectivescas («¡Elemental, queridos colegas, elemental!» [p. 119]). Todos se disputan la razón y al final no aceptan el arbitraje del marino.

El marino tiene un papel similar al del narrador de «El país sin risa», ya que es el primero que constata la existencia de un problema y el que toma la iniciativa de la búsqueda de sus causas. También es quien llega a la conclusión sobre el mal existente y el portavoz de la moraleja final.

La obra tiene efectos escénicos muy atractivos para el público infantil, como la representación del mar, con los bancos con niños sentados, que con sus

<sup>195</sup> De «vindicación-ecologismo» llama a estas obras Miguel Ángel Almodóvar (1987: 88).

ondulaciones representan el oleaje; como los doctores, que utilizan un fonendoscopio, radiografías y frascos de muestras; pero lo que más enriquece la puesta en escena es la aparición de Napoleón, Ulises y el pirata de Espronceda con sus trajes antiguos, cuando el doctor psiquiatra hace que el mar evoque los recuerdos de su pasado.

La enseñanza sobre el problema de la contaminación de las aguas se expone mediante la identificación de los espectadores con el mar, que se queja de su misterioso mal, y con algunas frases del marinero dirigidas a los pequeños espectadores para que colaboren en su cuidado. De todos modos, según Carmen Bravo-Villasante (1989: 68), los niños participan siempre en el teatro con su imaginación, aunque no lo hagan físicamente.<sup>196</sup>

### **7.2.5. «El sueño de Juanitón»**

Es una obra en defensa de los antiguos personajes de los cuentos (enanos, brujas y hadas), con lo que Alonso Alcalde se sitúa en el polo opuesto de una de las tendencias de la literatura infantil de su momento: la desmitificación de los cuentos mágicos tradicionales, a veces por falta de imaginación para crear otras historias,<sup>197</sup> o con el propósito de que los niños dejen de creer en sus personajes (Juan Cervera, 1991: 163), lo que no siempre se ha hecho ni con acierto, ni con justificación (Tejerina Lobo, 1993: 51).

Está protagonizada por personajes tradicionales de los cuentos españoles (la bruja Pascualita, el hada Pirulí, el ogro Siemprehambriento y el enano Cañamón), e intenta mostrar su utilidad en el mundo de la imaginación y de los sueños. Estos personajes, relegados en el interés de los niños por héroes posteriores, se ven, como Mostacilla, sin nada que hacer en una sociedad materialista que no deja ninguna puerta abierta a la fantasía.

Los cuatro personajes antes mencionados viven refugiados en un bosque desde hace decenas de años, aburridos por su inactividad. Un día observan que se acerca un vehículo, cosa nunca vista que les aterroriza, con un hombre calvo al que oyen decir que persigue a tres ladrones. Mientras el hombre duerme, deciden ayudarlo. Tras varios ensayos infructuosos, todos consiguen poner a punto sus poderes y habilidades para llevar a cabo su plan. Atraen a los ladrones con un reguero de diamantes encontrados por el enano, el ogro los golpea con un garrote, la bruja los rodea con unas paredes invisibles y el hada proporciona las cuerdas para que el ogro los ate. Además, devuelve el pelo a la cabeza calva

---

<sup>196</sup> «Un buen teatro siempre invita a participar, ya que la mente participa en todo momento en el teatro» (Bravo-Villasante, 1989: 68).

<sup>197</sup> Miguel Ángel Almodóvar (1987: 89): «Ante la ausencia de otro material se recurre a veces al despanzurre de historias o temáticas tradicionales en la narrativa para niños [...]. Caperucita pasa a ser malvada, el lobo un muchacho estupendo y la abuelita una arpía».

del guarda, le condecora y convierte una calabaza en carroza para que llegue triunfal al pueblo. El guarda al despertar se encuentra a los ladrones atados y los diamantes en sus bolsillos, y aunque no sabe cómo ha ocurrido todo eso, se va al pueblo feliz a entregar a los malhechores y a contar a sus hijos su aventura.

Los personajes fantásticos de esta obra tienen unas personalidades muy definidas y muy diferentes entre sí.<sup>198</sup> La bruja Pascualita es decidida, valiente y organizadora. Impide que el ogro los abandone en los momentos de peligro, con sus botas de siete leguas, y es la que elabora el plan de captura de los malhechores. El hada Pirulí es romántica y soñadora («Qué aventura tan apasionante» [p. 161]); valiente, ya que en ningún momento se echa para atrás, e irónica («Pase, pase, ya no hay peligro» [p. 166], le dice al ogro cuando vuelve de esconderse, al ver que los ladrones se escapaban).

El ogro Siemprehambriento es cobarde y glotón. Siendo el más grande y el más fuerte de todos ellos, sólo piensa en escapar con sus botas de siete leguas cuando sospecha que hay riesgo. Si colabora con los demás, es sólo porque le obliga la bruja Pascualita. Además, es el único que al final busca el agradecimiento de Juanitón. El enano Cañamón, de ser el más miedoso (le castañetea los dientes al ver que se acerca el vehículo, que ellos llaman «monstruo»), pasa a ser el más valiente, y siendo el más pequeño, es el que toma parte más activa en la captura de los ladrones. Es el que encuentra el filón de diamantes, el que los extrae de la tierra, el que los coloca en el camino y, en el momento en que los ladrones parece que van a escaparse y todo el mundo huye, es el único que tiene el valor de coger el garrote y dejarlos inconscientes.

Los ladrones están caracterizados por su habla vulgar («ahuequemos el ala», «llevamos un poli pegado a los talones», «¡que le den morcilla!» [p. 162]), son avaros, ya que uno de ellos se alegra de no haber recibido el garrotazo, como los otros dos, para quedarse con todo el botín, e intentan explicar de forma racional los hechos maravillosos que ocurren a su alrededor, así cuando les extraña encontrar tantos diamantes en el bosque, un ladrón dice: «Alguna millonaria medio loca. “Bautista, llévame al monte a coger fresas”. Echaría a andar por el bosque, tropezaría con una rama, y se le soltaría el collar» (p. 161).

Juanitón, el guarda, es un hombre mayor, calvo y con siete hijos. Quiere atrapar a los ladrones, en primer lugar, para convertirse en un héroe y que sus siete hijos estén orgullosos de él, y en segundo lugar, para salir de apuros económicos con el dinero de la recompensa. Estas circunstancias son las que hacen que los personajes del bosque le tomen simpatía y decidan ayudarlo.

La escenografía, como en las demás piezas de teatro infantil de Alonso Alcalde, es de una gran sencillez, pero evocadora, lo que la hace muy fácil de representar. El bosque donde se desarrolla la acción está sugerido con

---

<sup>198</sup> Carmen Olivares ([s.a.]: 5) señala como fenómeno de los últimos años la ausencia de «heroínas» en la literatura infantil. Aunque en la producción de Alonso Alcalde no faltan los personajes femeninos, en esta obra es donde adquieren un mayor protagonismo.

unas cuerdas con nudos que cuelgan del telar. Los personajes van vestidos con sus atuendos tradicionales de hada, bruja, ogro y enano. El vehículo del guarda no aparece en escena, se encomienda a la imaginación. Sólo aparece la carroza en la que se ha convertido la calabaza. Por otro lado, los números de magia son fáciles de representar sobre el escenario, ya que el autor da las indicaciones precisas para ello. Una vez más, como en otras piezas de nuestro autor, los personajes hablan a los espectadores, en un intento de hacerles partícipes de la acción.

En esta obra se aprecian dos moralejas, una implícita y otra explícita. La implícita se puede extraer de la misma acción y enseña a los niños que con trabajo y tesón se pueden superar las limitaciones que se tienen en un principio. El ejemplo lo dan los personajes del bosque. Esta transformación del débil en fuerte, sobre todo patente en el enano Cañamón, es similar a la que se daba en los insectos de «La manifestación». La moraleja explícita es que estos personajes fantásticos, aunque estén relegados en la actualidad por otros personajes de ficción, siguen existiendo, y que los niños no deberían olvidarlos.

### **7.3. Los años 80: *La batalla* (1989)**

Es la última obra de teatro infantil que se conoce de Alonso Alcalde. En 1989 ganó un Accésit en el VII Premio de Autor Infantil y Juvenil, con el lema: «Mate en tres jugadas y media» y se publicó en el n.º 46 del *Boletín Informativo de la Asociación Española de Teatro para la Infancia y la Juventud*,<sup>199</sup> (septiembre-diciembre 1989) un mes antes de su fallecimiento.

Como todas sus obras de teatro infantil, contiene elementos de gran originalidad y vistosidad, en este caso, las piezas de ajedrez personificadas, que encarnan los papeles principales.

El argumento es sencillo: el ejército de las piezas blancas ha sido derrotado por el de las piezas negras, pero Rey de las piezas blancas y uno de sus peones, Periquete, han escapado de su captura, no así su esposa la Reina y el resto de las figuras blancas. El Rey de las piezas negras encarga al gánster Melitón que los busque y se los entregue. Éste los encuentra, los ata a un árbol y va a recoger el dinero de la recompensa antes de entregárselos al Rey negro. Aparece una Campesina que los suelta. Una vez liberados, proponen al Rey de las piezas negras el desafío de darle mate en tres jugadas. El Rey negro acepta y le vencen. El Rey blanco, como vencedor, le pone la condición de que no vuelva a haber prisioneros en ningún bando en futuras partidas.

---

<sup>199</sup> Por error, en esta publicación el nombre del escritor aparece como «José Manuel», cuando su verdadero nombre es sólo Manuel.



El Rey de las piezas blancas está caracterizado a la manera tradicional, con cetro, corona y manto, todo ello de color blanco. A veces, cuando se dirige a Periquete, el autor le hace hablar de forma demasiado coloquial, quizás para aproximarle al habla de los niños espectadores («del palo que debieron meterme» [p. 3]; «¿Un plan?! Suelta, suelta...» [p. 4]; «Qué chanchi» [p. 6]). En cambio, cuando se dirige a otros personajes de la obra, demuestra un habla cuidada («¡Una costumbre bastante saludable!» [p. 5]; «¡Arrodillaos, honrada campesina!» [p. 12]; «Idos, idos, señora Condesa» [p. 12]) y es agradecido, nombrando a la campesina Condesa del Fogón, por su ayuda.

Periquete, su peón, está representado por un niño de unos diez años, vestido de balletero medieval, todo de blanco y es un personaje vivaracho, valiente y leal a su rey, al que protege en todo momento. Va a reunirse con él para seguir su suerte y es el que tiene la idea de la revancha de la batalla. Habla con gran agilidad y a veces con palabras inventadas («Me divierto sacándome palabras de la *butibimba*» [p. 2]; «para echarme a mí el guante, ¡hace falta mucho *fulicantiqui!*» [p. 2]; «¡mi *pimpiratina*..., que quiere decir mi enhorabuena!» [p. 12]; «en cuanto alguien les hace frente, se *despomporronan*» [p. 13]).

Aparecen además dos personajes como ayudantes de los principales, un Corredor de footing y una Campesina. El Corredor de footing enseña a correr al Rey Blanco y a Periquete, sin estar sometidos a sus desplazamientos por los cuadrados del ajedrez, que tienen que ir poniendo en el suelo para avanzar. Es el que transmite al Rey negro la propuesta de revancha y el que arbitra la batalla.

La Campesina, que desata a los protagonistas del árbol donde los ha dejado el gánster Melitón, aparece en escena recogiendo piñas en su delantal. También recoge las ropas, cetro y corona que se quitaron el Rey y Periquete al iniciar su carrera por consejo del Corredor de footing. Su habla produce un efecto cómico, ya que contiene los modismos rurales más típicos («Y ahora pá casa, que voy ya mu cargá [...]. ¡Pero si una servidorita no sabe leer! [...]. Dos endeviduos, dos. Uno entrao en años y otro más chico» [p. 8]).

El gánster Melitón aparece en escena con gafas oscuras y cartera de mano. Cuando encuentra a los protagonistas, los apunta con una pistola, los ata a un árbol y entonces sale de su incógnito poniéndose los atributos de gánster (un puro, una corbata chillona y un gran sello de oro) e identificándose él mismo: «El gánster Melitón, famoso en la profesión, porque en cualquier ocasión, resuelve la situación, haciendo (acción de disparar) pon, pon, pon, pon» (p. 9). Es desconfiado (quiere cobrar la recompensa antes de entregar a los prisioneros) y cobarde, ya que se pone a temblar en cuanto se ve apuntado por la ballesta de Periquete.

Las piezas negras no tienen ninguna caracterización. Únicamente del Rey negro dice el Rey blanco que es un cobarde y que no va aceptar el reto, aunque luego sí lo acepta. Su presencia en escena se limita a participar en la batalla y a ser derrotado por el Rey blanco.

En cuanto a la escenografía, es muy sencilla, como en las otras obras del autor. El decorado representa un pinar de forma esquemática y tiene el atractivo de que Periquete despliega unos cuadrados o escaques de ajedrez en el suelo para que el rey y él mismo se puedan mover. Esto da lugar a un episodio ingenioso, ya que, para moverse él de lado y acercarse al Rey, le pide algo de comer, porque «un peón de ajedrez [...] avanza de frente y come de lado [p. 4]». En esta obra Alonso Alcalde utiliza el mismo recurso que en «La manifestación», al situar fuera del escenario una acción sólo perceptible por los sonidos. En este caso es la batalla inicial, cuyo fragor se escucha con el telón bajado. Por otro lado, hay varios elementos de gran efecto, como la vistosidad de los trajes, tan variados y de distintas épocas, las canciones en las que participa el público infantil y la batalla final, que se desarrolla como un ballet entre las piezas blancas y las negras, y que es relatada por el corredor de footing como un partido de fútbol.

La moraleja se extrae sobre todo del comportamiento de Periquete (leal, valiente, noble y con un gran ingenio que pone al servicio de su rey). También de algunas frases pronunciadas por los otros personajes («deben ganar, puesto que han sido capaces de enfrentarse con fuerzas superiores [...] la libertad es un bien demasiado precioso» [p. 15]). Además, con el ejemplo del corredor de footing, se intenta que los niños aprecien el deporte.

Como las otras obras de teatro para niños de Manuel Alonso Alcalde, ésta está llena de imaginación, alegría y didactismo, dentro de una gran sencillez escénica.



## 8. CONCLUSIONES

---

A la vista de lo expuesto anteriormente, se pueden extraer tres rasgos comunes en toda la obra de Manuel Alonso Alcalde, que son la búsqueda de la perfección formal, el afán de comunicación con el lector o con el espectador y el deseo de plasmar, no sólo la sociedad de su tiempo, sino el alma humana, de la que siempre fue un agudo observador y un hábil retratista.

En su actividad poética destacan la variedad de sus asuntos, sus inolvidables poemas a lugares, algunos de ellos convertidos en canciones, o los escritos en su juventud, donde su pasión amorosa, su soledad o su sentimiento religioso se expresan con imágenes primordiales que les confieren una resonancia especial en el ánimo del lector, en cuyo inconsciente desvelan todo su significado. Como poeta, se le puede considerar uno de los mejores de la segunda mitad del s. XX, tanto por su dominio de la técnica como por sus imágenes y por la hondura y sinceridad en el tratamiento de los temas.

Como escritor de relatos, Alonso Alcalde obtuvo un gran reconocimiento. En ellos destaca la variedad de sus personajes, que abarcan todas las capas de la sociedad, la verosimilitud con la que están representados, sobre todo en su interior, con cuatro trazos esquemáticos pero certeros, la agilidad de los diálogos y la riqueza de las técnicas narrativas empleadas.

La novela tuvo algo de experimento para nuestro autor. Animado por los que le rodeaban y por las cartas Miguel Delibes valorando la calidad de su prosa, Alonso Alcalde escribió dos novelas cortas, que destacan por su estilo y por la acertada representación de ambientes y personajes. A pesar de que las dos fueron premiadas, era un género que no le atraía y lo abandonó.

El teatro, en cambio, lo cultivó con gusto y dedicación, y recibió el mayor galardón en España para obras dramáticas, el premio Lope de Vega, con *Solos en esta tierra*. En ellas mostró su habilidad para reflejar el habla de distintos tipos humanos y una gran creatividad para los efectos escénicos, sirviéndose de los recursos que aportaban las nuevas tendencias de la dramaturgia de la época.

La literatura infantil fue para nuestro autor un juego familiar. Escribió piezas de una gran originalidad e imaginación primero para sus hijos y luego para sus nietos. Tanto sus cuentos como sus pequeñas obras de teatro destacan por su minuciosidad y por la coherencia de todos sus detalles para que nada pueda romper su magia ante la escrutadora mirada de los niños.

Considerando la obra literaria de Alonso Alcalde en su conjunto, podría decirse que las mejores obras que nos ha legado son aquellas en las que empleó

unos moldes más rígidos, que imponían límites a su desbordante talento creativo y le obligaban a ceñir su expresión a lo fundamental. Así en su poesía, con haber sido un excelente cultivador del verso libre, creemos que donde realmente destacó fue en el cultivo del soneto y en otras composiciones con estrofas clásicas. En narrativa, en las formas breves; en el cuento más que en la novela, ya que como cuentista, tanto para adultos como para niños, produjo relatos inolvidables. Y como autor dramático, sus mejores piezas son aquellas en que él mismo se impuso el límite del acto único. En ellas, su extraordinaria capacidad para los diálogos y para la creación de personajes se puso al servicio de una acción coherente y bien estructurada.

Sus artículos periodísticos quedan pendientes de estudio. En ellos destacan su gran conocimiento de los asuntos, tratados con aparente espontaneidad, y la fluidez y elegancia de su prosa, siempre mantenida a lo largo de su vida.

### 9.1. Bibliografía de Manuel Alonso Alcalde

#### POESÍA

##### *Poemarios*

- (1941) *Los mineros celestiales, Albor: Cuaderno de poesía*, Pamplona, 8, mayo.  
(1948) *Hoguera viva*, Valladolid, Tipografía Cuesta. Colección Halcón, n.º 12.  
(1960) *Ceuta del mar*, Ceuta, Instituto Nacional de Enseñanza Media.  
(1964) *Antología íntima (1961-1962)*, Madrid, [Taurus Osca].  
(1965) *Encuentro*, Ceuta, Instituto Nacional de Enseñanza Media.  
(1975) *Versos para un soldado*. Premio Ejército 1975. Inédito.  
(1984) *Paisajes de Benasque (Canto de amor y de recuerdo)-1984-*. Inédito.  
(1988) *Mirando al otro allí*, Madrid, Rialp. Colección Adonais, n.º 455.

##### *En antologías*

- (1946) «El lobo», «Volcán» en Alfonso Moreno (ed.), *Poesía española actual*, Editora Nacional, pp. 661-662.  
(1949) «Pastor de los Torozos», en *Poetas Líricos Vallisoletanos (siglos XIX y XX)*. Valladolid, Librerías Santarén, Miñón y Lara, pp. 138-139.  
(1964) «Oda por el castillo de Tarifa», en *Los mil años del castillo de Tarifa (1960-1960)*, Cádiz, Escelicer, Diputación Provincial, pp. 7-8.  
(1964 y 1967) «El lobo», «Volcán», «Prólogo de *Hoguera viva*», «Epílogo del mismo», «Fluir», en Sainz de Robles, Federico Carlos, *Historia y antología de la poesía española*, Madrid, Aguilar, 1964 (pp. 2122-2123) y 1967, 2 vol., (en vol. 2, pp. 2417-2419).  
(1965) «Prólogo» («Escribo mi pasión, mi fuego escribo»), «Ahora, mientras», «Ascensión», en Luis Jiménez Martos (ed.), *Antología de poesía española. 1963-1964*, Madrid, Aguilar, pp. 15-17.  
(1966) «Secuestro» en Luis Jiménez Martos (ed.), *Antología de poesía española. 1964-1965*, Madrid, Aguilar, pp. 33-35.  
(1967) «Escribo mi pasión, mi fuego escribo», «Certo amor», «Mirarte», «Vivir una mirada», «Es hermosa la vida», «Canción en soledad», «Lejana estás», «Alba», en Jacinto López Gorgé (ed.), *Poesía Española Contemporánea. Antología. (1939-1964): Poesía Amorosa*, Madrid-Barcelona, Alfaguara, pp. 197-205.

- (1968) «Fidelísimo vigía», en Joaquín de Entrambasaguas (ed.), *Melilla en la poesía española*, Madrid, Ministerio de Información y Turismo, p. 117.
- (1969) «Prólogo» («De improviso...»), «Digo tu nombre», «Ascensión», «Tu grito», en Leopoldo de Luis (ed.), *Poesía Española Contemporánea. Antología. (1939-1964): Poesía Religiosa*, Madrid-Barcelona, Alfaguara, pp. 219-228.
- (1969) «Prólogo de “Hoguera viva”», «Lejana estás», «Con esta voz», «Certo amor», «Alba», en Carmen Conde (ed.), *Antología de poesía amorosa contemporánea*, Barcelona, Bruguera, pp. 31-35.
- (1972) «Poemas escogidos», en *Antología. Quince poetas vallisoletanos*. Valladolid, Ayuntamiento, pp. 321-349.
- (1983) «Poemas», en José María de Campos Setién (ed.), *Manuel Alonso Alcalde, poeta, narrador y dramaturgo*, Valladolid, Institución Cultural Simancas, pp. 33-106.
- (1984) «Piedras (Ávila)», en Benito Hernández Alegre (ed.), *Ávila en la Literatura*, Ávila, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Ávila, p. 103.
- (1984) «El maestro: Para el Hermano Enrique, mi primer maestro»: «Enrique suena a roca bien segura...», «Maestro es modelar la nueva arcilla...», en *Cien años, 1884-1984. Un reto a educar en libertad*, Valladolid, Colegio de Nuestra Señora de Lourdes.
- (1985) «Oda por el castillo de Tarifa», en José Riquelme Sánchez (ed.), *El campo de Gibraltar en la poesía española*, Leopoldo de Luis (pról.), Madrid, Caja de Ahorros de Jerez, pp. 197-198.
- (1987) «Ceuta y el Corazón. (Poesía 1960-1980)»: «I Ceuta del mar (1960)», «II Ceuta del corazón (1980)», en José Luis González Hidalgo (ed.), *Ceuta y sus Poetas: antología poética n.º 1: Manuel Alonso Alcalde, José María Arévalo, Luis López Anglada*, Ceuta, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Ceuta.
- (1988) «Pastor de los Torozos», «Con Jorge Manrique ante un semáforo», «Noche de gatos y bombas» [fragmento] en José Manuel Parrilla Gómez y Anastasio F. Sanjosé (eds.), *Escritores de Castilla y León*, Valladolid, Junta de Castilla y León, pp. 101-102.
- (1989) «Versos para el soneto “El ciprés de Silos” de Gerardo Diego», *Homenaje a Gerardo Diego* [en el segundo aniversario de su muerte], Pozuelo de Alarcón, Ayuntamiento, p. 11.
- (1993) «Digo tu nombre» en *Quinta antología de «Adonais»*, Madrid, Rialp, pp. 114-116.

### **En publicaciones periódicas**

#### **ABC, Madrid, Sección «...y poesía cada día»**

- (1969) «Cuando piso estas peñas», «Llenos de Dios», «Aquí, junto a las cosas», «Ascensión», *ABC*, 25, mayo.
- (1971) «Sola», *ABC*, 1, enero.
- (1971) «Padres», *ABC*, 20, enero.
- (1971) «El lobo», *ABC*, 16, junio.
- (1971) «Septa», «De orilla a orilla», «Cifra», «Madrugal con Hércules», *ABC*, 13, noviembre.

- (1972) «Ante el cuadro de “La Santa Faz” de Rouault», *ABC*, 18, marzo.
- (1972) «Fluir», «Muertes», «Al llamar a una puerta», «Elegía por un hombre de Cromañón», *ABC*, 29, octubre.
- (1973) «Fue un carpintero», *ABC*, 19, octubre.
- (1973) «Secuestro», *ABC*, 8, noviembre.
- (1973) «Tu grito», *ABC*, 28 de noviembre.
- (1974) «Valladolid en Castilla»: «I» («Reloj del Ayuntamiento...»), «II» («El miedo por los rincones...»), «III» («El Conde Ansúrez tenía...»), «IV» («¿Pero qué prisa, Señor...»), «V» («¿El brezo para la torre...»), «VI», «Oh, plaza Mayor...»), *ABC*, 6, marzo.
- (1975) «Escribo mi pasión, mi fuego escribo», «Certo amor», «Es hermosa la vida», «Canción en soledad», «Alba», *ABC*, 23, agosto.
- (1975) «Noche de magos», *ABC*, 5, enero.
- (1975) «Proximidad», «Hecho hombre», «Paraíso», *ABC*, 30, enero.

#### **Albor: Cuaderno de poesía, José Díaz Jácome (dir.), Pamplona**

- (1941) *Los mineros celestiales*, *Albor: Cuaderno de poesía*, 8.
- (1941) «Villancico», *Albor: Cuaderno de poesía*, 11.
- (1942) «Dame tu voz», *Albor: Cuaderno de poesía*, 14.

#### **Argaya, Valladolid**

- (1989) «Ciudad mía», «Flashes», «Paisaje», «Chopos», «Pastor en Castilla», «Viñas», *Argaya*, 2, invierno, pp. 10-12.
- (1990) «¡Penalty!», *Argaya*, 3, primavera, pp. 49-52.
- (1999) «Los hombres van doblándose...», *Argaya*, 18, 2ª época, otoño, p. 1.

#### **Caracola, Málaga**

- (1954) «Perdidos», «Antes», *Caracola*, 24, octubre.
- (1964) «Ascensión», *Caracola*, 138-139, abril-mayo, pp. 7-8.

#### **Espadaña, León**

- (1945) «A un poeta», *Espadaña*, 10.
- (1945) «Tus cabellos», *Espadaña*, 12.
- (1945) «El hombre», «Río del hombre», *Espadaña*, 14.
- (1945) «Ausencia, muerte», «Decidme», *Espadaña*, 16.
- (1945) «Si me hundo en tu mirada», «Soledad para el recuerdo», *Espadaña*, 18.
- (1946) «La soledad y la tierra»: «I» («Un hombre solo frente al mundo...»), «II» («La muerte así ha de ser...»), «III» («Un árbol solo que sostiene...»), «IV» («Tocado por el fuego...») y «V» («Con una fuerza horizontal...»), *Espadaña*, 21.
- (1946) «Certo amor», *Espadaña*, 23.
- (1947) «Castilla. Tierra de Campos»: «I» («Un hombre solo frente al mundo...»), «II» («La muerte así ha de ser...») y «III» («Un árbol solo que sostiene»), *Espadaña*, 26.
- (1947) «Presencia de Dios», *Espadaña*, 31.
- (1950) «Árbol», *Espadaña*, 45.



**Halcón, Valladolid**

- (1945) «Mirando al cielo», «Alma», «Palabras», «Sombra de Dios», *Halcón*, 1.  
 (1945-1946) «Presencia de las cosas», poemas numerados I-XIII, *Halcón*, 2-6.  
 (1946) «Dios, como un monte en la tarde», *Halcón*, 7.  
 (1946) «Alba» «Certo amor» «En este ocaso» «Es hermosa la vida» *Halcón* 8.  
 (1946) «Saliendo de la noche», «El corazón en tu aire», *Halcón*, 9.  
 (1946) «Ansia de vuelo», «Jornalero me soy» (a Delibes), *Halcón*, 10.  
 (1946) «A Don Narciso Alonso Cortés», *Halcón*, 11 [n.º dedicado a D. Narciso]  
 (1946) «A ti», «A unos cerros» *Halcón*, 12.  
 (1949) «Primavera», *Halcón*, 13 y último de la revista.

**Manxa, Ciudad Real**

- (1982) «Dos sonetos hacia dentro»: «Uno» [«Si, por ejemplo, digo árbol, digo»] «Y dos» [Soneto final para mí], *Manxa*, 20, noviembre.  
 (1986) «A Vicente Cano», *Manxa*, 35, diciembre, p. 5.  
 (1987) «Versos por un semáforo»: «¿Ojo de Polifemo? ¿Mariposa...?», «¿Y si, más bien, fuese un frutal nacido...?», *Manxa*, 37, junio, p. 5.  
 (1987) «Versos por el ahora de Melilla»: «Oh Rusadir, ciudad de mis antaños», «Antaño era una sombra de palmeras...», «Aunque Melilla, inmóvil en su orilla...», «Te canté ayer con júbilo; hoy te canto», *Manxa*, 39, diciembre, pp. 5-6.  
 (1988) «La Mancha y sus paisajes. (Instantáneas de un itinerario de verano)»: «I» («La soledad del llano se refleja...»), «II» («Sin un pastor que cruza; sin su perro...»), «III» («Julio en La Mancha...»), «y IV» («Cuando tañe el racimo con su esquila...»), *Manxa*, 43, diciembre, pp. 5-6.  
 (1989) «Versos de esperar con Alonso Quijano ante un semáforo», *Manxa*, 46, septiembre, pp. 5-6.

**Mensaje, Santa cruz de Tenerife**

- (1946) «Fluir», «Al fuego», «El lobo», «La vida», *Mensaje*, 13, enero.  
 (1946) «Destino del hombre», «Sombra de la muerte», «Desasosiego», «La voz del labrador», *Mensaje*, 15, marzo.  
 (1946) «Decidme», «El hombre», *Mensaje*, 16, abril-junio.  
 (1946) «I: Recuerdo de amor», «II: Presencia de amor», «III: A unos cerros», «IV: Mi pena», *Mensaje*, 19, noviembre.

**Poesía Española, Madrid**

- (1953) «Hombre último», *Poesía Española*, 24, p. 2.  
 (1954) «Son ellos», *Poesía Española*, 29, p. 6.  
 (1955) «La vida», «Verbo», *Poesía Española*, 44, pp. 8-9  
 (1970) «Canto de recuerdo por el Pirineo»: «Prólogo» («Pronunciar nombres antiguos...»), «Toponimia lírica»: «I: Ibones», «II: Pico Posets», «III: Olivos en el valle del Ara», «IV: Flora», «V: Glaciar del Aneto» y «VI: Monte maldito». «Viaje», *Poesía Española*. Segunda época. 214, pp. 4-7.  
 (1971) «Reportaje con muertos», *Poesía Española e Hispanoamericana*, 218, 2ª época, pp. 17-19.

**Poesía Hispánica, Madrid**

- (1972) «La caza», *Poesía Hispánica*. Segunda época. julio, 235, pp. 20-21.  
 (1973) «Memorial para una ciudad» [sobre Valladolid], *Poesía Hispánica*, 241, enero.  
 (1977) «Ante el cuadro de *La Santa Faz* de Rouault», «Tenemos tu palabra», «Paraíso», *Poesía Hispánica*, abril, 292, p. 1-3.  
 (1977) «A Vicente Aleixandre», *Poesía Hispánica*, nov-dic, 299-300, p. 26.

**Proel, Santander**

- (1944) «Pastor de los Torozos», «De pie en el Maladeta», *Proel*, 7-8, p. 12.  
 (1945) «A Quevedo», *Proel*, 18, p. 40 [número dedicado a F. de Quevedo en el tercer centenario de su muerte en 1645].

**En números aislados de otras publicaciones periódicas**

- (1935) «A Lope de Vega», «Gaviota», *Memoria Escolar*, Valladolid, Colegio de Lourdes.  
 (1942) «El gran silencio», «Pastor de los Torozos», *Cisne*, 5.  
 (1944) «La ribera y el llanto»: «Amanecer en ausencia», «Vengo del mar», «La voz del labrador», «A un camino solitario», «El lobo», *Corcel*, 8, Valencia, pp.140-141.  
 (1944) «Soledad», *La Estafeta Literaria*, 8, febrero, Madrid.  
 (1945) «Cuando piso estas peñas», «Viva roca», *Garcilaso*, 30, Madrid.  
 (1948) «El lobo», «Volcán», *África*, 10, octubre, Madrid.  
 (1948) «Ascensión a Dios», *Alba*, 1, La Coruña.  
 (1949) «Noche», *Manantial*, 5, Melilla, p. 4.  
 (1949) «Alto anhelo», *Al-Motamid: Verso y prosa*, 19, Larache, noviembre.  
 (1952) «Tierra», *DABO: Pliegos de poesía*, 5, Palma de Mallorca, p. 79.  
 (1954) «Campo», *Ketama*. Suplemento literario de *Tamuda*, 3, Tetuán, p. 5.  
 (1960) «Elegía por el hombre de Cromañón», *El Molino de papel*, 23, Cuenca.  
 (1961) Sonetos I-V, *Hoja del Lunes*, 27 de marzo, Madrid.  
 (1970) «¡Penalty!» [Quince poemas humorísticos sobre el fútbol, imitando estilos del Poema del Cid, Berceo, Romancero, J. Manrique, Garcilaso de la Vega, Fray Luis, Lazarillo, Góngora, Zorrilla, Rubén Darío, G. Lorca, Salinas, R. Morales, Cervantes y A. Machado], *Arriba*, 25, septiembre.  
 (1982) «Versos de esperar con Jorge Manrique ante un semáforo»: «1» («Te nombro ahora, de pronto, en medio de la niebla...»); «2» («Los campos de Castilla, sus tesos, sus ribazos...»); «3» («Que al final todo acaba –o todo empieza-...»), «Pronuncio sombras» («Si, por ejemplo, digo *chopo*, digo...») «El mar, la sangre y Darwin al fondo», *Llanuras*, 2, Valladolid, otoño, pp. 33-35.  
 (1987) «En Segovia el pretérito no existe» («Colaboración especial»), *II Certamen de Poesía*. Asociación Cultural para el Fomento de la Educación Permanente de Adultos (A.C.F.E.P.A.), Segovia, marzo, 1987.  
 (1988) «Os digo un nombre...», *El Alcalde*, 72, Madrid, marzo, p. 11.

**NOVELA**

- (1960) *Ha caído una piedra en el estanque*. Inédita. Premio Sésamo de Novela corta 1960.
- (1966) *Unos de por ahí*, Madrid, Barcelona, LNP. Reeditada en 1970, Madrid, Alfaguara. Premio Ateneo de Valladolid de Novela Corta 1964.
- (1969) [Fragmento de *Unos de por ahí*], en Villégier, J; Molina, F; Mollo, C., *La pratique de l'espagnol en seconde*, Paris, Librairie Hatier, p. 145.

**CUENTOS****Libros de cuentos**

- (1961) *Esos que pasan. Y la Muerte*, Barcelona, Rocas.
- (1967) *Se necesita un doble*, Madrid, Editora Nacional.
- (1977) *El hecho de vivir: Relatos*, Madrid, Ediciones del Centro.

**En antologías**

- (1963) «La sentencia», en *Els millors contes del Premi «Condal»*. Presentación de Salvador Espriu, Barcelona, Dalmau. [Primer premio en 1961].
- (1968) «Una hora para la eternidad», en *Cuentos premiados. VII Certamen Internacional 1968*. Organizado por Diario Regional de Valladolid y patrocinado por la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Salamanca, Salamanca, pp. 25-37. [Cuento ganador del Primer premio].
- (1970) «El último héroe», en *Cuentos de la Guerra de España*, Madrid, Editorial San Martín, pp. 17-23.
- (1971) «El héroe y la vieja», en *Jonás, el mar y veintitrés cuentos más*. [V Concurso de Cuentos Hucha de Oro], Madrid, Confederación Española de Cajas de Ahorros, pp. 101-111. [Cuento ganador de una Hucha de Plata].
- (1972) «Dos en el probador», en *Informe a la superioridad y 19 cuentos más*. [VI Concurso de Cuentos Hucha de oro], Madrid, Confederación Española de Cajas de Ahorros, pp. 57-57. [Cuento ganador de una Hucha de Plata].
- (1973) «La barba», en *Teo y el autocar de las ocho quince y diecinueve cuentos más*. [VII Concurso de Cuentos Hucha de Oro], Madrid, Confederación Española de Cajas de Ahorros, pp. 27-39. [Cuento ganador de una Hucha de Plata y de la tercera Hucha de Oro].
- (1974) «Juzgado de paz», en *La vuelta y diecinueve cuentos más*. [VIII Concurso de Cuentos Hucha de Oro], Madrid, Confederación Española de Cajas de Ahorros, pp. 9-21. [Cuento ganador de una Hucha de Plata y de la segunda Hucha de Oro].
- (1975) «El último de Filipinas», en *El girasol y 19 cuentos más*. [IX Concurso de Cuentos Hucha de Oro], Madrid, Confederación Española de Cajas de Ahorros, pp. 41-55. [Cuento ganador de una Hucha de plata].
- (1976) «Señor Juez de Guardia, Ciudad», en *Confidencias 1916 y 19 cuentos más*. [X Concurso de Cuentos Hucha de Oro], Madrid, Confederación Española de Cajas de Ahorros, pp. 35-47. [Cuento ganador de una Hucha de plata].

- (1977) «Remite, el Paraíso», en *El día en que subió y subió la marea y 10 cuentos más*. [XI Concurso de Cuentos Hucha de Oro], Madrid, Confederación Española de Cajas de Ahorros, pp. 39-49. [Cuento ganador de una Hucha de Plata].
- (1979) *Noche de gatos y bombas* (Premio Nacional de Cuentos «Biblioteca Gabriel Miró» 1979) y Bonmatí Gutiérrez, Luis, *Círculo roto*, Alicante, Caja de Ahorros de Alicante y Murcia.
- (1983) «Gente de por ahí», «Una hora para la eternidad», «Noche de gatos y bombas», «La barba», «El último de filipinas», «Defensa de oficio», «Cacería Prehistórica», «Juzgado de paz» y «La sentencia», en José María de Campos Setién (ed), *Manuel Alonso Alcalde, poeta, narrador y dramaturgo*, Valladolid, Institución Cultural Simancas, pp. 107-203.
- (1984) «Noche de gatos y bombas», en Francisco García Pavón (ed.), *Antología de cuentistas españoles contemporáneos. II (1966-1980)*. Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica. VI. Antología Hispánica, 16. pp. 195-200.
- (1985) «La Riada (Tetuán 1957)», en Mohammad Chakor y Jacinto López Gorgé (eds.), *Antología de Relatos Marroquíes en lengua española*, Antonio Gala (pról.), Granada, Ubago, pp. 23-27.
- (1986) «¡Audiencia Pública!», en Ramón Hernández y Luis González-del-Valle (eds.), *Antología del Cuento Español 1985*. Lincoln, U.S.A., Society of Spanish-American Studies, pp. 13-18. [Cuento ganador de una Hucha de Plata en 1978].
- (1990) «Un coro y una sombra», en *Área de servicio y diez cuentos más*. [XXIV Concurso de Cuentos Hucha de Oro, Madrid], Confederación Española de Cajas de Ahorros, pp. 51-63. [Cuento ganador de una Hucha de Plata]
- (1999) «La Riada (Tetuán 1957)», en Jacinto López Gorgé (ed.), *Nueva antología de relatos marroquíes*, Granada, Port-Royal, pp. 41-44.

### **Inédito**

- (1983) «Profesión, viuda» Inédito. Cuento ganador de Hucha de Plata en 1983.

### **En publicaciones periódicas**

#### **ABC, Madrid**

- (1963) «Se necesita un doble», *ABC*, 16, junio.
- (1971) «Cacería prehistórica», *ABC*, 26, septiembre.
- (1973) «Revelación», *ABC*, 7, enero.

#### **Diario Regional, Valladolid**

- (1968) «Una hora para la eternidad», *Diario Regional*, 14, mayo.
- (1968) «Poeta atribulado», *Diario Regional*, 5, mayo.

#### **Español (El), Madrid**

- (1960) «Unos de por ahí», *El Español*, 3-9, julio.
- (1962) «Un grupo de viajeros», *El Español*, 4-10, marzo.

(1963) «Sólo quedaba uno», *El Español*, 27, julio.

(1967) «Turno de noche», *El Español*, 28, enero.

### ***Estafeta Literaria (La), Madrid***

(1964) «El puente», *La Estafeta Literaria*, 24, octubre.

(1966) «Póker», *La Estafeta Literaria*, 347, 2, julio, pp. 21-22.

(1969) «En la tela de araña», *La Estafeta Literaria*, 413, 1, febrero, p. 21.

(1969) «Regreso», *La Estafeta Literaria*, 433, 1, diciembre, p. 21.

(1971) «Poeta sin parque», *La Estafeta Literaria*, 470, 15, junio.

(1972) «Profesión: Pobre», *Pliegos sueltos de La Estafeta Literaria*, 21, 1, septiembre.

(1972) «Micaela, “la guapa”», *La Estafeta Literaria*, 489, 1, abril, pp. 22-23.

(1977) «Seis en un tren», *La Estafeta Literaria*, 1, agosto, p. 18.

### ***Juventud, Madrid***

(1954) «La despedida de Marsok. (Cuento de ambiente marroquí)», [Dedicado a Delibes por su interés por los temas africanos], *Juventud*, n.º 27.

(1955) «Un viejo senador», *Juventud*, n.º 31.

### ***Norte de Castilla (El), Valladolid***

(1961) «Revelación», *El Norte de Castilla*, Valladolid, 24, diciembre.

(1962) «Temporal de Levante», *El Norte de Castilla* (Supl. semanal), 1, julio.

(1962) «Entierro de primera», *El Norte de Castilla* (Supl. semanal), 4, noviembre.

(1962) «Defensa de oficio», *El Norte de Castilla*, (Supl. semanal).

(1962) «La mosca», *El Norte de Castilla* (Supl. Semanal), 16, diciembre.

(1962) «Juego en el Casino», *El Norte de Castilla* (Supl. Semanal), 30, diciembre.

(1963) «Un rincón en el mundo», «El autobús», «Una hormiga en la óptica» y «Mujer sin nombre», *El Norte de Castilla* (Supl. semanal), 31, marzo.

### ***Simancas, Valladolid***

(1966) «Se necesita un doble», *Simancas*, marzo-abril.

(1968) «Un cuento de miedo», *Simancas*, mayo-junio.

### ***Ya, Madrid***

(1975) «Academia “London”», *Ya*, 10, agosto, p. 14.

(1980) «El retorno», *Ya*, 24, enero, p. 33.

### **En números aislados de otras publicaciones periódicas**

(1961) «La sentencia», *Condal*, 67, Barcelona, enero-junio. [Ganador del primer premio en el VIII Concurso de Cuentos de la Asociación Condal. La publicación destaca: «Por primera vez, se ha otorgado el Premio a un cuento escrito en castellano»].

(1963) «Póker y camión», *Triunfo*, 5, enero, pp. 60-61.

- (1963) «La alegría del Niño», *El Faro*, Ceuta, 11, agosto.  
 (1967) «Tarde de sábado», «La Noria». *Papeles de son Armadans*, Año XII, Tomo XLV, n.º CXXXV, junio, [Separata].  
 (1980) «Una isla para dos», *Tribuna Médica*, 844, 4, abril, pp. 35-36.

### Traducciones

- (1969) «Cayetano había sido pescador...» [Fragmento de *Unos de por ahí*, capítulo II], en *La pratique de l'espagnol en seconde*. J. Villégier, F. Molina, C.Mollo. Paris, Hatier, p. 145.  
 (1978) «Chez le Juge de Paix», en *Cahiers de poétique et de poésie ibérique et latino américaine*, Nanterre, Université de Paris X, juin, 1978, n.º 6. pp. 106-112. Traducido por Jean Belorgey de «Juzgado de paz» (1974).  
 (1981) «Burya otkam Levante» [Temporal de Levante], «Garabito» [Garabito], en *Ispanski morski noveli* [Cuentos españoles sobre el mar], Rumen Stoyanov (ed.), Varna (Bulgaria), Georgi Bakalov, 1981, 235 p., pp. 30-42.  
 (1982) «Pered mirovim sudbej» [Juzgado de Paz], «Pochetnaia kapituliatsiia» [El último de Filipinas], en *Ispanskaja novella 70-e godb. Perevod s ispanskogo, katalanskogo, galisiiskogo*. Moskva, Raduga, 1982. [Novela española de los años 70. Traducida del español, catalán, gallego. Moscú, Raduga, 1982]. 400 p., pp. 273-285.

### TEATRO

- (1945) *Estampas de San Francisco*. Inédita. Representada en 1945, 1946 y 1947.  
 (1959) «El agua en las manos». Premio de Teatro del Ateneo de Madrid en 1959. Publ. en *La Estafeta Literaria*, Madrid, 174, 1, agosto, 1959, y en *El agua en las manos. Golpe de estado año 2000*. Madrid, Escelicer, 1972  
 (1966) *Los héroes sí mueren*. Inédita. Premio Carlos Lemos de Barcelona, 1966.  
 (1966) *Historia de Romanos*, Inédita. Premio Ciudad de Barcelona en 1966.  
 (1966) «Y no llegó la paz». Accésit del Premio Lope de Vega en 1966. Premio Internacional «Ciudad de Montevideo» en 1969. En Irene Vallejo González (ed.), Alonso Alcalde, Manuel, *Y no llegó la paz*; Salom, Jaime, *Los delfines.*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 2007, Colección Premios Lope de Vega n.º 8, pp. 9-24.  
 (1968) *El mundo era de todos*. Inédita. Premio Ciudad de Barcelona en 1968.  
 (1969) «Golpe de estado año 2000». Estrenada ese año en el Ateneo de Madrid. En *El agua en las manos. Golpe de estado año 2000*. Madrid, Escelicer, 1972  
 (1976) *La orilla gris del Rubicón*. Inédita. Premio José M<sup>a</sup> Pemán de Cádiz.  
 (1972) «Solos en esta tierra», Premio Lope de Vega de Teatro en 1972, en José María de Campos Setién (ed.), *Manuel Alonso Alcalde, poeta, narrador y dramaturgo*, Valladolid, Institución Cultural Simancas, 1983, pp. 239-306.  
 (1977) *Esclavos para los patricios*. Inédita. Premio Ciudad Palma de Mallorca.  
 (1980) *El Rubicón ya no lleva truchas*. Inédita. Premio Ámbito Literario, 1980.  
 (1982) *Los felices años 80*. Inédita. Premiada en el Concurso de obras No representadas, convocado en 1982 por la Asociación de Amigos del Real Coliseo de Carlos III.

- (1988) «El señor patricio tiene la palabra». Mención honorífica en el Concurso de teatro Esperante convocado por la Northeastern Illinois University, en *Teatro esperante*, v. 2, San José de Costa Rica, Editorial Universitaria Centroamericana (EDUCA), 1990, pp. 11-61.

### **CUENTOS INFANTILES**

- (1960) «Cominillo», *Libertad*, 20, octubre.  
 (1970) *Cuentos y más cuentos*, Madrid, Doncel. Accésit del Premio Doncel de cuentos en 1962.  
 (1989) *Cómprame un caballo*, Madrid, Ediciones Paulinas.  
 (1990) *V-X 5, antes Mostacilla. La cabaña de la noche*, León, Everest.

### **TEATRO INFANTIL**

- (1976) *El país sin risa y cuatro piezas más*, Madrid, Doncel.  
 (1989) *El país sin risa. El héroe*, Valladolid, Caja de Ahorros Popular.  
 (1989) «La batalla», *Boletín Informativo de la Asociación Española de Teatro para la Infancia y la Juventud*, n.º 46, Madrid, AETIJ; Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, pp. 1-16.  
<https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-batalla-representacion-de-teatro-infantil/> (consulta, 20/09/2019).

## **9.2. Bibliografía sobre Manuel Alonso Alcalde**

- Alvar, Manuel (1989), «Corazón en forma de libro» (Reseña del libro *Mirando al otro allí*), *Blanco y Negro*, Madrid, 18, junio, p. 14.  
 Aragonés, Juan Emilio (1987), *Veinte años de teatro español (1960 - 1980)*, Colorado, U.S.A., Society of Spanish and American-Spanish Studies, pp. 130 y 273.  
*Autores españoles de literatura infantil y juvenil*, (1991), Madrid, Asociación Española de Amigos del Libro Infantil y Juvenil.  
*Bibliografía básica para bibliotecas infantiles y juveniles*, Bermejo, Amalia (dir.), Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1986, p. 75, n.º 1022.  
 Berenguer, Ángel y Pérez, Manuel (1998), *Tendencias del teatro español durante la Transición Política (1975-1982)*, Madrid, Biblioteca Nueva, p. 76.  
 Bonnín Valls, Ignacio (1998), *El teatro español desde 1940 a 1980. Estudio histórico crítico de tendencias y autores*, Barcelona, Octoedro, p. 279.  
 Butiñá Jiménez, Julia (1992), *Guía de teatro infantil y juvenil español*, [Madrid], Asociación Española de Amigos del Libro Infantil y Juvenil, Ministerio de Cultura, p. 21.  
 Campos Setién, José María de (ed.) (1983), *Manuel Alonso Alcalde, poeta, narrador y dramaturgo*, Valladolid, Institución Cultural Simancas.  
 Conde, Carmen (ed.) (1969) *Antología de poesía amorosa contemporánea*, Barcelona, Bruguera, pp. 31-35.

- Delibes, Miguel (1990), «Adiós, Manolo» *Suplemento semanal*, Madrid, 4, febr.
- Delibes, Miguel (2007), «Adiós, Manolo», *Obras completas VII. Recuerdos y viajes*, Barcelona, Destino, Círculo de Lectores, pp. 355-357.
- Díaz Más, Paloma (1973) [Entrevista] «Manuel Alonso Alcalde», *El Faro de Ceuta*, 5 de agosto.
- Diccionario de autores. Quién es quién en las letras españolas* (1988), Centro de las Letras Españolas, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Pirámide, p. 18.
- Doménech, Ricardo (1995), «Una experiencia, una época» en *Triunfo en su época*, Madrid, Casa de Velázquez, Pléyades, p. 260.
- Escalada Buitrón, María Teresa (1986), «Manuel Alonso Alcalde y el deseo de eternidad en su poesía amorosa», en *Literatura contemporánea en Castilla y León*, Valladolid, Consejería de Educación y Cultura, pp. 224-230.
- Escalada Buitrón, María Teresa (1987), «Imaginación material y estructuras antropológicas de lo imaginario en la poesía de la primera época de Manuel Alonso Alcalde», *Castilla. Estudios de Literatura*, 12, pp. 47-58.
- Escalada Buitrón, María Teresa (1990), «Manuel Alonso Alcalde, medio siglo de poesía», *El Norte de Castilla*, Valladolid, 3, marzo.
- Fradejas Lebrero, José (1961), *Ceuta en la literatura*, Ceuta, Instituto Nacional de Enseñanza Media.
- Fuente Ballesteros, Ricardo de la (1983-84), «La revista y colección “Halcón” de poesía», *Castilla. Estudios de Literatura*, 6-7, pp. 39-50.
- Fuente Ballesteros, Ricardo de la (1986), «El grupo “Halcón” y “Espadaña”», *Literatura contemporánea en Castilla y León*, Valladolid, Consejería de Educación y Cultura, pp. 198-199.
- García de la Concha, Víctor (1987), *La Poesía Española de 1935 a 1975. I. De la preguerra a los años oscuros 1935-1944*, Madrid, Cátedra, p. 421.
- García Mercadal, Fernando y Ruiz Díez del Corral, Joaquín (2021), *Milicia y Derecho: Origen y evolución histórica del Cuerpo Jurídico Militar*, Madrid, Real Academia de Jurisprudencia y Legislación, BOE, p. 159.
- García Padrino, Jaime (ed.) (1986), *100 Autores Españoles de Literatura Infantil*, Madrid, Asociación Española de Amigos del IBBY (Organización Internacional para el Libro Juvenil), Dirección General Libro y Bibliotecas, p. 7.
- García Rodríguez, Araceli (2011), *Análisis estructural del subsector de la edición infantil y juvenil en Castilla y León (1983-2000)*, Salamanca, Universidad, p. XII.
- García Ruiz, Víctor y Torres Nebrera, Gregorio (2004), *Historia y antología del teatro español de posguerra (1940-1975)*, Madrid, Fundamentos, vol. 6, pp. 108-109.
- García Templado, José (1992), *El teatro español actual*, Madrid, Anaya, p. 81.
- Gil Grimau, Rodolfo (1989), *Aproximación a una bibliografía española sobre el norte de África (1850-1980). I*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, p. 72.
- Gómez García, Manuel (1997), *Diccionario Akal de teatro*, Madrid, Akal, p. 71.
- González Hidalgo, José Luis (ed.) (1987), *Ceuta y sus Poetas: antología poética n.º 1: Manuel Alonso Alcalde, José María Arévalo, Luis López Anglada*, Ceuta, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Ceuta, pp. 23-33.



- Guillén Acosta, Carmelo (2016), *Historia de Adonais: La colección de poesía*, Madrid, Rialp, pp. 23, 90.
- Heras González, Juan Pablo (2014), *Ciudadano del teatro: Álvaro Custodio, director de escena*, Madrid, Antígona, RESAD (Real Escuela Superior de Arte Dramático), pp. 213-214.
- Homenaje a José María Martínez Cachero (1924-2010)* (2000), Oviedo, Universidad, vol. 2, p. 206.
- «Hommage à Manuel Alonso Alcalde (1919-1990)» (1990), *Crisol. Publication du Centre de Recherches Ibériques et Latino-Américaines de l'Université de Paris X-Nanterre*. Noviembre, 12, Nanterre, Université de Paris X. Numéro spécial. [Contiene]: «Oeuvres de Manuel Alonso Alcalde», «Bibliographie», «Anthologie», «Quelques travaux sur Manuel Alonso Alcalde: López Anglada, Luis, “Llanto en Ceuta por la muerte del poeta Manuel Alonso Alcalde”; Campos Setién, José María de, “Semblanza humana de Manuel Alonso Alcalde”; Paraíso de Leal, Isabel, “Manuel Alonso Alcalde, el Poeta, el Narrador, el Dramaturgo”; Escalada Buitrón, M.<sup>a</sup> Teresa, “Tres estudios sobre la poesía de M. Alonso Alcalde”; Pardo, Arcadio, “Sobre algunas formas recurrentes en la poesía de Manuel Alonso Alcalde”».
- Hoyos Ragel, M<sup>a</sup> del Carmen (2015), *Melilla y la poesía española desde 1900*, Madrid, UNED, cap. III.
- Jiménez Martos, Luis (1996), *Mis memorias de «Adonais»*, Madrid, Libertarias / Prodhufi, p. 104.
- López Anglada, Luis (1967), *Caminos de la poesía española (Poetas castellanos de hoy)*, Madrid, Mundo del Trabajo, Serie Estudio, p. 87.
- López Anglada, Luis (1990), «Mi amigo Manolo Alonso Alcalde», *Argaya*, 4, Verano, Valladolid, pp. 33-34.
- López García, David (1994), *El blocao y el oriente. Una introducción al estudio de la narrativa del s. XX de tema marroquí*, Murcia, Universidad, p. 50.
- López Gorgé, Jacinto (ed.) (1967), *Poesía Española Contemporánea. Antología. (1939-1964): Poesía Amorosa*, Madrid-Barcelona, Alfaguara, pp. 197-205.
- López Gorgé, Jacinto (1977), [Entrevista] «El escritor, al día: Manuel Alonso Alcalde», *La Estafeta Literaria*, 607, 1, marzo, 1977, pp. 8-10.
- López Gorgé, Jacinto (ed.) (1999), *Nueva antología de relatos marroquíes*, Granada, Port-Royal, pp. 11 y 41.
- Luis, Leopoldo de (ed.) (1969), *Poesía Española Contemporánea. Antología. (1939-1964): Poesía Religiosa*, Madrid-Barcelona, Alfaguara, pp. 219-228.
- Marañón, Luis (1976), *Escribir en Madrid*, Antonio Fontán (pról.), Madrid, Gráficas Espejo, pp. 231-234.
- Martínez Ruiz, Florencio (1964), «El humanismo religioso en la poesía de Manuel Alonso Alcalde», *Punta Europa*, vol. 9, 99-104, pp. 51-57.
- Mathios, Benedicte (2000), «Le sonnet “meta” à l'époque franquiste», *Cauces. Revue d'études hispaniques*, 1, Valenciennes, Universidad, pp. 41-76.
- Ortiz Manchado, Olegario (1999), *Semblanzas*, Valladolid, Ateneo, p. 85.
- Padilla Velázquez, Elizabeth (2003), *Lengua española*, México, [s.n.], p. 233.
- Padrós de Palacios, Esteban (1988), «Breve historia del premio “Leopoldo Alas”», *Lucanor*, Pamplona, 1, mayo, pp. 74, 87.

- Paraíso, Isabel (1990a), *La literatura en Valladolid en el siglo XX (1939-1989)*. Valladolid, Ateneo, pp. 114 - 120; 331 - 333; 421 - 428; 465 - 470.
- Pardo, Arcadio (2007), «Recuerdos de Manolo (Alonso Alcalde) y de Luis (López Anglada)» *Diario de Valladolid*, 20 de enero.
- Pardo, Arcadio (2014), «De la diversidad del soneto», *Rhythmica*, XII, Sevilla, p. 159.
- Pariante, Ángel (2003), *Diccionario bibliográfico de la poesía española del s. XX*, Sevilla, Renacimiento, p. 35.
- Parrilla Gómez, José Manuel y Sanjosé, Anastasio F. (eds.) (1988), *Escritores de Castilla y León*, Valladolid, Junta de Castilla y León, V. I., «Cuestionario» pp. 95-100.
- Pérez, Manuel (1993), «La escena madrileña en la Transición Política (1975-1982)», *Revista de Estudios Teatrales*, 3-4, junio- diciembre, p. 204, Alcalá de Henares, Universidad.
- Pérez, Manuel (1998), *El teatro de la Transición Política (1975-1982). Recepción, crítica y edición*, Kassel, Reichenberger, pp. 13-15.
- Pérez-Rasilla, Eduardo; Checa, Julio Enrique (2006), *El Premio Lope de Vega. Historia y desarrollo*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, pp. 128-131, 363, 371.
- Premios Sésamo. Cuentos 1956-1959*, Vega Pico (introd.), Madrid, Puerta del Sol, 1960, p. 15.
- Priego Sánchez-Morate, Hilario (1988), *La poesía en las revistas de Castilla – La Mancha (1939-1975)*, Cuenca, Diputación, p. 172.
- Romera Castillo, José (1992), «Escritura autobiográfica de Miguel Delibes», en *Miguel Delibes. El escritor, la obra, el lector: Actas del V Congreso de Literatura Española Contemporánea*, Barcelona, Ántropos; Málaga, Universidad, p. 275.
- Romera Castillo, José (2020), *Teatro de ayer y de hoy a escena*, Madrid, Verbum, p. 435.
- Romero Tobar, Leonardo (2013), *Maestros amigos*, Cantabria, Universidad, p. 54
- Rubio, Fanny (1976), *Revistas poéticas españolas 1939-1975*, Madrid, Turner, p. 283.
- Rubio, Rodrigo (1970), *Narrativa Española, 1940-1970*, Madrid, Ediciones y Publicaciones Españolas S.A. (E.P.E.S.A.), pp. 158, 181.
- Sáez-Angulo, Julia (1980), [Entrevista] «Alonso Alcalde: Un escritor en busca de personajes históricos», *ABC*, 11, enero, p. 20.
- Salcedo, Emilio (1982), *Escritores contemporáneos en Castilla y León*, Valladolid, Ámbito, vol. 3, p. 75.
- Tejerina Lobo, Isabel (1993), *Estudio de los textos teatrales para niños*, Santander, Universidad de Cantabria, p. 87.
- Tijeras, Eduardo (1969), *Últimos rumbos del cuento español*, Buenos Aires, Columba, p. 64.
- Tubau i Jordi, Nuria y Butiñá Jiménez, Julia (1985), «Momento actual del teatro para jóvenes y para niños», *Boletín Iberoamericano de Teatro para la Infancia y la Juventud*, Madrid, ASSITEJ, n.º XXXVII, jul-sept. pp. 40-41.
- Umbral, Francisco (1964) «“Halcón” en diez preguntas a López Anglada», *Poesía Española*. 140-141 [Número extraordinario dedicado a las revistas de poesía], Madrid, agosto-septiembre, pp. 23-24.
- Valbuena Prat, Ángel (1974), *Historia de la literatura española*, Barcelona, Gustavo Gili, tomo IV, pp. 943 y 962.

Vallejo González, Irene (ed.) (2007), Alonso Alcalde, Manuel, *Y no llegó la paz* y Salom, Jaime, *Los delfines*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, pp. 9-24.  
 Vázquez-Zamora, Rafael (1963), «Narraciones de Manuel Alonso Alcalde» (Reseña del libro *Esos que pasan. Y la Muerte*), *España Semanal*, Tánger, 6, octubre.

### **En medios electrónicos**

Asociación Española de Militares Escritores, «Alonso Alcalde, Manuel», <https://militaresescritores.es/antiguos-militares-escritores/alonso-alcalde-manuel/>, (consulta, 18/06/2021).  
 Castañón Rodríguez, Jesús, «75 aniversario del Real Valladolid. Letras albavioletas», *Idioma y Deporte*, <http://www.idiomaydeporte.com/pucela.htm>, (consulta, 05/08/2008).  
 Guerra Caballero, Antonio, (2007) «Vida y obra de Don Manuel Alonso Alcalde (I y II)» *El Faro Digital*, 15 y 16, octubre, <http://www.elfarodeutamelilla.es/content/view/1070/60> (consulta, 05/08/2008)  
 Guerra, Antonio, (2020) «La alianza entre las armas y las letras» *El Faro Ceuta*, 2 de noviembre, <https://elfarodeceuta.es/alianza-entre-armas-letras/> (consulta, 17/11/21).  
 Guerra, Antonio, (2022) «Ceuta en la obra de Manuel Alonso Alcalde» *El Faro Ceuta*, 7 de marzo, <https://elfarodeceuta.es/ceuta-obra-manuel-alonso-alcalde/>, (consulta 23/7/22).  
 Poetas siglo XXI: Antología de poesía, Fernando Sabido Sánchez (ed.), <https://poetasigloveintiuno.blogspot.com/2011/08/4516-manuel-alonso-alcalde.html> (consulta, 10/2/22).  
 Torres Nebrera, Gregorio, «Manuel Alonso Alcalde» en *Diccionario Biográfico Español*, Madrid, Real Academia de la Historia, <http://dbe.rah.es/biografias/71129/manuel-alonso-alcalde>, (consulta, 18/6/20).

### **9.3. Bibliografía general**

Abirached, Robert (1994), *La crisis del personaje en el teatro moderno*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España.  
 Abúin González, Ángel (1997), *El narrador en el teatro: la mediación como procedimiento en el discurso teatral del s. XX*, Santiago de Compostela, Universidad.  
 Adorno, Theodor W [et al.] (1969), *El teatro y su crisis actual*, Caracas, Monte Ávila.  
 Albaladejo Mayordomo, Tomás (1990), *Retórica*, Madrid, Síntesis.  
 Albaladejo Mayordomo, Tomás (1992), *Semántica de la narración: la ficción realista*, Madrid, Taurus.  
 Albaladejo, T; Blasco, F.J.; Fuente Ballesteros, R. de la (eds.) (1990), *El modernismo: Renovación de los lenguajes poéticos*, Valladolid, Universidad.  
 Albaladejo, T; Blasco, F.J.; Fuente Ballesteros, R. de la (eds.) (1992), *Las vanguardias, renovación de los lenguajes poéticos*, vol. 2, Madrid, Júcar.  
 Alborg, Juan Luis (1958-1962), *Hora actual de la novela española*, 2 vol., Madrid, Taurus.  
 Almodóvar, Miguel Ángel (1987), «El autor y las temáticas en el teatro para niños», *Teatro de, por, para los niños*, ed. por Carlos Herans, Madrid, Acción Educativa.

- Alonso, Dámaso (1966), *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos.
- Alonso, Dámaso y Bousñoño, Carlos (1970), *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, Gredos.
- Anderson Imbert (1992), *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona, Ariel.
- Andrés-Suárez, Irene (1995), *La novela y el cuento frente a frente*, Lausanne, Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos.
- Arce, Carlos de (ed.) (1975) *Premios Sésamo. Cuentos*, Barcelona, Sagitario.
- Artaud, Antonin (1996), *El teatro y su doble*, Barcelona, Edhasa.
- Asís Garrote, M<sup>a</sup> Dolores y Montequi, María (1966), *Teatro existencial y teatro del absurdo*, Madrid, Revista, Colección Siete/7.
- Asís Garrote, M<sup>a</sup> Dolores (1988), *Formas de comunicación en la narrativa*, Madrid, Fundamentos.
- Auerbach, Erich (1983), *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura*, México, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- Aymerich, Carmen (1975), «Teatro y comunicación», *IV Congreso Nacional de Teatro para la Infancia y la Juventud*, Madrid, Dirección General de Cultura Popular, Ministerio de Información y Turismo.
- Bachelard, Gaston (1948), *La terre et les rêveries du repos*, París, J. Corti.
- Bachelard, Gaston (1949), *La psychanalyse du feu*, París, Gallimard.
- Bachelard, Gaston (1958), *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*, México, FCE.
- Bachelard, Gaston (1965), *La poética del espacio*, México, FCE.
- Bachelard, Gaston (1966), *El psicoanálisis del fuego*, Madrid, Alianza.
- Bachelard, Gaston (1978), *El agua y los sueños*, México, FCE.
- Bajtín, Mijail M. (1989), *Teoría y estética de la novela: trabajos de investigación*, Madrid, Taurus.
- Baquero Goyanes, Mariano (1956), *Problemas de la novela contemporánea*, Madrid, Ateneo.
- Baquero Goyanes, Mariano (1967), *¿Qué es el cuento?*, Buenos Aires, Columbia.
- Baquero Goyanes, Mariano (1974), «Tiempo y “tempo” en la novela», en *Teoría de la novela (Aproximaciones hispánicas)*, Agnes M. Gullón y Germán Gullón (eds.), Madrid, Taurus, p. 231.
- Baquero Goyanes, Mariano (1992), *El cuento español. Del Romanticismo al Realismo*, Madrid, CSIC.
- Baquero Goyanes, Mariano (1995), *Estructuras de la novela actual*, Madrid, Castalia.
- Barthes, Roland (1977), «Introduction à l'analyse structurale des récits», *Poétique du récit*, París, Seuil.
- Bettelheim, Bruno (1994), *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona, Crítica.
- Bobes Naves, Carmen (1985), *Teoría General de la Novela. Semiología de La Regenta*, Madrid, Gredos.
- Bobes Naves, Carmen (1987), *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus.
- Bobes Naves, Carmen (1991), *Comentario semiológico de textos narrativos*, Oviedo, Universidad.
- Bobes Naves, Carmen (1993), *La Novela*, Madrid, Síntesis.
- Bobes Naves, Carmen, (ed.) (1997), *Teoría del teatro*, Madrid, Arco.

- Bosch, Andrés (1973), *El realismo y la novela actual*, Sevilla, Universidad.
- Bourneuf, Roland y Ouellet, Réal (1989), *La novela*, Barcelona, Ariel.
- Brandenberger, Erna (1973), *Estudios sobre el cuento español actual*, Madrid, Editora Nacional.
- Bravo-Villasante, Carmen (1983), *Antología de la literatura infantil española*, 6ª ed., Madrid, Doncel.
- Bravo-Villasante, Carmen (1988), *Historia y antología de la literatura infantil universal*, 1ª ed., Valladolid, Miñón.
- Bravo-Villasante, Carmen (1989), *Ensayos de literatura infantil*, Murcia, Universidad.
- Buckley, Ramón (1968), *Problemas formales en la novela española contemporánea*, Barcelona, Península.
- Buckley, Ramón (1982), *Raíces tradicionales de la novela contemporánea en España*, prólogo de J.M. Castellet, Barcelona, Península.
- Caminero, Juventino (1992), *Literatura europea del siglo XX: corrientes, teoría, sistema y glosa*. Bilbao, Universidad de Deusto.
- Carrillo, Nuria (1997), *El cuento literario español en la década de los 80*, Madrid, Fundación para la Investigación y Desarrollo de la Cultura Española (FIDESCU).
- Carvalho, Bárbara Vasconcelos de [s.a.], *Literatura infantil. Estudos*, Sao Paulo, Lotus.
- Castagnino, Raul H. (1977), *Cuento artefacto y artificios del cuento*, Buenos Aires, Nova.
- Castagnino, Raúl H. (1981), *Teorías sobre texto dramático y representación teatral*, Buenos Aires, Plus Ultra.
- Cervera, Juan (1982), *Historia crítica del teatro infantil español*, Madrid, Editora Nacional.
- Cervera, Juan (1991), *Teoría de la literatura infantil*, Bilbao, Mensajero.
- Cervera, Juan (1997), *La creación literaria para niños*, Bilbao, Mensajero.
- Chatman, Seymour (1990), *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Taurus.
- Chevalier, Maxime (1999), «Introducción» a *Cuento y novela corta en España*, ed., Mª Jesús Lacarra, 6 vol. Barcelona, Crítica.
- Collard, Patrick, (ed.) (1997), *El relato breve en las letras hispánicas actuales*, Amsterdam, Atlanta (Georgia), Rodopi.
- Corvin, Michel (1973), *El teatro nuevo*, Vilassar de Mar (Barcelona), Oikostau.
- Cubells, Francisco (1990), «Corrientes actuales de la literatura infantil y juvenil», *Corrientes actuales de la narrativa infantil y juvenil española en lengua castellana*, Madrid, Asociación Española de Amigos del Libro Infantil y Juvenil.
- De Haes, Dan Udo (1984), *El niño y los cuentos*, Madrid, Rudolf Steiner.
- Díaz-Plaja, Guillermo (1967), «Del infrarrealismo a la fantasía», en *La letra y el instante*, Madrid, Editora Nacional, 1967, p. 23.
- Doležel, Lubomir (1999), *Estudios de poética y teoría de la ficción*, Murcia, Universidad.
- Domingo, José (1973), *La novela española del siglo XX*, 2 v. Barcelona, Labor.
- Dougherty, Dru, y Vilches de Frutos, Mª Francisca (eds.) (1992), *El teatro en España, entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Madrid, CSIC, Fundación Federico García Lorca, Tabacalera.
- Durand, Gilbert (1982), *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus.
- Eliade, Mircea (1983), *Herreros y alquimistas*, Madrid, Alianza.
- Elizagaray, Alga Marina (1975), *En torno a la literatura infantil*, La Habana, Unión de Escritores y Artistas de Cuba.

- Elizalde, Ignacio (1984), *Temas y tendencias del teatro actual*, Madrid, Cupsa.
- Encinar, M<sup>a</sup> Ángeles (1990), *La desaparición del héroe: una tendencia de la novela española actual*, Ann Arbor, Michigan, UMI.
- Fernández Cambria, Elisa (1983), *El teatro para la infancia y la juventud en España en el siglo XX*, Ann Arbor, Michigan, UMI.
- Fernández, Luis Miguel (1992), *El neorrealismo en la narración española de los años cincuenta*, Santiago de Compostela, Universidad.
- Ferreras, Juan Ignacio (1970), *Tendencias de la novela española actual (1939-1969)*, París, Ediciones Hispanoamericanas.
- Ferreras, Juan Ignacio (1988), *El teatro en el s. XX (desde 1939)*, Madrid, Taurus.
- Fontanier, Pierre (1977), *Les figures du discours*, Paris, Flammarion.
- Forster, Edward Morgan (1995), *Aspectos de la novela*, Madrid, Debate.
- Frazer, James George (1951 [1986 impr]), *La rama dorada: Magia y religión*, Madrid, F.C.E.
- Fröhlicher, Peter y Güntert, Georges, (eds.) (1997), *Teoría e interpretación del cuento*, Berna, Berlin, Frankfurt/M, New York, Paris, Viena, Peter Lang.
- Frye, Northrop (1977), *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monte Ávila.
- García Berrio, Antonio (1989), *Teoría de la literatura*, Madrid, Cátedra.
- García Berrio, Antonio y Huerta Calvo, Javier (1992), *Los géneros literarios, sistema e historia (una introducción)*, Madrid, Cátedra.
- García de la Concha, Víctor (1973), *La poesía española de posguerra*, Madrid, Prensa española.
- García Landa, José Ángel (1998), *Acción, relato, discurso, estructura de la ficción narrativa*, Salamanca, Universidad.
- García Peinado, Miguel Ángel (1998), *Hacia una teoría general de la novela*, Madrid, Arco.
- García Templado, José (1978), *La función poética y el teatro de vanguardia*, Murcia, Ediciones.
- García Templado, José (1981), *Literatura de la posguerra: El teatro*. Madrid, Cincel.
- Garrido Domínguez, Antonio (1993), *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis.
- Genette, Gerard (1972), *Figures III*, Paris, Seuil.
- Genette, Gerard (1989), *Figuras III*, Carlos Manzano (trad.), Barcelona, Lumen.
- Gil Casado, Pablo (1973), *La novela social española*, Barcelona, Seix Barral.
- Gisbert, Juan M<sup>a</sup> (1987), «Hacia un teatro y una literatura infantil fantástica», en *Teatro de, por, para los niños*, Madrid, Acción Educativa.
- Gómez del Manzano, Mercedes (1987), *El protagonista-niño en la literatura infantil del s. XX*, Madrid, Narcea.
- González, José M. (1982), *Poesía española de posguerra (Celaya, Otero, Hierro: 1950-1960)*, Madrid, EDI-6.
- González, Joseluis (ed.) (1992), *Papeles sobre el cuento español contemporáneo*, Pamplona, Hierbaola.
- Gouhier, Henri (1965), *La obra teatral*, 3<sup>a</sup>ed., Buenos Aires, Eudeba.
- Gullón, Ricardo (1990), *La novela lírica*, Madrid, Cátedra.
- Hazard, Paul (1988), *Los libros, los niños y los hombres*, Barcelona, Juventud.
- Held, Jacqueline (1977), *L'imaginaire au pouvoir. Les enfants et la littérature*, Paris, Les Éditions Ouvrières.
- Hickey, Leo (1978), *Realidad y experiencia de la novela*, Madrid, Cupsa.

- Hürlimann, Bettina (1968), *Tres siglos de literatura infantil europea*, Barcelona, Juventud.
- Jacquot, Jean (ed.) (1960), *Réalisme et poésie au théâtre: Études d'André Bernard*, Marcel Bataillon, Paris, CNRS.
- Jean, Georges (1988), *El poder de los cuentos*, Barcelona, Pirene.
- Jiménez Martos, Luis (1993), «Panorama general» en *Medio siglo de Adonais*, Madrid, Rialp.
- Kayser, Wolfgang (1976), *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos.
- Krysinsky, Wladimir (1997), *Encrucijada de signos. Ensayos sobre la novela moderna*, Madrid, Arco.
- Lausberg, Heinrich (1975), *Elementos de retórica literaria*, Madrid, Gredos.
- Lausberg, Heinrich (1980), *Manual de retórica literaria*, Madrid, Gredos.
- Lázaro Carreter, Fernando (1978), «Para una revisión del concepto “novela picaresca”» en *Lazarillo de Tormes*, Barcelona, Ariel.
- Lázaro Carreter, Fernando (1979), *Estudios de poética*, Madrid, Taurus.
- Levin, Samuel (1990), *Estructuras lingüísticas en la poesía*, Presentación y apéndice de Fernando Lázaro Carreter, 5ª ed. Madrid, Cátedra.
- López Anglada, Luis (1965), *Panorama poético español (1939-1964)*, Madrid, Editora Nacional.
- López Anglada, Luis y Pardo, Arcadio (2003) «Presentación», *Halcón, revista de poesía*, [ed. facsímil], Valladolid, Fundación Jorge Guillén.
- Lugo Filippi, Carmen (1991), *Los cuentistas y el cuento (Encuesta entre cultivadores del género)*, San Juan de Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- Lukács, György (1971), *Teoría de la novela*, Barcelona, Edhasa.
- Mainer, José Carlos (1995), «Prólogo» a *La novela corta*, Barcelona, Círculo de Lectores.
- Marchese, Angelo (1978), *Dizionario di retorica e di stilistica*, Milán, Mondadori.
- Matía Amor, Mª Eugenia (2018), *Las dimensiones de la memoria: La poesía de Arcadio Pardo*, Valladolid, Universidad.
- Medina, Arturo (1990), «La tradición oral como vehículo literario infantil. Sus valores educativos», en *Literatura infantil*, coord. por Pedro Cerrillo y Jaime García Padrino, Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha.
- Molho, Mauricio (1972), *Introducción al pensamiento picaresco*, Salamanca, Anaya.
- Morán, Fernando (1971), *Explicación de una limitación: La novela realista de los años cincuenta en España*, Madrid, Taurus.
- Moreiro Prieto, Julián (1990), *El teatro español contemporáneo (1939-1989)*, Madrid, Akal.
- Mortara Garavelli, Bice (1991), *Manual de retórica*, Madrid, Cátedra.
- Naranjo, Claudio (1994), *El niño divino y el héroe*, Málaga, Sirio.
- Navarro Tomás, Tomás (1974), *Métrica española*, Madrid, Guadarrama.
- Nora, Eugenio de (pról.) (1978), *Espadaña*, [ed. facsímil], León, Espadaña.
- Novelli, Ana María y Romero, Gabriela María (1992), «El espacio en la literatura para niños», en Mónica Blanco (ed.), *Literatura infantil, ensayos críticos*, Buenos Aires, Colihue.
- Oliva, César (1989), *El teatro desde 1936*, Madrid, Alhambra.
- Olivares, Carmen [s.a.], *Personajes, héroes y mitos*, Madrid, C.C.E.I. Secretariado de Prensa y Literatura.
- Pabst, Walter (1972), *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*, Madrid, Gredos.

- Paraíso, Isabel (1976), *Teoría del ritmo de la prosa*, Barcelona, Planeta.
- Paraíso, Isabel (1980), «Hacia una tipología del verso libre hispánico», *Revista Española de lingüística*, enero-junio, p. 235.
- Paraíso, Isabel (1981), «El verso libre de la Revista Escorial (1940-1944)», *Ache. Revista de crítica y literatura*, 4, Valladolid.
- Paraíso, Isabel (1985), *El verso libre hispánico*. Madrid, Gredos.
- Paraíso, Isabel (1990a), *La literatura en Valladolid en el siglo XX (1939-1989)*, Valladolid, Ateneo.
- Paraíso, Isabel (1990b), «La silva y el Modernismo», en T. Albaladejo, J. Blasco y R. de la Fuente (eds.), *El Modernismo: Renovación de los lenguajes poéticos*, Valladolid, Universidad, pp. 105-116.
- Paraíso, Isabel (1994a), *Psicoanálisis de la experiencia literaria*, Madrid, Cátedra.
- Paraíso, Isabel (coord.) (1994b), *Retos actuales de la teoría literaria*, Carmen Bobes Naves [et al.], Valladolid, Universidad.
- Paraíso, Isabel (1995), *Literatura y psicología*, Madrid, Síntesis.
- Paraíso, Isabel (2000), *La métrica española en su contexto románico*, Madrid, Arco/Libros.
- Paraíso, Isabel (2001), *Las voces de psique: Estudios de teoría y crítica literaria*, Murcia, Universidad.
- Petrini, Enzo (1963), *Estudio crítico de la literatura juvenil*, Madrid, Rialph.
- Pimentel, Luz Aurora (1998), *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México D.F., Madrid, Siglo Veintiuno.
- Ponce, Fernando (1969), *Introducción al teatro contemporáneo*, Madrid, Editora Nacional.
- Pouillon, Jean (1970), *Tiempo y novela*, Buenos Aires, Paidós.
- Pozuelo Yvancos, José María (1993), *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis.
- Propp, Vladimir (1981), *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos.
- Propp, Vladimir (1984), *Las raíces históricas del cuento*, Madrid, Fundamentos.
- Quilis, Antonio (1978), *Métrica española*, Madrid, Aula Magna.
- Ragué Arias, M<sup>a</sup> José (1996), *El teatro de fin de milenio en España (desde 1975 hasta hoy)*, Barcelona, Ariel.
- Requejo Vicente, José María (1969), *Sobre literatura para niños y adolescentes*, Madrid, Editora Nacional.
- Reyes, Graciela (1984), *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Madrid, Gredos.
- Rico, Francisco (1976), *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral.
- Ricoeur, Paul (1987), *Tiempo y narración*, 3 vol., Madrid, Cristiandad.
- Ricoeur, Paul (1999), *Historia y narratividad*, Barcelona, Paidós Ibérica, I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona.
- Rodríguez Fontela, M<sup>a</sup> Ángeles (1996), *La novela de autoformación. Una aproximación histórica al «Bildungsroman» desde la perspectiva española*, Kassel, Reichenberger; Oviedo, Universidad.
- Rubio, Fanny (1976), *Revistas poéticas españolas, 1939-1975*, Madrid, Turner.
- Rubio, Fanny y Falcó, José Luis (1981), *Poesía española contemporánea (1939-1980)*, Madrid, Alhambra.
- Rueda, Ana (1992), *Relatos desde el vacío: un nuevo espacio crítico para el cuento actual*, Madrid, Orígenes.
- Ruiz Ramón, Francisco (1997), *Historia del teatro español. Siglo XX*, 11<sup>a</sup> ed., Madrid, Cátedra.



- Sanz Villanueva, Santos (1972), *Tendencias de la novela española actual (1950-1970)*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo.
- Sanz Villanueva, Santos (1994), *Historia de la literatura española. El siglo XX. Literatura actual*, Barcelona, Ariel.
- Sarraute, Nathalie (1967), *La era del recelo. Ensayos sobre la novela*. Trad. por G. Torrente Ballester, Madrid, Guadarrama.
- Scarpellini, Vicente (1969), *Las técnicas teatrales*, Madrid, Junta Central de Información, Turismo y Educación Popular.
- Segre, Cesare (1985), *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica.
- Serra, Edelweis (1978), *Tipología del cuento literario*; Madrid, Cupsa.
- Shultz de Mantovani, Fryda (1964), *El mundo poético infantil*, Buenos Aires, El Ateneo.
- Sobejano, Gonzalo (1970), *El epíteto en la lírica española*, Madrid, Gredos.
- Sobejano, Gonzalo (1975), *Novela española de nuestro tiempo (en busca del pueblo perdido)*, Madrid, Prensa Española.
- Soldevila, Ignacio (1980), *La novela desde 1936*, Madrid, Alhambra.
- Soler, Carola (1974), *Valoración de los cuentos*, Madrid, Centro Enseñanza de Prensa y Literatura Infantil por Correspondencia.
- Souveau, Jacques (1982), *Introducción al estudio de la novela*, Barcelona, Laia.
- Spires, Robert C. (1969), *La novela de la posguerra*, Madrid, Cupsa.
- Tacca, Oscar (1985), *Las Voces de la novela*, Madrid, Gredos.
- Thompson, Stith (1955 [1989 impr.]), *Motif-index of folk-literature*, 6 vol. Bloomington, Indiana University Press.
- Thompson, Stith (1972), *El cuento folklórico*, Caracas, Universidad Central de Venezuela.
- Todorov, Tsvetan (1970), «Las categorías del relato literario» en *Análisis estructural del relato*, Argentina, Tiempo Contemporáneo.
- Tomachevski, Boris (1982), *Teoría de la literatura*, Madrid, Akal.
- Toro, Alfonso de y Floeck, Wilfried, (eds.) (1995), *Teatro español contemporáneo: autores y tendencias*, Kassel, Reichenberger.
- Ubersfeld, Anne (1989), *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra; Murcia, Universidad.
- Vallejo, Catharina V. de (1989), *Teoría cuentística del siglo XX (Aproximaciones hispánicas)*, Miami, Ediciones Universal.
- Vargas Llosa, Mario (1992), *La verdad de las mentiras: Ensayos sobre literatura*, Barcelona, Seix Barral.
- Vázquez Zamora, Rafael (1968), *Los Premios Sésamo andaluces*, Sevilla, Sur.
- Villanueva, Darío (1988), *La lectura crítica de la novela*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones de la Universidad.
- Wellek, René (1963), *Conceptos de crítica literaria*, Caracas, Universidad Central de Venezuela.
- Wittgenstein, Ludwig (1996), *Observaciones a «La rama dorada» de Frazer*, Madrid, Tecnos.

**ÍNDICE DE ILUSTRACIONES**  
**DE LA VIDA DE MANUEL ALONSO ALCALDE**

---

- En un risco, con cayado..... 9
- En el colegio de Lourdes, con Delibes y otros compañeros ..... 20
- En orla de la Memoria Escolar del colegio..... 22
- María Jalón y Pizarro..... 23
- Estudiante de Derecho y poeta en Valladolid..... 24
- En Ceuta, junto a María Jalón con vestido de cuadros ..... 27
- Junto a un malecón en Ceuta ..... 28
- En la «Cripta» del Café Gijón de Madrid, junto a otros escritores ..... 30
- En una lectura pública en el teatro de la plaza de Colón de Madrid..... 33
- Junto al mar con libro blanco bajo el brazo..... 37
- María Jalón, inspiradora de sus poemas amorosos ..... 46
- En Ceuta, junto a María Jalón ..... 74
- En la subida del monte Hacho (Ceuta) ..... 82
- Junto a hombre con turbante .....117
- Aficionado a la pintura en Ceuta .....123
- Junto a músicos en Ceuta .....128
- Con grupo de teatro en el colegio de Lourdes .....148







EDICIONES  
Universidad  
Valladolid

ISBN: 978-84-1320-252-5



9 788413 202525