Zeitschrift: Boletín hispánico helvético : historia, teoría(s), prácticas culturales
Herausgeber: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos
Band: - (2002)
Heft: 0

Artikel: Dos centenarios : Luis Cernuda y Rafael Alberti
Autor: Siles, Jaime
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1047344

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 01.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Dos centenarios: Luis Cernuda y Rafael Alberti.

Jaime Siles *Universitat de València*

1.– Cernuda en el espejo de las generaciones.

Para entender la evolución del gusto y los caprichos del público en España, nada más aleccionador y significativo que los casos de Góngora, Bécquer, Unamuno y Cernuda considerados no tanto desde su obra como a la luz de su posible e imposible recepción. El de Cernuda acaso sea el más revelador o, cuando menos, el que mejor ilustra los vaivenes del gusto poético en España[1]. Sus primeros poemas despiertan ya un cierto resquemor entre los lectores de la *Revista de Occidente*: Ortega «me anunció –dice Cernuda en carta del 13 de enero de 1926, dirigida a José Montes[2]– que le mordían algunas gentes que no entienden mis versos, por haberlos publicado». Y no le faltaba razón: las críticas a *Perfil del aire* se lo demostrarían. Juan Chabás, con el que no congenia por su «voz tan engolada» y su «tan doctoral vanidad»[3],

© *Boletín Hispánico Helvético*, volumen 0 (primavera-otoño 2002).

[1] Amparo Amorós, «Luis Cernuda y la poesía española posterior a 1939», *Entre la cruz y la espada: En torno a la España de posguerra. Homenaje a Eugenio G. de Nora*, edi. por José Manuel López de Abiada, Madrid, Gredos, 1984, págs. 19-31.

[2] Cf. Julio M. de la Rosa, *Luis Cernuda, inéditos*, Rodríguez Castillejo, Sevilla, 1990, pág.73.

[3] *Ibídem.*

lo describe, en *La Libertad* del 29 de abril de 1927, en los siguientes términos: como «un excelente primer libro», pero le considera «discípulo de Guillén, discípulo fiel, formado en la admiración y el estudio devoto del maestro», y le recomienda como «su más urgente trabajo»: «buscar con mayor ahínco a sí mismo», «escuchar su íntima voz, para crear con ella su poesía verdadera». Francisco Ayala, en el número 9 de *La Gaceta Literaria*, correspondiente al 1 de mayo de 1927, lo despacha con el siguiente comentario: «Cosas de ayer ... Cosas de un cierto romanticismo quebrado ya». Salazar Chapela, en *El Sol* del 18 de mayo de ese mismo año, indica la evidente influencia de Guillén, la falta de modernidad y cierta torpeza técnica. Sólo Bergamín, en el número 11 de *La Gaceta Literaria*, correspondiente al 1 de junio de 1927, lo defiende: «Cernuda –afirma allí– no es moderno, es nuevo como lo son –y lo serán siempre– Salinas, Guillén, Espina, Dámaso Alonso, Aleixandre, Prados ..., o Federico García Lorca y Rafael Alberti». Es la primera vez en que se le sitúa dentro de su grupo. Lluís Montanyà, en el número 22 de *L'amic de les arts*, correspondiente a febrero de 1928, le reconoce «una línea purísima» y «una gracia inmutable»; ve «bajo la presión de la métrica un cálido lirismo» y descubre en su escritura «fresca sensación de espontánea facilidad». Cernuda era entonces «todavía un muchacho, casi aislado en Sevilla» –como recuerda Dámaso Alonso– y no había participado –como apunta muy bien Richard K. Curty[4]- en el *mismo proceso formativo* que los restantes miembros de su

---

[4] Cf. Richard K. Curry, *En torno a la poesía de Luis Cernuda*, Madrid, Pliegos, 1985, pág.26, cuya exhaustiva documentación me ha sido de gran utilidad en la redacción de las páginas inmediatamente anteriores, y cuya idea citada coincide con la que exponen Dámaso Alonso, en «Una generación poética», *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1969, págs. 155-177, y Rafael Alberti en sus declaraciones a José Miguel Velloso (Cf. *Conversaciones con Rafael Alberti*, Madrid, Sedmay, 1977, págs. 232-235), donde el poeta del Puerto de Santa María afirma que «Cernuda era un hombre torturadísimo. No, atravesado, no. Era un hombre tímido, con cuya amistad uno realmente no sabía a qué atenerse. [...] Cernuda, por su manera de ser, siempre vivió aparte. Era de nuestra generación y uno de los poetas fundamentales de España. En sus comienzos ya se sabía que lo era. Por ejemplo, en ese viaje con motivo del centenario de Góngora en que también estaba Dámaso, Cernuda estuvo muy apartado, muy lejos de todos nosotros». [...]

generación. Sin embargo, esto no explica por sí solo ni el tenor de las críticas ni el explícito u oculto rechazo. Se ha pensado en el *dandysmo* que entonces practicaba y que, como el mismo Cernuda reconoce más tarde, repelía. Pedro Salinas[5] lo sugiere: «Difícil de conocer. Delicado, pudorosísimo, guardándose su intimidad para él solo (...). La afición suya, el aliño de su persona, el traje de buen corte, el pelo bien planchado, no es más que deseo de ocultarse (...)». Cernuda[6] lo niega al comentar muchos años después, en carta a Ricardo Molina del 22 de abril de 1956, la colaboración de Adriano del Valle en el homenaje que le brinda la revista cordobesa *Cántico*: «Jamás usé esas corbatas claro de luna, ni guantes amarillos, ni zapatos de charol (qué horror)». Pero otros testimonios parecen contradecirlo: sobre todo, la correspondencia con Higinio Capote[7]. En cualquier caso, y como Juan Gil-Albert recordará más tarde, en el número 118 de la revista argentina *Sur*, publicada en agosto de 1944, Cernuda había sido considerado dentro del 27 y hasta la publicación de *La realidad y el deseo* el 1 de abril de 1936, «un poeta menor, un poeta delicado y fino, y como tal parecía ocupar un puesto desvaído de segundo plano». La valoración de Cernuda empieza con el homenaje que, el 20 de abril de ese año, un grupo de poetas y amigos le ofrece, con motivo de esta publicación, en un restaurante de la calle de las Botoneras. Allí Lorca define la «aparición del libro *La realidad y el deseo*» como «una efeméride importantísima en la gloria y el

---

«Cernuda tenía cosas extrañas. Cuando tú de pronto creías que eras más amigo de él, te mandaba una carta que ponía «Distinguido señor», y tú te quedabas sin saber qué hacer, porque Luis hacía eso».

[5] Cf. Pedro Salinas, *Ensayos de literatura hispánica,* Madrid, Aguilar, 1978, pág.373.

[6] Cf. Luis Cernuda, *Epistolario inédito,* recopilado por Fernando Ortiz, Sevilla, Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla, 1981, pág. 96, carta n° 101.

[7] Cf. a este respecto, las dos cartas que extracta Carlos Ruiz Silva en su libro *Arte, amor y otras soledades en Luis Cernuda,* Madrid, Ed. de la Torres, 1979, págs. 26-27: la primera, fechada en Madrid en 1928, dice: «Madrid, maravilloso. Yo me siento pletóricamente mundano. El exterior procuro que no desentone con esta inclinación espiritual: trinchera, sombrero, guantes, traje -la mayoría de procedencia inglesa. Sobre todo unas exquisitas camisas que me han costado ¡ay! una suma verdaderamente fabulosa... pero ¡qué delicia!»; la segunda, escrita desde Toulouse

paisaje de la literatura española»: «Libro delicado y terrible al mismo tiempo, como un clave pálido que manara hilos de sangre por el temblor de cada cuerda»[8] y al que Juan Ramón[9], en su adhesión publicada en *El Sol* el 26 de abril de ese mismo año, propone titular *Perpetua Adolescencia*. En el mismo periódico que se hace eco de las palabras de Lorca y de la adhesión de Juan Ramón, aparece los días 17 de mayo y 4 de junio el artículo de Arturo Serrano Plaja, titulado «Notas a la poesía de Luis Cernuda», en el que, junto a «la gravedad de Bécquer pulida de manera juanramoniana» y «ciertas influencias formales de Salinas y de Guillén», se le reconoce «la apasionante emoción de la pasión contenida en la inteligencia», así como ecos del surrealismo y un parentesco espiritual con Hölderlin. En el número 60 del *Bulletin of Spanish Studies* de 1938, Rica Jones[10] subraya su carácter lírico, su aparente oscuridad y su cuidado del lenguaje. Salinas[11] había visto en *La realidad y el deseo* «el último posible grado de reducción a su pura esencia del lirismo romántico español» y lo había comparado – ya en 1936 – con Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz y Bécquer. Para los profesores – que, con excepción de Sir Cecil M. Bowra y de E.M. Wilson[12], tanto odiaba Cernuda - seguía teniendo «las cualidades de Guillén (...), aunque apagadas» – esa es la opinión de Aubrey Bell[13] en 1947 – o era «un poeta de

---

un mes después, insiste, desde otra perspectiva, en lo mismo: «Pero esta gente va tan mal vestida... Siento como una advertencia misteriosa, relativa a mi verdadera posición; nada de salones de té, bares, camiserías y sastrerías diariamente. Me encuentro aquí demasiado bien vestido. ¿Necesitaré decirte que no creía lo mismo en Madrid?».

[8] Cf. Federico García Lorca, «En homenaje a Luis Cernuda», *El Sol*, 21 de abril de 1936.

[9] Cf. Juan Ramón Jiménez, «Con la inmensa minoría», *El Sol*, 26 de abril de 1936, págs. 1 y 4.

[10] Cf. Rica Jones, «Two Contemporary Spanish Poets», *Bulletin of Spanish Studies*, 60 (1938), pp 195-202.

[11] Cf. Pedro Salinas, «Luis Cernuda, poeta», *Índice Literario*, V, 40 (mayo 1936) págs. 99-104 (= *Ensayos Completos*, edición preparada por Salita Salinas de Marichal, I, Madrid, Taurus, 1983, págs. 179-185).

[12] Cf. su carta del 14 de diciembre de 1961 dirigida a Jacobo Muñoz, *apud Epistolario inédito*, citado *supra* en nota 6, pág. 114.

[13] Cf. Aubrey Bell, *Literatura Castellana*, traducción de M. Manent, Barcelona, Ed. Juventud, 1947, pág. 120.

tipo intelectual» en el que «el intelectualismo se complica con un fondo romántico», que es lo que, en su *Historia de la literatura española* publicada en 1948, sostiene Ángel del Río[14]. La recuperación de Cernuda se inicia en el seno del 27, con la inclusión en la antología de Gerardo Diego, que da el canon del grupo, y se consolida con la publicación de *La realidad y el deseo* auspiciada por Bergamín. Pero son los poetas y críticos de la generación del 36 los primeros en comprender el sentido y el alcance de esta obra. Unos, como Vivanco[15], admiran su evolución; otros, como Gullón[16], valoran su sobriedad. Cernuda – como puede verse en su epistolario con Jaime Gil de Biedma (carta del 15 de febrero de 1963), con Jacobo Muñoz (carta del 4 de mayo de 1963) y Eugenio de Andrade (carta del 17 de agosto de 1958) – sentía ciertas reservas para con el primero y un desafecto expreso hacia el segundo, aunque ambos se habían ocupado por extenso de su obra y de él[17]. Antes de la guerra, la obra de Cernuda se había hecho oír en diferentes claves (becqueriana y pura, surrealista y romántica), pero sin llegar a abrirse paso entre las que habían definido el tono y el perfil de su generación: Diego, Alberti y Lorca, Salinas y Guillén, y, en cierto modo, Aleixandre que, por tantas razones, sería el que – con Altolaguirre y Lorca – le resultaría más próximo. Eso y sus circunstancias personales habrían ido forjando el Cernuda que, en 1932 y 1934, escribe la poética que figura en la antología de Gerardo Diego: ese «No sé nada, no quiero nada, no espero nada», tan cerca de Manuel Machado como de Hölderlin y de Rimbaud. Ese Cernuda que supone un tipo de poeta distinto a todos los demás del 27 es el que iba a atraer la atención de los poetas y críticos del 36: de

[14] Cf.[2] Angel del Río, *Historia de la literatura española,* Nueva York, Dryden Press, 1948, pág. 262.

[15] Cf. Luis Felipe Vivanco, «Luis Cernuda en su palabra vegetal indolente», *Introducción a la poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1957, págs. 295-338;

[16] Cf. Ricardo Gullón, «La poesía de Luis Cernuda», *Asomante,* 6, 2-3 (1950), págs. 34-54 y 49-71.

[17] Cf. Luis Cernuda, *Epistolario inédito,* citado *supra* en nota 6, pág. 75, 124 y *Cartas a Eugénio de Andrade,* edición, prólogo y notas de Angel Crespo, Zaragoza, Olifante, 1979, págs. 34-36.

Gaya, de Serrano Plaja, de Gil-Albert, de Sánchez Barbudo, de Concha de Albornoz, de Rosa Chacel, de María Zambrano – de los poetas y críticos que iban a ser la generación de *Hora de España*. En la primera década de postguerra, en un artículo publicado en enero de 1949 en la revista *Mundo Hispánico*, titulado «Poesía española contemporánea», Gerardo Diego[18] traza un interesante panorama-balance, en el que apuesta por la reivindicación de Cernuda, al que llama «maestro infalible de la dicción y la gracia idiomática» y lo define como «el más transparente, terso y puro de nuestros elegíacos. Poesía pagana – reconoce – de una sensualidad sublimada y ya casta; poesía religiosa también a lo Hölderlin, y, en ocasiones, hermosa y hasta católicamente española. Una verdadera maravilla – concluye – que no es extraño seduzca a los jóvenes y encante a los que ya no lo somos». En los años cincuenta es el grupo *Cántico* de Córdoba (Ricardo Molina, Juan Bernier, Julio Aumente, Pablo García Baena) quien lo recuperará en una clave muy distinta a la que iba a ser la propia del cincuenta[19]. Los poetas de este grupo (Gil de Biedma, Valente, Mantero y Brines) se acercan a él porque lo ven como un ejemplo de lo que quieren hacer, pero, sobre todo, porque – como indica Biedma en su artículo «El ejemplo de Luis Cernuda» – les parece «el más contemporáneo de todos los poetas del 27, precisamente porque nos ayuda – dice[20] – a liberarnos de los grandes poetas del 27». Cernuda ya se había liberado y, en los primeros años de su justa recuperación, por los jóvenes poetas del 50, confiesa a Jacobo Muñoz, en carta del 29 de noviembre de 1961[21], que Lorca es el único poeta de su generación que todavía le conmueve «a la relectura de ciertos versos». Y, unos meses

---

[18] Cf. Gerardo Diego, «Poesía española contemporánea», recogido en el volumen *Gerardo Diego y Adonais*, Madrid, Rialp, 1993, pág. 53

[19] Cf. Francisco Brines, «Ante unas poesías completas», *La caña gris*, 6-7-8 (otoño 1962), págs. 117-153 [= *Escritos sobre poesía española (de Pedro Salinas a Carlos Bousoño)*, Valencia, Pre-textos, 1995].

[20] Cf. Jaime Gil de Biedma, *El pie de la letra. Ensayos 1955-1979*, Barcelona, Crítica, 1980, pág. 74.

[21] Cf. *Epistolario inédito*, pág. 113.

después, el 1 de octubre de 1962, recuerda, en carta dirigida a Jaime Gil de Biedma[22], «la indignación y el asco con que abría, en los años aquellos que usted parece aludir como de mi apartamiento del verso y la prosa practicados (mejor diría perpetrados) por mis compañeros de generación hacia los años veinte, *La Gaceta Literaria*. Publicada por un arribista (desaparecido ya, según creo) y un cretino, era completo ejemplo de todo lo detestable del tiempo». Cernuda crece, se crece a la sombra del destierro y en el proceso de reflexión que le hace sumergirse en la lírica inglesa. En ella – y en la *Antología Palatina* que compra en París en el verano de 1936[23] – encuentra alguna de las claves que definirán luego su lirismo: el poema como desarrollo de una emoción que lleva implícita un pensamiento o una forma de conocer; el coloquialismo como rasgo distintivo de la lengua; y una extrema contención. Cernuda desde 1932 busca lo que, en un artículo suyo de ese año, llama «El espíritu lírico», que, en él, se funde y se confunde con el espíritu clásico y le lleva a ser el gran poeta metafísico de su generación. Los jóvenes poetas del 50 que le rindieron homenaje en la revista valenciana *La Caña Gris* admiraban la riqueza temática de *Las Nubes*, el sentimiento del paisaje, su confidencialismo intimista y su tono más ético que moralizante. Francisco Brines - que publica allí su importante estudio titulado «Ante unas poesías completas» - ve en él «un poeta de la acción, por conciencia[24]», «un poeta dramático» enfrentado al conflicto existente «entre su sistema personal de valores y el oficial de su época»[25]. Lo que hace de él tanto un poeta ético como metafísico. Brines recorre toda la obra cernudiana, viendo, en *Perfil del aire*, «el aprendizaje formal que representa», y explica la evolución a *Égloga, Elegía, Oda* como un paso «de la poesía pura a un intento renovador de la poesía

---

[22] Cf. *Ibídem*, pág. 73.

[23] De la cuestión me he ocupado en mi artículo «Un verso de Adriano como título de poema en Cernuda: *Animula, vagula, blandula*», *Insula*, 390 (mayo 1979), pág. 3 [= *Diversificaciones*, Valencia, Fernando Torres, 1982, págs. 73-81].

[24] Cf. loc. cit., pág. 75.

[25] Cf. loc. cit., pág. 76.

clásica[26]». Brines reconoce en el Cernuda anterior a la guerra el origen tanto del *garcilasismo* como del hedonismo y la poesía de celebración y exaltación que caracterizará después al grupo *Cántico*[27]. Pero lo que le atrae es la idea, explicitada por éste, de que lo que el poeta «expresa en sus versos es la experiencia de la vida»[28]. Cernuda le interesa a Brines por «la renovación y el enriquecimiento temáticos»[29], el «desarrollo espiritual y el dominio perfeccionado del instrumento expresivo»[30], la «profundización psicológica», el autobiografismo objetivo, la ética y su correspondiente crítica social, la temporalidad de lo que llama «poemas narrativos» y «un *logicismo* que pone de relieve en los versos un marcado tono conceptual»[31]. Brines subraya también la transformación en él de la poesía lírica en *poesía dramática*[32], así como dos temas propios de la postguerra – el religioso y el de España – y su predilección por la *expresión coloquial*[33]. Como característica cita «la concisión y la contención» y su resultado: «la concentración y la intensidad»[34]. No es difícil ver aquí, esbozados, todos y cada uno de los rasgos distintivos de *su* poética: de la de Cernuda, pero también de la de Brines, así como las claves con que el 50 lo leyó. A ellas hay que sumar otras como las que José Angel Valente – en su artículo «Luis Cernuda y la poesía de la meditación», publicado, como el de Brines, en los números 6, 7 y 8 de *La Caña Gris* – indica. Valente reprocha a la crítica literaria que se ha ocupado de Cernuda dos cosas: que no sólo ha sido «parca en palabras» sino también «corta, con raras excepciones, en ideas»[35]; y le echa en cara lo que llama su

---

[26] Cf. loc. cit., pág. 77.
[27] Cf. loc. cit., pág. 82.
[28] Cf. loc. cit., pág. 83.
[29] Cf. loc. cit., pág. 84.
[30] Cf. loc. cit., pág. 86.
[31] Cf. loc. cit., pág. 91.
[32] Cf. loc. cit., pág. 91.
[33] Cf. loc. cit., pág. 92.
[34] Cf. loc. cit., pág. 98.
[35] Cf. José Angel Valente, *La Caña gris*, 6-7-8 (otoño 1962), pág. 29 [=*Las palabras de la tribu*, Barcelona, Tusquets, 1994², págs. 111 ss.]

semisordomudez para con una obra que «ha ido creciendo – dice – hasta convertirse en uno de los hechos de mayor y más preciso relieve de nuestra tradición poética del medio siglo», porque «no sólo ofrece un cuerpo poético de desusada calidad, sino que acarrea al propio tiempo una renovación del espíritu y la letra del verso castellano», cuyos antecedentes cree que hay que buscar en Unamuno y en lo que éste – leyendo a los románticos ingleses (Wordsworth, Coleridge y Browning) e italianos (Leopardi) – definió como «poesía meditativa». Según Valente, lo que Unamuno entiende por tal coincide con lo que Cernuda escribe sobre Manrique: una poesía hecha de «austeridad» y «reticencia» y, por ello, ajena a «la afición vernácula a la redundancia y al énfasis» que Unamuno identificaba con la «elocuencia rimada» y «el descripcionismo más o menos sonoro». Valente ve, pues, en la poesía de Cernuda dos rasgos que son los que más le van a interesar: «la sumisión de la palabra al pensamiento poético y el equilibrio entre el lenguaje escrito y el hablado»[36], que – junto con el descubrimiento de nuevas claves de lectura aplicadas a la tradición y «selección» de Manrique, Aldana, la *Epístola Moral* y San Juan de la Cruz – constituyen, según él, la principal aportación de Cernuda «a la poesía española del medio siglo», designación ésta que ha quedado hoy arrinconada por la más extendida y usual «del 50», pero que entonces era la expresión lexicalizada que, para dirigirse a sí mismos, solían emplear los miembros de esta generación. Para Valente, Unamuno sería «el antecedente más directo, y en cierto modo único, de determinadas característica esenciales» del Cernuda de la madurez, que llega a afirmar que Unamuno «es el mayor poeta que España ha tenido en lo que va de siglo» (juicio éste – contenido en sus *Estudios sobre poesía española contemporánea* – que contrasta, y no poco, con el que, a propósito del mismo autor vierte en una carta a Jaime Gil de Biedma, fechada el 15 de febrero de 1963). Valente, muy *scholar* entonces, cita el libro de Louis L. Marz, *The Poetry of Meditation*, publicado en Yale en 1955, que le parece una buena etiqueta para

[36] Cf. loc. cit., pág. 30.

definir lo que Jaime Gil de Biedma, haciendo un cruce entre una expresión de Salinas y el título del libro de Langbaum, llamó *poesía de la experiencia*. De que tales etiquetas no eran equivalentes da cuenta el desarrollo seguido por cada una de ellas. Valente creía y quería ver en la poesía de Cernuda esa «mezcla particular de pasión y pensamiento» que caracterizó a los poetas metafísicos ingleses del siglo XVII y que resumía muy bien lo que, a propósito del mejor y más significativo de ellos, indicaba Eliot: que «un pensamiento para Donne era una experiencia» porque «modificaba su sensibilidad». Valente habla de «la unificación de la experiencia» en Cernuda y la define como «la culminación y virtud última del proceso poético» – algo, pues, muy distinto a lo que luego, la mal llamada «poesía de la experiencia» va, sin analizarlo ni comprenderlo plenamente a intentar realizar. Valente insiste en que el nuevo tono del Cernuda posterior a 1937 – que es el que más va a influir en la poética y la poesía de los del 50 – «responde al movimiento peculiar del poema meditativo» y subraya que «la composición de lugar y el análisis mental de sus elementos se combinan de modo típico con el poder unificador del impulso afectivo». Valente presta especial atención a lo que llama «el sentido de la composición», esto es «la capacidad de servidumbre del medio verbal, que no ha de tener – dice – ni más ni menos desarrollo que el necesario para que el objeto del poema agote en la forma poética todas sus posibilidades de manifestación o de existencia». Explica así la alternancia en Cernuda de dos tipos muy característicos de poemas: el breve y el de «cierta extensión», aunque ignora la relación genética - vista ya por Herrera - que hay entre el epigrama de la Antigüedad y el soneto. Por lo que piensa «que, por vía análoga a la que le permite asimilar el espíritu de la canción tradicional, reproduce en forma nueva la estructura expositiva, breve y cerrada, del soneto barroco», sin comprender que también en esto Cernuda ha sido coherentemente selectivo en y con su lectura de la tradición. El poema breve de Cernuda – y esto sí lo entenderán muy bien, más tarde, los novísimos – sigue la línea abierta por los epigramas helenísticos, en los que encuentra - como él mismo reconoce – «la expresión concisa» que «daba al poema contorno

exacto»[37]. En este punto Cernuda funciona como San Juan de la Cruz, como Pessoa y como Cavafis: como alguien para quien la poesía y la belleza es el «resultado de una actitud ética y de una disciplina moral» o «de una experiencia espiritual, externamente estética, pero internamente ética», como Cernuda una y otra vez repetirá. Valente – en otro artículo, «Luis Cernuda en su mito», publicado en 1963[38] y recogido en *Las palabras de la tribu* – va todavía más allá: «La propagada imagen de su rareza, de su apartamiento, de su amargura, de su acre actitud para la invectiva, de su arbitrario humor para la amistad o la malquerencia – dice – ha hecho de esos aspectos del hombre otros tantos poderes míticos capaces de manifestarse, con virtud poética no igualada entre nosotros, contra una moral hipócrita y vacía». Y ve, en ese ir a contracorriente de Cernuda, en ese ser política, social y sexualmente incorrecto, «la profunda raíz ética de su violencia», que, a su modo y manera el propio Valente, y hasta el final de sus días, seguirá. Para Jaime Gil de Biedma[39], *La realidad y el deseo* «es una íntima reflexión sobre la existencia moral e intelectual de Luis Cernuda y, en segunda instancia, una meditación sobre la vida»: lo que, con palabras de Arnold, llama a *criticism on life*. Y lo que lo distingue «no sólo de sus compañeros de promoción, sino del tono general de una gran parte de la poesía española» es que sus poemas parten «de la realidad de la experiencia personal» y «no de una visión poética» de dicha experiencia: son poéticos – dice[40] – sólo *a posteriori*. Gil de Biedma ve en ello «la refutación práctica de un principio estético» vigente desde Mallarmé y que, con él y con el 27, se había convertido en dogma: la imposibilidad de distinguir entre fondo y forma. Biedma cree que Cernuda distingue entre ambos y que esa distinción «es un elemento primordial en nuestro disfrute de lectores». Biedma subraya el doble juego del «proceso de abstracción» y de «formalización de la experiencia» y el desarrollo, que el dogma de Mallarmé ha

---

[37] Cf. Luis Cernuda, *Poesía y literatura*, Barcelona, Seix-Barral, 1965, pág. 261
[38] Cf. José Angel Valente, *Las palabras de la tribu*, págs. 210-212.
[39] Cf. Jaime Gil de Biedma, loc. cit., pág. 70.
[40] *Ibídem*, pág. 71.

tenido y que llega a alcanzar incluso a los poetas de la llamada «poesía *humana* o *social*»[41]. A Biedma Cernuda le interesa porque supone un contraste con toda la teoría poética y la práctica de la poesía simbolista, de la que descienden tanto el 27 como la llamada «poesía social», que no ha sabido ni querido cambiar su código: frente a ellos, Cernuda supone la creación de otro paradigma, que es el que a los jóvenes poetas del 50, por muchas razones personales y poéticas, más les va a interesar, un paradigma que les resulta *nuevo* porque – como el propio Cernuda reconoce – no da «sólo al lector el efecto de (su) experiencia» sino que «conduciéndole por el mismo camino que» su autor «había recorrido» y «por los mismo estados que» su autor «había experimentado» le deja «solo frente al resultado final». Estas palabras de Cernuda determinan lo que los jóvenes poetas del 50 harán: una poesía entendida como proceso[42] y, que en vez de en la pedrería de su lenguaje, pone su énfasis en el tono casi de confidencia con que la experiencia relatada es referida a y ante el lector, que, al revivirla, en su leerla, la hace suya, se reconoce en ella y entra, con respecto a su autor y a ella misma, en un pacto de camaradería, muy próximo a la complicidad. Cernuda se convierte así para los jóvenes poetas del 50 en un maestro, y su obra, en un modelo que van a seguir, porque en su «naturalidad» y «sencillez poéticas» descubren, como explica Brines, «una tendencia a la lengua coloquial», y un uso de los recursos expresivos muy distinto a – y de muchísima más eficiencia poética que - el de los llamados «poetas sociales». En los años 50 – y coincidiendo con lo que entonces era casi un *topos* y una moda entre los poetas de la época: los ataques a la poesía de Guillén, al que veían como un «rentista literario»[43] – Cernuda pasa a ser un paradigma porque su poesía representa y supone un tipo de escritura tan diferente de la del 27 como de la practicada por los autores surgidos a partir de 1936:

---

[41] *Ibídem*, pág. 72.

[42] Cf. Margaret H. Persin, *Poesía como proceso: Poesía española de los años 50 y 60*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1986.

[43] La expresión es de Juan Goytisolo, «Homenaje a Luis Cernuda», *La Cultura en México*, 150 (30 de diciembre de 1964) [= *Luis Cernuda*, edición de Derek Harris, Madrid, Taurus, 1977, pág. 169].

Cernuda se les presenta a los jóvenes poetas del 50 como un ejemplo porque su escritura les parece una salida y su tono y su lengua, una solución. De ahí que Juan Goytisolo – miembro también de esta generación – llame a Cernuda, en un artículo del 30 de diciembre de 1964, el «poeta español más actual de la brillante generación surgida en los alrededores de 1925»[44]. Goytisolo – que aprovecha para ajustar cuentas con Dámaso Alonso como crítico no del Siglo de Oro sino de sus contemporáneos y, de paso, con «el conservador, tradicionalista y casi mediocre poeta Leopoldo Panero»[45] – es tan claro como contundente: en su opinión, la poesía de Cernuda escrita a partir de 1937 «se enriquece con una serie de elementos formales y temáticos que no caben ni poco ni mucho en el molde en que pretende encajarla Bousoño»[46] y no responde en modo alguno a las inadmisibles y despreciables cuatro líneas con las que, en uno de los manuales oficiales de la época, lo despacha un «celebrado crítico oficioso». Pero no sólo eso: la poesía de Cernuda – explica Goytisolo – tampoco satisfacía los intereses políticos y estéticos de la llamada «poesía social», cuyos máximos representantes «miraban el afrontamiento solitario y altivo de Cernuda con los mismos ojos que los censores y plumíferos oficiales»[47]. La *poesía social* había dado «una docena de obras estimables», pero empezaba a ofrecer entonces, hacia 1955, «signos inequívocos de reiteración y agotamiento». La lectura de Cernuda – concluye Goytisolo – ayudaba a los jóvenes poetas del 50 «a salir del atasco». Brines, Valente y Goytisolo coincidían por separado en lo que Jaime Gil de Biedma iba a resumir así: en que Cernuda «no influye, enseña». Entre los artículos de Brines y Valente y el de Goytisolo, aparece un – por muchas razones importante – ensayo de Octavio Paz: «La palabra edificante», publicado en octubre de 1964 en la revista *Papeles de*

---

[44] Cf. Juan Goytisolo, loc. cit., pág. 161.
[45] Cf. *Ibídem*, pág. 162, nota 1.
[46] Cf. *Ibídem*, pág. 163.
[47] Cf. *Ibídem*, pág. 173.

Son Armadans[48]. En él Paz hace un amplio y hondo recorrido por la obra poética de Cernuda y el pensamiento no menos poético que la sustenta. Para Paz «la obra de Cernuda es una exploración de sí mismo: una orgullosa afirmación no desprovista de humildad (...) de su irreductible diferencia.» Considera a Cernuda «uno de los poquísimos moralistas que ha dado España»[49] y su poesía le parece «una crítica de nuestros valores y creencias», ya que «aquello que afirma implica la disolución de lo que la sociedad tiene por justo, sagrado e inmutable». Como la de Pessoa, con la que la compara, la de Cernuda es «una subversión» cuya «fecundidad espiritual consiste, precisamente, en que pone a prueba los sistemas de la moral colectiva, tanto los fundados en la autoridad de la tradición como los que nos proponen los reformadores sociales». Para Paz, *La realidad y el deseo* es «una biografía espiritual, sucesión de momentos vividos y reflexión sobre esas experiencias vitales»[50]. Esto que también fue entendido así por los poetas del 50 lleva a Paz a plantearse una pregunta que los del 50 no se hicieron y que los que han seguido a éstos tampoco se han molestado en formular: la de si puede ser poética una biografía. Paz responde positivamente, pero exige una triple condición: a) «que las anécdotas se transmuten en poemas»; y b) que se eludan dos de sus mayores riesgos: «la confesión no pedida y el consejo no solicitado». Paz ve, en Cernuda, un aspecto que sólo Juan Ferraté – y a partir de Auden – iba también a ver: que el tono cernudiano era propio del habitante de la urbe moderna. Sin embargo, a diferencia de los poetas del 50, Paz valora en Cernuda, sobre todo, su poesía de juventud. Y ello, porque «la adivinación aún no se vuelve certidumbre ni la certidumbre, fórmula»[51]. Reconoce que en los primeros libros la «perfección no excluye la afectación» ni «cierto amaneramiento del que nunca se desprendió del todo». Sus libros de madurez, en

---

[48] Lo cito a partir de la edición de Derek Harris, citada *supra* en nota 43, págs. 138-160.

[49] Cf. Octavio Paz, loc. cit., pág. 139.

[50] Cf. Octavio Paz, loc. cit., pág. 140.

[51] Cf. Octavio Paz, loc. cit., pág. 141.

cambio, «rozan un clasicismo de yeso», «un neoclasicismo», tienden «a confundir la elocuencia con la dicción», y el lenguaje en ellos «no tiene la fluidez del habla sino la sequedad escrita del discurso»[52]. Observa Paz que «la conciencia es el elemento que da unidad» a toda esta obra y afirma que «sus poemas mejores son los de esos años en que dicción espontánea y pensamiento se funden; o los de esos momentos de la madurez en que la pasión, la cólera o el amor, le devuelven el antiguo entusiasmo», si bien «ahora en un lenguaje más lúcido y más duro». Para Paz *La realidad y el deseo* no sólo es la «biografía de un poeta moderno de España» sino «también la biografía de una conciencia poética europea»[53]. Esto – que se olvida con demasiada frecuencia – permite entender el antiespañolismo de Cernuda, que Paz explica «como españolismo polémico» y «modernidad» y que compara con el antiamericanismo de Pound y con otras conductas similares, como la de Michaux, la de Breton, la de Cummings o la de Joyce. Uno de los mayores méritos del estudio de Paz es que universaliza la escritura de Cernuda, al situarla en la verdadera tradición poética a la que pertenece, con lo que la libera de las servidumbres y miopías con que había sido tratada y que hay que achacar no sólo a las deficiencias de nuestro pensamiento político y crítico sino a un exceso de localismo a la hora de determinar el horizonte y la perspectiva desde los que se la quería valorar. Paz explica la atracción que sobre Cernuda ejerce, en un momento dado, Reverdy y «que le hace construir un poema con el mínimo de materia verbal»[54]; subraya, más que su economía, lo que llama – no sé si con acierto – su *reticencia*; se detiene en su paso por el surrealismo y lo que éste le ofreció: la liberación «no del verso sino de la conciencia»[55] y, con ello, la búsqueda de otra tradición, la del romanticismo alemán, en el que, según Paz, se encuentra «el origen de la poesía moderna»[56]. Cernuda entra en contacto

[52] Cf. Octavio Paz, loc. cit., pág. 141.
[53] Cf. Octavio Paz, loc. cit., pág. 142.
[54] *Ibídem.*
[55] Cf. Octavio Paz, loc. cit., pág. 143.
[56] Cf. Octavio Paz, loc. cit., pág. 144.

con Hölderlin, Jean-Paul y Novalis. De éste último toma Cernuda la idea de que «un poema debe ser por completo inagotable»: así lo expone en «Unidad y diversidad» (1932). Junto a la influencia de los románticos alemanes, Paz indica otra mucho más evidente: la de «la poesía moderna de lengua inglesa», sobre todo a partir de *Las Nubes* – y, dentro de ella, la de Eliot que – dice – «fue el escritor vivo que ejerció una influencia más profunda en el Cernuda de la madurez». Paz piensa que Eliot le hizo «ver con nuevos ojos la tradición poética» y que muchos de sus estudios sobre poesía española «están escritos con esa precisión y objetividad no exenta de capricho, que es uno de los encantos y peligros del estilo crítico de Eliot»; incluso llega a suponer que este trato con Eliot empobreció la poesía de Cernuda, «ya que sorpresa e invención, alas del poema, desaparecen parcialmente en su obra de madurez»[57]. El mismo Cernuda parece darle la razón en parte, cuando, en carta del 18 de diciembre de 1962, le dice a Dereck Harris[58]: «T.S. Eliot es poeta que admiro y cuya obra conozco bien. Alguna vez le oí como conferenciante, por ejemplo, hablando sobre *The music of poetry*, en 1942 en la universidad de Glasgow. La persona me ha repelido.» Paz presta atención también a dos cuestiones que a Cernuda siempre le interesaron: «las relaciones entre el lenguaje hablado y el poema», y el poema largo, dos temas que interesaron también, y mucho, a los poetas del 50. Paz insiste en que Cernuda es, sobre todo, un poeta lírico y en que «la forma más afín a su naturaleza fue el monólogo»[59]: un tipo de monólogo que desarrolla la monodia hasta convertirla en un diálogo y que parece proceder, más que de Robert Browning, del uso que del monólogo dramático de Browning hizo en los años veinte Ezra Pound. Cernuda, como Wordsworth, busca *the language really used by men* e intenta «escribir como se habla», apartarse del «lenguaje de los libros» y aproximarse al de la conversación. Sin embargo – y, como Paz,

[57] Cf. Octavio Paz, loc. cit., pág. 145.
[58] Cf. Luis Cernuda, *Epistolario inédito*, págs. 92-93.
[59] Cf. Octavio Paz, loc. cit., pág. 146.

advierte – «más que escribir, como se habla, a veces Cernuda *habla como un libro*»[60] – opinión ésta que comparte el crítico José Olivio Jiménez[61], para quien «lo que Cernuda entendía por *expresión coloquial,* tendía a confundirse con el discurso y la elocuencia.» Este interés por la lengua hablada le lleva a Campoamor, en el que Paz ve – y con razón – «un antecedente lamentable»[62], ya que «el único poeta español moderno que ha usado con *naturalidad* el lenguaje hablado es el olvidado José Moreno Villa[63]», que – como el propio Cernuda dice en una carta a Eugenio de Andrade, fechada el 16 de febrero de 1958[64] – le «parece mejor poeta que Diego y que León Felipe». Paz critica que Cernuda optase por Campoamor y no por las «posibilidades poéticas del lenguaje prosaico» que vieron los modernistas: Darío y Lugones, primero, y Ramón López Velarde, después, y que seguirán Borges, Vallejo, Pellicer, Novo, Lezama Lima y Sabines, entre otros. Indica Paz que el origen de este uso poético del lenguaje prosaico no es Wordsworth, como Cernuda pensaba, sino el «maestro de Eliot y Pound: el simbolista Jules Laforgue[65]». Paz es en esto muy explícito: lo que cuenta en poesía – dice – es «materia de lenguaje y visión», dos cosas en las que «los actuales poetas españoles» – se refiere a los que escriben en torno a los primeros años sesenta y en las fechas inmediatamente anteriores – «se muestran singularmente tímidos», tal vez porque «sienten cierta dificultad en ser modernos»[66]. Por eso afirma que «Cernuda no cierra ni abre una época», aunque le reconoce su mérito que no es otro que éste: «En una tradición que ha usado y abusado de las palabras, pero que pocas veces ha reflexionado sobre ellas, Cernuda representa *la conciencia del lenguaje*». Curiosamente eso – *la conciencia del lenguaje* - es lo que a los novísimos más los va a

[60] Cf. Octavio Paz, loc. cit., pág. 147.
[61] Cf. José Olivio Jiménez, *apud Luis Cernuda*, edición de Derek Harris, pág. 334.
[62] Cf. Octavio Paz, loc. cit., pág. 147.
[63] *Ibídem.*
[64] Cf. Luis Cernuda, *Cartas a Eugénio de Andrade*, pág. 27.
[65] Cf. Octavio Paz, loc. cit., pág. 148.
[66] *Ibídem.*

definir e interesar: a diferencia del resto de los poetas españoles que – como indica Paz – «pocas veces han sentido desconfianza ante la palabra» y «pocas veces han sentido ese vértigo que consiste en ver al lenguaje como *signo de la nulidad*»[67], los novísimos - y la mayoría de los poetas de los años 70 - harán de esa desconfianza y de ese vértigo uno de sus principales ejes de escritura; el otro – que también viene de Cernuda y, antes de él, de Browning, Hugo, Gautier, Manuel Reina y Manuel Machado– será el culturalismo ejemplificado en algunos poemas de *Desolación de la quimera*: sobre todo, en dos, «Luis de Baviera escucha Lohengrin» y «Ninfa y pastor, por Ticiano». No es una casualidad que dos poetas de esta generación – Jenaro Talens[68] y Agustín Delgado[69] – dedicaran dos libros al estudio de la obra de Cernuda: el primero, con *El espacio y las máscaras*, tesis doctoral presentada en 1971 y publicada en 1975, proponía una nueva lectura; el segundo, en *La poética de Luis Cernuda*, publicada también el mismo año que el libro de Talens, analiza de modo muy especial el poema dramático, «la voz proyectada» y lo que su autor, siguiendo a Paz, denomina «máscaras, caracteres o *personae*», entendidas por Cernuda como «un arma para defendernos». Delgado ve en ello la huella, sobre todo, de Yeats, combinada con lo que Cernuda llama la «poesía discursiva y coloquial» de Browning. Y no es una casualidad tampoco que otro novísimo de la segunda fase, como Luis Antonio de Villena, hiciera una edición crítica[70] de *Las Nubes* y de *Desolación de la quimera* y le dedicara, entre otros, un ensayo titulado «La rebeldía del dandy en Luis Cernuda»[71], muy interesante para entender la idea que los

---

[67] Cf. Octavio Paz, loc. cit., pág. 149.

[68] Cf. Jenaro Talens, *El espacio y las máscaras. Introducción a la lectura de Cernuda*, Barcelona, Anagrama, 1975. Por cierto que unos versos del poema de Cernuda, «Río Vespertino», en los que éste expone la tarea del poeta (*ver en unidad el ser disperso, / el mundo fragmentario donde viven)* parecen la fuente del título de Talens *El cuerpo fragmentario*.

[69] Cf. Agustín Delgado, *La poética de Luis Cernuda*, Madrid, Editora Nacional, 1975.

[70] Cf. Luis Cernuda, *Las Nubes. Desolación de la quimera*, edición de Luis Antonio de Villena, Madrid, Cátedra, 1984.

[71] Cf. Jaime Gil de Biedma, Juan Gil-Albert, Luis Antonio de Villena, *Luis*

novísimos se habían forjado de su obra y de él - una idea que expresan muy bien dos versos de su poema «Aplauso humano»: "Aunque jamás sepan los otros que desvío / siempre es mejor razón ante la grey". Esa idea de desviación del paradigma político, moral, sociológico y literario, esa idea de lo no convencional, de lo prohibido y lo incorrecto constituía en sí un atractivo – y no un atractivo más – para aquellos jóvenes que iban a ser el paralelo y la versión en español del «Mayo del 68». Junto a ello y a lo anterior, Cernuda llamaba también la atención por otra cosa en la que ya se habían fijado también antes Brines, Valente y Octavio Paz y que resume, tal vez mejor que nadie, el crítico Carlos P. Otero cuando lo define como «poeta de Europa» y lo describe así: «Nadie más acertado en el uso y la síntesis de las influencias buscadas a sabiendas, más diligente en el estudio de otros idiomas y en la lectura y estudio de sus poesías respectivas»[72]. En esto Cernuda fue, casi más que en su obra, un modelo para los novísimos, que vieron en él el ejemplo de una constante búsqueda de referencias y de conocimiento de *lo otro y de lo mismo* que hay no sólo en la propia sino en cada distinta y diferente tradición. Los novísimos secundaron a Cernuda también en otro de los principales puntos de su poética y lo siguieron, más que en lo que recomendaba hacer, en lo que aconsejaba evitar: esto es, en el rechazo del «engaño sentimental» o *pathetic fallacy* que depara al lector «una impresión subjetiva». Y extremaron esto de tal modo que incurrieron en el otro vicio literario que Cernuda censuraba: el *purple patch*, aunque no siempre. La lectura que los novísimos hicieron de Cernuda coincidía más con la de Paz que con la de los poetas del cincuenta: los novísimos, como Cernuda, detestaban «la intromisión de la persona en lo que escribe el poeta». La generación inmediatamente posterior a los novísimos leyó a Cernuda desde la clave inversa y, al intentar huir del *purple patch*, incurrió inevitablemente en la *pathetic fallacy*, renunció al sentido

---

Cernuda, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1977, págs. 109-155. A él hay que añadir el más reciente *Luis Cernuda*, Barcelona, Omega, 2002, del mismo autor.

[72] Cf. Carlos PÁG. Otero, «Poeta de Europa», *Letras*, I², Barcelona, 1972 [= *Luis Cernuda*, edición de Derek Harris, pág. 136].

de investigación y de búsqueda que Cernuda tenía, y optó por una escritura doméstica, de cuño castizo y tradicional. La poesía española de las dos últimas décadas del sigo XX volvía así a reproducir todos los defectos de la poesía española de la segunda mitad del siglo XIX. Pero esa es otra historia.

Lo que, con ocasión de un centenario tan celebrado como este, conviene hacer son dos cosas: la primera, recordar que – como advierte Northrop Frye – «El poeta cuando habla como crítico no produce crítica, sino documentos para ser examinados por los críticos»; la segunda, que el uso poético de la lengua coloquial, que suele admitirse como patrimonio de Cernuda, tampoco lo es en exclusividad de él: la lírica latina inició ese proceso con Catulo, si no antes; la inglesa, con Wordsworth; y la francesa, con Laforgue. En el caso de España, tampoco era nuevo: Borges había aludido repetidas veces al estilo hablado del Quijote, y Juan Ramón Jiménez – como oportunamente ha sabido recordarnos a todos Juan Luis Panero[73] – afirma que «Quien escribe como se habla irá más lejos en lo por venir que quien escribe como se escribe». Si, como advierte Cernuda, el poeta devuelve al mundo lo que éste previamente le ha dado, su centenario es una buena oportunidad para clarificar lo que a Cernuda le ha dado la tradición y lo que él, en el desarrollo de su obra, le ha devuelto. Estas líneas intentan sólo describir el proceso de la recepción de Cernuda entre nosotros: algunas de las distintas claves desde las que ha sido leído y algunos de los extremos a que ha llevado su interpretación.

[73] Cf. Juan Luis Panero, *Los mitos y las máscaras*, Barcelona, Tusquets, 1994, pág. 220.

2– Itinerario poético del segundo Alberti: de Bécquer a Lope, o del surrealismo a la revolución

*Cal y Canto** –el libro más 27 de todo el 27– supone y representa esto: el abandono de la lírica de los cancioneros, el paso del neopopularismo más consciente al neogongorismo más total, y, por si todo esto fuera poco, un clasicismo de cuño metálico, nuevo, frío, diferente, que unía la mitología antigua y los bienes de equipo entendidos como signos visibles de la modernidad. *Cal y Canto* puede ser leído como un paradigma de la estética inicial del 27 y acaso como su más consumada y plena muestra de él. Dividido en ocho partes –la primera, una serie de sonetos de una visual exactitud arquitectónica; la segunda, sonetos y tercetos engarzados por el léxico último de la entonces más inmediata actualidad (gramófonos, semáforos y escaparates contemplados por un yo poemático que se presenta sólo como panóptico *flaneur*); la tercera, romances narrativos que anuncian ya, en escorzo, lo que será el paso hacia *Sobre los ángeles*: el claroscuro de alguno de sus títulos, la «luz ante el precipicio de las sombras», y, sobre todo, lo que *Cal y Canto* va a ser, un naufragio en lo claro, asido al salvavidas de la forma; la cuarta, el «Homenaje a Don Luis de Góngora y Argote», escrito para los actos conmemorativos del tricentenario de su muerte que, con el viaje a Sevilla y la foto del Ateneo, iban a servir de bautizo a su generación; la quinta, composiciones aconsonantadas, en las que la precisa belleza de la rima no detiene ni oculta «El giratorio idioma de los faros» y el anónimo viaje en los tranvías que convierte en náufrago urbano a su autor (el peregrino de Góngora es lo que une a Alberti no sólo con la belleza plástica sino con la angustia íntima del entonces reivindicado poeta cordobés); la sexta combina poemas de corte narrativo con intentos, no resueltos, de poemas dramáticos; la séptima se interna, tímidamente, en lo político e incorpora uno de los grandes poemas

* Las obras de Alberti se citarán en adelante por la edición de sus *Poesías completas*, Buenoss Aires, Ed. Losada, 1962.

de Alberti, que será imitado luego por Miguel Hernández: «Platko», escrito el 20 de mayo de 1928, que es un canto heroico de uno de los tipos-emblema de la época, el *sportsman*, aludido ya en la segunda parte, en el verso quinto del tercer movimiento de «Narciso», en el poema titulado «(Metamorfosis)», que se sitúa plenamente en la estética del deporte que las vanguardias, en su elogio del juego, de la fuerza y del juvenilismo, iban necesariamente a exaltar, y que aquí, con su «Volvió su espalda el cielo», no está muy lejos del clima espiritual y anímico de *Sobre los ángeles*, que le es cronológicamente paralelo; como lo es la octava parte, con su impresionante y sombría «Carta abierta», que adelanta las claves de lo que el siguiente libro va a ser. *Cal y Canto* participa –salvo en este último texto y en otros que, como él, la relativizan– en la estética que, aplicada a las artes plásticas, Eugenio Carmona[74] ha llamado «estilo 1925», en el que «vanguardia y Retorno al Orden se dieron cita casi al mismo tiempo». Las dos revistas literarias que más abogaron por ello fueron *Horizonte* y *Alfar*: precisamente aquéllas en las que –en diciembre de 1922 y mayo de 1924– había empezado a colaborar Alberti. Un pintor de su inicial entorno, Vázquez Díaz, no fue otra cosa que el máximo exponente de ese estilo, y no hay que olvidar lo que, sobre él, el Alberti[75] de 1923 escribió: «Se puede decir que Vázquez Díaz en esta obra [se refiere al retrato *El abogado Enríquez]* perfora los límites de la pintura, entrándose de lleno, tocante a lo formal, en los dominios de la escultura. Aquí la luz, esa gran destructora de la forma, está condensada de tal modo sobre todas las partes, que indica las posibilidades de creer en una luz nueva, luz única, de piedra; una luz grave, solemne, como purificada, que, en vez de destruir, construye, cayendo sobre las cosas, rehaciéndolas, [in]-

---

[74] E. Carmona, «Los años del *arte nuevo*. La Generación del 27 y las artes plásticas», *apud* Cristobal Cuevas García y Enrique Baena (editor y coordinador, respectivamente), *El universo creador del 27: literatura, pintura, música y cine*, (=*Actas del X Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 11, 12, 13, 14 y 15 de noviembre de 1996*), Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 1997, págs. 85-111.

[75] R. Alberti, «Sobre Daniel Vázquez Díaz» y «Paisajes de Vázquez Díaz», ambos en *Prosas encontradas*, págs. 1-3 y 4-7.

fundiéndoles otra nueva vida». Alberti admira en él el «purísimo azul» y la «belleza rítmica constante, ininterrumpida, matizada por las tenues vibraciones del claroscuro», «la nota clara y a la par fría» que ha traído al paisaje y, sobre todo, lo que Alberti llama «la nueva forma constructiva», que «es el camino real que ha de llevarnos a la inmensa pradera donde pacen los ríos de las más puras tradiciones del Arte». *Cal y Canto* podría haber sido el paralelo literario del «Estilo 1925» plástico y el exponente poético de ese retorno al orden –que, en poesía, coincide con lo que Gerardo Diego llama «la vuelta a la estrofa»– identificado con los logros industriales de la modernidad, que constituye la base del programa político de la dictadura primoriverista, que es la que, como propaganda política, lo sustenta. *Cal y Canto* roza esa estética, pero se sitúa, si no claramente frente a ella, sí, desde luego, más allá. Esa estética coincide, en parte, con la del 98 y, sobre todo, con la del 14, y Alberti la supera al alinearse con esa otra generación de pintores (Dalí, Palencia, Alberto, Lasso, Bores) que protagonizan el neocubismo de 1924 a 1927, que es el más claro paralelo plástico del neogongorismo bajo el que se agrupan Alberti y su generación. Dentro de ésta –y no hay que olvidarlo– conviven diferentes sectores, y el que Carmona[76] denomina «*dominante, normativo* y mayoritario» es el que defiende «credos estéticos» que buscan «un compromiso entre ciertas herencias culturales y una concepción atemperada de la modernidad». Para éstos –entre los que se encuentran Salinas, Diego y Guillén– el «arte se entendía como belleza perdurable, distante de las contingencias del fluir inmediato del tiempo histórico y de los acontecimientos que transformaban aceleradamente la realidad»: su solución o –mejor– su propuesta fue «cifrar en los elementos de la *vida moderna*, y en el espíritu que implicaban, la fuente de toda posible belleza *actual* y de toda manera o sentido del ser artista».[77] *Cal y Canto* tematiza y, en cierto grado, protagoniza esa doble tensión entre dos posibilidades de poesía y de poeta, que el *Manifiesto Antiartístico Catalán* de 1928,

[76] *Op.cit.*, pág. 99.

[77] E. Carmona, «Los años del *arte nuevo*. La Generación del 27 y las artes plásticas», *op.cit.*, pág. 100.

traducido en *Gallo* y comentado en *La Gaceta Literaria*, ejemplificará. *Cal y Canto* oscila todavía entre ambos, pero exhibe sus contradicciones y, con la vía de su «Carta abierta», pasa de la moderación propia del «Estilo 1925» a una aún difusa radicalidad, próxima a los experimentos de Santiago Pelegrín y, sobre todo, a las *Verbenas* de Maruja Mallo. *Cal y Canto* se inscribe, pues, en «la figuración lírica» que, entre finales de 1926 y principios de 1927, practican en París Viñes, Cossío y Bores: es un libro del «Estilo 1925» y en parte no lo es; es eso y, a la vez, otra cosa, visible sólo en su profunda tensión contradictoria que la «Carta abierta» va explícitamente a exponer. El paso siguiente –hacia el que la «Carta abierta» apunta– no podía ser otro que *Sobre los ángeles*, «el libro más complicado y difícil» de todos los de Alberti –según Francisco Javier Díez de Revenga[78]– y el que «representa el punto culminante» de su lírica temprana[79]. El sistema binario –definidor del mundo juvenil de Alberti– y la serie de contraposiciones simples en el que el mismo se apoyaba (mar/tierra, playa/colegio, sur/norte, blanco/negro, pasión/forma) entra en crisis y no se sostiene ya: *Sobre los ángeles* lo supera y lo rompe. El problema vital planteado en la «Carta abierta» – «¿Qué será de mi alma que hace tiempo / bate el «record» continuo de la ausencia? / (¿Qué de mi corazón que ya ni brinca, / picado ante el azar y el accidente?)»– expone una clara crisis del sujeto, visible tanto en la pérdida del paraíso como en la imposibilidad de su búsqueda o de la vuelta a él. Los últimos versos del primer poema del libro –»Paraíso perdido»– en su respuesta a los tres primeros del mismo («A través de los siglos / por la nada del mundo, / yo, sin sueño, buscándote»)– definen

---

[78] Díez de Revenga, F. J., «La poesía del 27: innovaciones, renovaciones, recuperaciones», *apud* Cristóbal Cuevas García y Enrique Baena (editor y coordinador respectivamente), *El universo creador del 27: literatura, pintura, música y cine (= Actas del X Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 11, 12, 13, 14 y 15 de noviembre de 1996)*, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 1997, pág. 222.

[79] A. P. Debicki, «El correlativo objetivo en la poesía de Rafael Alberti», *La Palabra y el Hombre, 47 (enero 1967) (= Estudios sobre poesía española contemporánea*, Gredos, Madrid, 1968, págs. 224-261.

[80] B. Ophey, *Rafael Alberti als Dichter des verlorenen Paradieses*, Frankfurt, V. Klostermann, 1972.

esta situación muy bien: «¡Paraíso perdido! / Perdido por buscarte / yo, sin luz para siempre». El paraíso perdido había sido ya tematizado por Alberti[80] en su primer libro y volverá a serlo todavía, de manera distinta a lo largo de su obra, varias veces más. De manera que no se trata de un motivo sino de una obsesión central: como ha indicado Solita Salinas[81], «la trayectoria poética de Rafael Alberti es una continua búsqueda del Paraíso, de los paraísos perdidos» Sin embargo, el paraíso perdido de *Sobre los ángeles* no es el mismo que el de *Marinero en tierra*, como tampoco el sistema poético seguido coincide con su anterior sistema formular: *Sobre los ángeles* se diferencia de ellos en que ahora la pérdida no es la de un solo y concreto paraíso sino la de todos los paraísos posibles a la vez; no tematiza, pues, una pérdida sino una negación y una imposibilidad. De ahí que su pesimismo sea tan dramático como absoluto, porque la oposición ahora no es entre mar y tierra, sino entre tierra y cielo y entre lo que ambos, como símbolos, representan: no sólo formas líricas de estar sino modos metafísicos de ser. «El ángel tonto» y «El alma en pena» ejemplifican estas dos opciones: la existencial –la *de la tierra sólo* («Enemiga era la tierra / porque huía, / enemigo el cielo / porque no paraba»)– y la de la desesperación moral más absoluta –la de «No hay entrada en el cielo para nadie», aún más atroz que su irónico «Se necesita billete para entrar en el cielo». A ellos se añade una no menos penosa y terrible constatación: la de la vivencia íntima del infierno («Para ir al infierno no hace falta cambiar de sitio ni postura»). Uno de sus más brillantes estudiosos, C. B. Morris[82] indica que, de hecho, «Los límites de este mundo nuevo son el cielo y el infierno». Alberti ya no necesita «hacer de cada poema una difícil carrera de obstáculos»[83], porque la vida –la angustia de la vida– va a ser ahora su única y también máxima dificultad. El

---

[81] S. Salinas de Marichal, *El mundo poético de Rafael Alberti*, Madrid, Gredos, 1968.

[82] C. B. Morris, «Introducción» a su edición de *Sobre los ángeles* y *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, Letras Hispánicas, Madrid, Cátedra, 1996, pág.16.

[83] R. Alberti, *La Arboleda Perdida*, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1959, pág. 241.

mismo describe telegráficamente el clima en el que el libro se generó: «1928. Amor. Ira. Cólera. Rabia. Fracaso. Desconcierto. *Sobre los ángeles*». Y esa serie de sustantivos, separados por puntos, parecen los factores de los que el libro será el producto final. *La Arboleda Perdida* detalla ese estado: «¿Qué espadazo de sombra me separó casi insensiblemente de la luz, de la forma marmórea de mis poemas inmediatos, del canto aún no lejano de las fuentes populares, de mis barcos, esteros y salinas, para arrojarme en aquel pozo de tinieblas, aquel agujero de oscuridad, en el que bracearía casi en estado agónico, pero violentamente, por encontrar una salida a las superficies habitadas, al puro aire de la vida?» [...]. «Yo no podía dormir, me dolían las raíces del pelo y de las uñas, derramándose en bilis amarilla, mordiendo de punzantes dolores la almohada. ¡Cuántas cosas reales, en claroscuro, me habían ido empujando hasta caer, como un rayo crujiente, en aquel hondo precipio! El amor imposible, el golpeado y traicionado en las mejores horas de entrega y confianza; los celos más rabiosos, capaces de tramar en el desvelo de la noche el frío crimen calculado; la triste sombra del amigo suicida, como un badajo mudo de campana repicando en mi frente; la envidia y el odio inconfesados, luchando por salir, por reventar como una bomba subterránea sin escape; los bolsillos vacíos, inservibles ni para calentarme las manos; las caminatas infinitas, sin rumbos fijo, bajo el viento, la lluvia y los calores; la familia, indiferente o silenciosa ante esta tremenda batalla, que asomaba a mi rostro, a todo mi ser, que se caía, sonámbulo, por los pasillos de la casa, por los bancos de los paseos; los miedos infantiles, invadiéndome en ráfagas que me traían aún remordimientos, dudas, temores del infierno, ecos umbríos de aquel colegio jesuita que amé y sufrí en mi bahía gaditana; el descontento de mi obra anterior, mi prisa, algo que me impelía incesantemente a no pararme en nada, a no darme un instante de respiro; todo esto, y muchas cosas más, contradictorias, inexplicables, laberínticas. ¿Qué hacer, como hablar, cómo gritar, cómo dar forma a esa maraña en que me debatía, cómo erguirme de nuevo de aquella sima de catástrofes en que estaba sumido? Sumergiéndome, enterrándome cada vez más en mis propias ruinas, tapándome con mis escombros, con las entrañas rotas,

astillados los huesos. Y se me revelaron entonces los ángeles, no como los cristianos, corpóreos, de los bellos cuadros o estampas, sino como irresistibles fuerzas del espíritu, moldeables a los estados más turbios y secretos de mi naturaleza. Y los solté en bandadas por el mundo, ciegas reencarnaciones de todo lo cruento, lo desolado, lo agónico, lo terrible y a veces bueno que había en mí [...].

La crítica[84] ha debatido largamente sobre el sentido y significado de estos ángeles, a medio camino entre los cristianos y los dos hermanos Asvin del Mahabarata, que Alberti define «como irresistibles fuerzas del espíritu, moldeables a los estados más turbios y secretos de [su] naturaleza» y que podrían proceder tanto del arte catalán primitivo y la angelología de D'Ors, como de Cocteau, Rilke o Lasker-Schüller, tanto de «los buenos y malos ángeles» cervantinos como de los de Mira de Amescua, tanto de los «ángeles santos y divinos» de *Los Pastores de Belén* de Lope como de la lectura del profeta Isaías. La oposición de realidades, y no sólo de formas, que el libro tematiza, exige un espacio intermedio entre las dos opciones contrapuestas (cielo y tierra). Ese espacio intermedio es el aire –»Invitación al aire» es el título de uno de sus poemas– y los ángeles, los seres que lo habitan y que se mueven como mensajeros entre ambos; que llevan noticias de un ámbito a otro y que, a la vez, sirven de voz a cada uno de los dos. «Seres del límite, intermediarios, su tarea es el mensaje, la comunicación entre dos mundos, el habitual y el del misterio»[85]: «la función de los ángeles que se mueven fuera de sus dominios,

---

[84] H. Baumgart, «Der Engel als modernes Seelenwesen: *Sobre los ángeles* von Rafael Alberti», *Der Engel in der modernen spanischen Literatur*, Ginebra, Droz Minard, 1958. B. S. Shattock, *The meaning of the angels in R. Alberti's «Sobre los ángeles»*, Ohio, Ohio State University, 1959. J. Jiménez, *El ángel caído. La imagen artística del ángel en el mundo contemporáneo,* Barcelona, Anagrama, 1982. F. Umbral, «Sobre (y bajo) los ángeles», *Arbor*, (1984), págs. 45-48. W. Krysinski, «La expresión semiótica de la figura del ángel en *Sobre los ángeles* de Rafael Alberti», *apud* M. A. Garrido (editor) *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos*, Madrid, CSIC, II, 1986, págs. 433-442.

[85] C. A. Pérez, «Rafael Alberti: sobre los tontos», *Revista Hispánica Moderna*, XXXII (1966), págs. 206-216.

en el espacio intermedio entre tierra y cielo –escribe Solita Salinas[86]– es la de comunicar el amor (o el odio) a Dios». Alberti utiliza estas criaturas mixtas e intermedias como «ciegas reencarnaciones de todo lo cruento, lo desolado, lo agónico, lo terrible y a veces bueno» que había en su interior. Libro sin tiempo y también sin paisaje[87], el espacio en que el mismo se mueve es el del espíritu, definido precisamente por su inespacialidad: «Lo inespacial adquiere –había observado Concha Zardoya[88]– cuerpo, volumen, color, espacio». Los ángeles –como aquellos dos ángeles marinos de su primera época: los de *Marinero en Tierra* y los del poema «Balcones»– son invisibles, pero sus consecuencias sobre el sujeto que los disfruta o que los sufre, no: no hay neutralidad en estos ángeles, porque no la hay tampoco en sus efectos. Según Bowra[89], «no tienen cualidades cristianas específicas»; según Cohen[90], carecen de toda relación con los ángeles de la teología; en cambio para Solita Salinas[91] «están vinculados de raíz a la tradición poético-religiosa» y «son tradición, como lo es toda la poesía de Alberti». Gullón[92] los identifica con «los sentimientos» en su remanso o en su torrencialidad; Morris los ve en su carácter doble: según él, los ángeles malos son los del mundo, y los buenos, aquéllos que poseen un valor salvador –representan, pues, «impulsos o emociones». Para Vivanco[93], «los ángeles de Alberti no son arquetipos o definiciones esenciales de lo humano, sino [...] criaturas elementales y anteriores a toda precisión intelectual»;

---

[86] *Op.cit.*, pág. 187.

[87] L. F. Vivanco, «Rafael Alberti en su palabra acelerada y vestida de luces», *Papeles de Son Armadans*, XXX, 88 (julio 1963) (= *apud* Manuel Duran (Editor), *Rafael Alberti*, Madrid, Taurus, 1975, págs. 181-204.

[88] C. Zardoya, «La técnica metafórica albertiana (en *Marinero en tierra)*», *Papeles de Son Armadans*, LXXXVIIII (julio 1963), (= *Poesía española del 98 y del 27*, Madrid, Gredos, 1968, págs. 294-336.)

[89] C. M. Bowra, «Rafael Alberti, *Sobre los ángeles*», *The Creative Experiment*, Londres, Macmillan, 1949, págs. 220-253.

[90] J. M. Cohen, *Poetry of This Age: 1908-1958*, Londres, 1959.

[91] *Op.cit.*, pág. 186.

[92] R. Gullón, «Alegrías y sombras de Rafael Alberti (Primer momento)», *Insula*, LXXXVIII (julio 1963), págs. 1 y 15.

[93] *Op. cit.*

para Debicki[94] no son ni «símbolos ni metáforas», sino que «evocan más bien, intuitivamente, algún aspecto general del mundo, que puede tener varias ramificaciones» a su vez. Para Senabre[95] se trata de «unas fuerzas oscuras y superiores, no sometidas al control del poeta, que deciden acerca de su destino sin que él tenga la menor intervención»; para Manteiga[96] «tienen mucho en común con esos hijos de la fantasía de Bécquer», porque «pertenecen al mundo de las ideas» y al «mundo incorpóreo de la esencia de las cosas», mientras, para Zoraida Carandell[97] son «emanación del yo» y, a la vez, mediación y obstáculo». Los ángeles albertianos serían, pues, potencias determinantes de la identidad en la medida en que lo son del estado –o de los estados– de animo: «objetivaciones líricas de estados de ánimo» –como las denomina Kurt Spang[98]– anteriores a la conciencia y al existir, funcionan como «furias» o «euménides», dirigiendo la vida e imponiéndole una u otra direc-ción perceptiva o real, luminosa o agónica. El sujeto vive sometido a ellas: dominado por ellas y, por lo tanto, sin ninguna capacidad de libertad.

Sobre los ángeles tiene tensión y dialéctica de *auto* y es el paralelo poético de *El hombre deshabitado*, escrito un año después y cuyo preámbulo parece uno de los primeros poemas del libro: «El hombre deshabitado», cuyo cuerpo sin nadie remite al *deshabitado cuerpo* de Quevedo –y al *monje deshabitado* de *Tres escenas en ángulo recto* (1925) de Bergamín[99]– como máxima imagen de vaciamiento anímico absoluto y como correlato objetivo de la ausencia de sí y

---

[94] *Op. cit.*

[95] R. Senabre, R., *La poesía de Rafael Alberti*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1977, pág. 46.

[96] R. Manteiga, «Ecos becquerianos en *Sobre los ángeles* de Rafael Alberti», *apud*, Héctor R. Romero (editor), *Nuevas perspectivas sobre la generación del 27 (Ensayos Literarios)*, Miami, Ediciones Universal, 1983, pág. 70.

[97] Z. Carandell, «Le surréalisme chez Rafael Alberti: de *Sobre los ángeles* a *Sermones y Moradas*. Une poésie de la succession», *apud* Serge Salaün (editor), *Les avant-gardes poétiques espagnoles, pratiques textuelles*, Toulouse, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995, pág. 67.

[98] K. Spang, *Inquietud y nostalgia. La poesía de Rafael Alberti*, Pamplona, Eunsa, 1991, pág. 77.

[99] N. Dennis, «Rafael Alberti, José Bergamín y la Eva Gúndersen de *Sobre los ángeles*», *Nueva Estafeta*, 15 (febrero de 1980), pág. 67.

de interior. Producto de una profunda crisis que tanto *La Arboleda Perdida* como la «Autobiografía» de 1929 han descrito y relatado, *Sobre los ángeles* «es una escapada hacia lo alto partiendo de una situación» de conflicto íntimo, angustia y desesperación[100]; es la crónica de un estado de duda, de temor y de espanto; es un testimonio de lo que Benjamín Jarnés llama «miedo a cierto frío espiritual [...] capaz de abrir anchos vacíos entre el espíritu y las cosas» y puede ser leído como una «radiografía psíquica» en el sentido de Joaquín Arderius: en 1928 publica éste *Los príncipes iguales*, donde, en un clima muy próximo al del sistema de dualidades albertianas, se dice que «como no habéis visto el alma de un hombre más que a través de su cuerpo, no conocéis de ella más que su apariencia». Sean cuales fueron los motivos reales de esta crisis que *Sobre los ángeles* tematiza, y para la que se han sugerido muy distintas y diferentes causas de índole religiosa, amorosa, estética y social, lo cierto es que el libro no parece derivar de la exclusividad de una de ellas sólo sino de la acción combinada de todas a la vez. El resultado es –como vió Vivanco– «un gran libro de oposición al mundo» y a la insuficiencia de los valores que lo rigen. En él, Alberti practica el autoanálisis como terapia[101], recurre a la retórica jesuítica[102], pone en práctica «los símbolos múltiples» y las «sensaciones superpuestas» indicadas por Ricardo Gullón (1963), convierte el libro no sólo en «escena dramática», como ha dicho Debicki (1967) sino, como vió Pedro Salinas, en «terrible drama interior», y, mediante una técnica de figuraciones suprapersonales objetivas, hace que «la palabra más felizmente superficial de toda la poesía española contemporánea» (Vivanco, 1963) se oriente hacia el lado más oscuro, cortante y terso de la profundidad y sea –como indica Morris[103]– «un rápido descenso

---

[100] Vivanco, L. F., «Rafael Alberti en su palabra acelerada y vestida de luces», *op.cit.*

[101] L. Monguió, «The Poetry of Rafael Alberti», *Hispania* XLIII (1960), págs. 158-168, pág. 155.

[102] C. B.Morris, «Introducción» a su edición de *Sobre los ángeles* y *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos, op.cit.*, pág. 20.

[103] C. B. Morris, «*Sobre los ángeles*: A Poet's Apostasy», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXII (1960), pág. 239.

a lo profundo». *Sobre los ángeles* sólo puede compararse con esa sensación del vacío contemporáneo que denuncia la obra de T. S. Eliot, con cuyos «hombres vacíos» Alberti, en parte, coincidirá[104]. El sujeto poético de *Sobre los ángeles* es alguien cuya «alma ha olvidado las reglas» y, por eso, ha sufrido un creciente proceso de desustanciación que le conduce a la pérdida de la conciencia de su identidad personal en la medida en que, por incumplimiento de la norma, ha sido expulsado de la cultura social y colectiva: como consecuencia ese *alguien* que el sujeto ha sido y que Alberti explicita en el segundo verso de «El ángel desconocido» –*Yo era...*– va haciéndose *nadie* en un proceso de angustia derivada de un no menos intenso proceso de desidentificación en que el yo lírico es víctima de «sísmicos latigazos y catástrofes celestes», en las que el mundo queda reducido a su nada. Los ángeles son figuraciones objetivas que, en su actuar y su manifestarse, niegan la libertad del yo. El personaje poemático del libro no es «ni de la tierra ni del cielo», carece de espacio, de tiempo y hasta de interlocutor: su movimiento no es el vertical de la ascensión sino el de la caída y, por ello, sin tiempo y sin espacio, vive la simultaneidad de lo ácrono y la cronología de lo anímico. Las categorías perceptivas han desaparecido de su mundo y en éste sólo rige «la sensación de pérdida»[105], de ausencia y de caos: el yo se abisma en una desidentidad, que es lo contrario de sí mismo, y lucha por volver a un estado anterior que la vida le niega: el del «Todo, anterior al cuerpo, al hombre y al tiempo», el de «la época del alma». El sistema alegórico de Calderón y la imaginería de Quevedo[106] se funden con ciertos símbolos de Baudelaire y con la idea de Bécquer que Alberti, en sus lecturas de entonces, se había formado[107]. Su artículo «Miedo y vigilia de Gustavo Adolfo Bécquer», publicado en *El Sol* de Madrid el 6 de septiembre de 1931, remite de manera directa a los temas, imágenes y símbolos de *Sobre los ángeles*, hasta

---

[104] F. Ruiz Tarazona, «Eliot, Cernuda y Alberti», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 539/540 (mayo-junio 1995), págs. 43-54.

[105] S. Salinas de Marichal, *El mundo poético de Rafael Alberti*, *op.cit.*, págs. 236-237.

[106] C. B. Morris, «Parallel Imagery in Quevedo and Alberti», Bulletin of Hispanic Studies, XXXVI (1959), págs. 135-145.

tal punto que parece un intertexto o una prolongación de él: habla allí de «ese mundo confuso, desdibujado, donde las cosas aún no tienen nombre»; indica que «para que el alma pueda navegar, recorrer ese mundo de sombras que aún no han dicho su primera palabra, ese hemisferio norte de desconocidos que aún ignoran la luz y el movimiento, necesita antes haber hecho de sus cinco sentidos cinco heridas anchas y profundas, capaces de absorber y ensangrentar toda la atmósfera que rodea, que envuelve y oculta en sus capas de humo la vida futura, poética, de esos extraños seres, oscilantes e inmóviles»; como en el poema de las «Cinco manos de ceniza» cayendo «sobre los cinco navegables ríos», a que alude el párrafo anterior, en el artículo también se habla de «cinco largos corredores oscuros, donde los pasos y los ruidos más leves despiertan en sus bóvedas los ecos más tristes y recónditos»; alude a esos «espíritus que, a veces, tomarían cuerpo de objetos y seres determinados, pero que casi siempre eran impalpables, nebulosos, indefinidos: fantasmas. Y estos fantasmas –dice– eran los que le vigilaban su vigilia; los que él, a fuerza de agrandar los ojos en lo oscuro y hundir su brazo en el vacío, llegaba a palpar, a coger con la mano, a concretar, haciéndolos luego, al fundirles su sangre, criaturas tangibles de su poesía»; llama a Bécquer «un pobre ángel de carne y hueso» que, «solitario en la noche oscura de su alma», tenía miedo: «Miedo de encontrarse a solas con sus dolores, acechado por los recuerdos que se le agigantaban, atenazándole por la garganta, hasta hacerle arrancar los estertores más entrecortados»; dice de él que ha «descendido al fondo de los pozos y ha vuelto de los abismos con el alma trastornada de espanto» y que necesita «escaparse de la niebla, ser huésped de la luz, huir de los fantasmas, deshacerse de una vez para siempre en el aire». (¿Cómo no ver ahí una alusión a «Invitación al aire»?). El artículo de Alberti, más que sobre Bécquer, arroja claves y pistas sobre él y, sobre todo, sobre su libro *Sobre los ángeles*, del que parece un correlato en prosa. Lo interesante es la coincidencia en el campo léxico y semántico, la correspondencia de los términos y el

[107] L. Lorenzo Rivero, «Vivencias Becquerianos en Alberti», *Estudios Iberoamericanos*, I (1975), págs. 291-298.

paralelismo en la expresión. Alberti muestra aquí, una vez más, una estructura anímica y verbal tan intertextual como continuada y coherente: la «ascendencia becqueriana», señalada por Ricardo Gullón y Guillermo de Torre[108], la cita «Huésped de las nieblas» que recorre el libro y lo articula tanto como lo atraviesa, imágenes como «el arpa y la ceniza», estudiadas por Morris[109] y Solita Salinas, y la indeterminación de mundo que explicita la rima LXXI y los becquerianismos de fondo y de forma que hay en *Sobre los ángeles* demuestran que Bécquer es una de sus más claras, directas y productivas fuentes. Roberto Manteiga[110] ha vuelto sobre ello y ha llegado, en cierto modo, más allá: según él, los ángeles albertianos «pertenecen al mundo de las ideas», es decir, al «incorpóreo mundo de la esencia de las cosas» y tienen mucho en común «con esos hijos de la fantasía de Bécquer», para quien «la poesía es una cualidad del espíritu que reside en el alma y que vive con la vida incorpórea de la idea». La influencia de Bécquer –o, mejor, la similitud y coincidencia de Alberti con él– se explicaría por una serie de identificaciones con el sevillano (su origen andaluz, su inicial dedicación a la pintura y su falta de recursos económicos) que llevarían al autor de *Sobre los ángeles* a hacer de Bécquer un héroe artístico al que seguir y en el que reconocerse por la afinidad de experiencias comunes compartidas. La estructura vertical de *Sobre los ángeles* coincide también con la de Bécquer, aunque el libro de Alberti, con sus tres partes y su catafórico prólogo[111] se inscribe en la tradición simbolista señalada por Friedrich[112]. El «dinamismo de la verticalidad» que –según Solita Salinas[113]– lo nutre y el «rápido descenso a lo profundo» que –según C. B. Morris[114]– lo engendra, remiten también a Baudelaire y a su

[108] Torre, G., *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Guadarrama, 1965, pág. 573.

[109] C. B. Morris, «Las imágenes claves de *Sobre los ángeles*», *Insula*, 198 (mayo 1963), págs. 12 y 14.

[110] R. Manteiga, «Ecos becquerianos en *Sobre los ángeles* de Rafael Alberti», *op.cit.*

[111] R. Senabre, *La poesía de Rafael Alberti*, *op.cit.*, pág. 53.

[112] H. Friedrich, *Estructura de la lírica moderna*, Barcelona, Seix Barral, 1959.

[113] *Op.cit.*, pág. 213.

«Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe? / Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau*». *Sobre los ángeles* es un libro de tensión, de fracaso y de huída, en el que se tematiza la nostalgia de «un mundo puro»[115] y el recuerdo de la irrecuperable identidad perdida en él: «Yo había perdido un paraíso, tal vez el de mis años recientes, mi clara y primerísima juventud, alegre y sin problemas» y «Me encontraba de pronto como sin nada, sin azules detrás, quebrantada de nuevo la salud, estropeado, roto en mis centros más íntimos» –explica en *La Arboleda Perdida*. La crisis del sujeto[116], visible en las dos primeras partes, se convierte también en crisis de lenguaje, que afecta al curso lógico de la representación en la tercera. La destrucción del sistema perceptivo en las dos primeras partes[117] conduce a una quiebra del alfabeto intelectual en la última y, como consecuencia de ello, el sujeto sufre una alteración de su sistema representativo, en el que la sintaxis todavía se mantiene, pero la integridad de lo representado no, porque –como indica Spang[118]– «Cada unidad sintáctica es perfectamente inteligible en lo que se refiere a su estructura gramatical», pero sólo en ella. Sin embargo, en ese mundo al revés que la última parte del libro tematiza y ofrece, no todo es desolación y vacío: en su final se abre un horizonte de esperanza, representado por ese «mi alma sin saberlo se perfeccio-na» y, sobre todo, por «El ángel superviviente» que, pese a haber perdido todas sus ilusiones («Todos los ángeles perdieron la vida»), sobrevive «herido» y «alicortado» en su maltrecha y nueva identidad, que ya no supone la aceptación del mundo tal cual es y que implica, más que su renuncia, su rechazo. Por eso –como observa Spang[119] al comentar la sintaxis del libro– «se reconoce la construcción como sistema pero no como significado», porque –como explica Bellver[120]– «la

---

[114] C. B. Morris, «*Sobre los ángeles*: A Poet's Apostasy», *op.cit.*, pág. 230.

[115] A. P. Debicki, «El correlativo objetivo en la poesía de Rafael Alberti», *op.cit.*

[116] Z. Carandell, «Le surréalisme chez Rafael Alberti: de *Sobre los ángeles* a *Sermones y Moradas*. Une poésie de la succession», *op.cit.*, pág. 67.

[117] S. Salinas de Marichal, *El mundo poético de Rafael Alberti, op.cit.*, pág. 237.

[118] K. Spang, *Inquietud y nostalgia. La poesía de Rafael Alberti, op.cit.*, pág. 90.

[119] K. Spang, *Inquietud y nostalgia. La poesía de Rafael Alberti, op.cit.*, pág. 90.

[120] C. G. Bellver, «El infierno de ángeles de Rafael Alberti», *Hispanófila*, XIX, 55 (1975), pág. 79.

destrucción verbal de la realidad, el caos formal, resulta ser un proceso creativo que conduce al autodescubrimiento»: a esa terapia y *perfección* en la que el yo poético albertiano es a la vez sujeto y objeto de sí mismo[121].

El título de *Sobre los ángeles* se lo sugirió a su autor Pedro Salinas[122], que comentó el libro en una conferencia, pronunciada el 20 de diciembre de 1928, en la Residencia de Estudiantes, con motivo de una lectura pública, hecha antes de que el mismo se publicase, y de la que *La Gaceta Literaria* del 1° de enero de 1929 adelantó un fragmento–resumen, en el que el hermano mayor del 27 se refiere a la «imposibilidad fundamental de representación del ángel», desprovisto –dice– de tierra y de paraíso y que compara con Los Beatos –los «Comentarios de Beatos al Apocalipsis–, «la Cueva de Altamira»– a la que se refiere Alberti en *La Arboleda Perdida* y a la que alude también Zoraida Carandell[123] y que podría relacionarse con lo que García Bellido escribe en *La Gaceta Literaria* del 1° de abril de 1929 sobre la exposición del Botánico– y «las pinturas murales del románico catalán», en las que ve un antecedente de su medievalismo, como señala proyecciones de él en el Greco y en el ángel geométrico de Chirico, carente de cuerpo y de alma y que podría coincidir, según él, con el albertiano «ángel de los números». Una opinión, matizadamente distinta, sostiene Bellver[124], para quien el verso «¡Qué perdida mi alma!» del primer poema indica todo lo que *Sobre los ángeles* como libro va a ser: «un viaje al abismo de la desesperanza y la nada» y un infierno que, a diferencia del tradicional cristiano «no está en ningún determinado lugar». Bellver lo identifica con el «infierno moderno [...] que nace y se recrea constantemente con los vaivenes psíquicos de cada personalidad humana» y que, más que alegorizarse o simbolizarse

---

[121] L. Monguió, «Rafael Alberti: Poetry and Painting», *Crítica Hispánica*, I (1979), pág. 155.

[122] J. Cross Newman, «Sobre el ángel y los ángeles», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, I (1976), págs. 114-117.

[123] Z. Carandell, «Le surréalisme chez Rafael Alberti: de *Sobre los ángeles* a *Sermones y Moradas*. Une poésie de la succession», *op.cit.*, págs. 74-75.

[124] *Op.cit.*, pág.68.

[125] *Op.cit.*, pág. 70.

como en el medievo, se visualiza y se teatraliza como lo que es: un «drama de estados espirituales»[125], como ya había indicado C. Brian Morris[126]. Este infierno moderno de Alberti es, mental y emocionalmente, «tan vivo y tan auténtico como el infierno de torturas físicas concebido por la religión» y al que Alberti alude en y con su vocabulario, pero se diferencia de él en que «es una íntima angustia psíquica procedente de [...] circunstancias sociales y humanas»[127] que determinan la desidentidad tanto del cuerpo como del alma («Y huye el alma. Y huye el cuerpo»). El alma era una morada y ha perdido su mobiliario y su carácter de habitación: como consecuencia, queda «Sola, / sin muebles y sin alcobas, / deshabitada, y su cuerpo, vacío y sin nadie». «En *Sobre los ángeles* –explica Bellver[128]– la sensación de vacío es total: el alma está vacía, el cuerpo deshabitado, los sentidos corporales perdidos y las facultades mentales incapacitadas». Como consecuencia, el sujeto está aislado no sólo de la sociedad, sino también de sí: es un «huésped de las nieblas» que se mueve en un paisaje espectral; que sufre la ofuscación propia del héroe trágico y que es incapaz de objetivar su situación, porque –como «Los ángeles de la prisa» indican– no puede detenerla para poder así analizarla. El resultado es un aislamiento psíquico y social, que afecta al curso lógico de la representación y que se manifiesta en la falta de orden y sistema para representarse y para representarla. El infierno albertiano –como observa Bellver[129]– es «una enfermedad psíquica» y, a la vez, «una experiencia trágica», porque el sujeto poemático descubre que «el infierno reside dentro del individuo mismo» y que «cada individuo es su propio infierno». Este rimbaudianismo, la alteración del orden lógico del sistema de representación y las imágenes usadas para representarlo han hecho que algunos críticos vean

---

[126] C. B. Morris, *Rafael Alberti' s «Sobre los ángeles»: Four Mayor Themes*, University of Hull, 1966, pág. 74.

[127] *Op.cit.*, pág. 72. Sobre los elementos religiosos del surrealismo, *cf.* Robert Havard: *The Crucified Mind. Rafael Alberti and the Surrealist Ethos in Spain*, 2001.

[128] *Op.cit.*, pág. 81.

[129] *Op.cit.*, págs. 79-83.

[130] *Op.cit.*, pág. 80.

[131] E. Proll, «The Surrealist Element in Rafael Alberti», *Bulletin of Hispanic Studies*, XVIII (1941), págs. 70-82.

Sobre los ángeles como «una versión personal del surrealismo español»[130] y que otros, sobre la base de los mismos datos, rechacen esta interpretación y la critiquen. Entre los primeros se encuentran Eric Proll[131], Gonzalo Sobejano[132] y Paul Ilie[133]; entre los segundos, Luis Monguió[134], G. W. Connell[135] y Nigel Dennis[136]. Una postura intermedia y prudente mantienen Solita Salinas[137], Andrew P. Debicki[138] y Vittorio Bodini[139]. El posible surrealismo, o no, de *Sobre los ángeles* es una cuestión que ha despertado el interés de los seres aburridos y ociosos que son los profesores y cuyas discusiones bizantinas sólo mínimamente pueden merecer la atención del lector. A éste le interesa menos el análisis que el resultado; a aquéllos, menos el resultado que los modos y medios de dicción. A medio camino entre unos y otros, pero haciéndose eco de los intereses comunes a los dos, debe moverse el crítico, para quien *Sobre los ángeles* sólo es «surrealista», en sentido estricto, en la última de sus tres partes, aunque en las dos primeras el libro participe de lo que el surrealismo, en definitiva, es: «una crisis de identidad»[140] que, en el caso de España, «va a conectar» también, con la crisis general sociopolítica que determina el fin de la dictadura del general Primo de Rivera y que dividirá a la generación del 27 en tres grupos: el de los mayores (Salinas y Guillén) que se alinean con las posturas políticas y los principios estéticos de su verdadera generación: la del 14; el de los que se adhieren al –y practican el– nuevo modelo de actitud personal y de escritura (Prados, Alberti, Lorca, Cernuda, Altolaguirre y Aleixandre); y el

---

132 G. Sobejano, «El epíteto surrealista: Alberti, Lorca, Aleixandre», *El epíteto en la lírica española*, Madrid, Gredos, 1972, pág. 486.

133 P. Ilie, «Retórica surrealista (Alberti)», *Los surrealistas españoles*, Madrid, Taurus, 1982, págs. 179-182.

134 L. Monguió, «The Poetry of Rafael Alberti», *op. cit.*

135 Connell, G. W., «The End of a Quest: Alberti's *Sermones y moradas* and Three Uncollected Poems», *Hispanic Review*, 33 (1965), págs. 290-309.

136 *Op.cit.*, pág. 69.

137 *Op.cit.*, págs. 255-256.

138 A. P. Debicki, «El correlativo objetivo en la poesía de Rafael Alberti», *op.cit.*

139 V. Bodini, *Los poetas surrealistas españoles*, Tusquets, Barcelona, 1971.

140 V. García de la Concha, «Introducción», *apud Poetas del 27. Antología Comentada*, Madrid, Colección Austral, Espasa-Calpe, 1998, pág. 81.

de los que, como Dámaso Alonso y Gerardo Diego, permanecen paralelos y al margen de los otros dos. La militancia de Alberti en el surrealismo dura –según Bodini[141]– «cuatro años, de 1927 a 1930» y se caracteriza, como el resto del surrealismo español, por «una forma de escritura automática moderada»[142] en la que subsiste «un mínimo de control» o –como le dice Lorca a Sebastián Gasch– de «conciencia». Cernuda sugiere que Alberti y Lorca llegaron al surrealismo a través de Larrea; hoy podría añadirse que también –y acaso a la vez– a través de Hinojosa y de Prados. En el caso de Alberti su surrealismo *sui generis*[143] descansa sobre una base simbolista[143bis] y, en sus temas –como ha indicado Spang[144]– «predomina lo que se agrupa en torno a lo onírico, el humor negro, la ironía, lo irracional y lo absurdo». Lo que genera una especie de «escritura automática controlada o totalmente libre» que produce acumulaciones y enumeraciones «lógicamente» incoherentes. El mismo Alberti –que, en *La Arboleda Perdida*, dice que escribía «a tientas, sin encender la luz, a cualquier hora de la noche, con un automatismo no buscado, un empuje espontáneo, tembloroso, febril, que hacía que los versos se taparan los unos a los otros» – explica, en su conferencia prenunciada en Berlín el 30 de noviembre de 1932[144bis], que «si entendemos por surrealismo la exaltación de lo ilógico, lo subconsciente, lo monstruoso sexual, el sueño, el absurdo [...], existía ya desde mucho antes que los franceses trataran de definirlo y exponerlo en sus manifiestos»: «El surrealismo español –indica Alberti– se encontraba precisamente en lo popular, en una serie de maravillosas retahílas, coplas, rimas extrañas, en las que, sobre todo yo, ensayé apoyarme para correr la aventura de lo para mí hasta entonces desconocido». El

---

[141] *Op.cit.*, pág. 65.

[142] K. Spang, *Inquietud y nostalgia. La poesía de Rafael Alberti*, *op.cit.*, pág. 73.

[143] F. G. Sarriá, «*Sobre los ángeles* de Rafael Alberti y el surrealismo», *Papeles de Son Armadans*, XXIII, XCI, 271-273 (1978), págs. 23-40.

[143bis] H. Friedrich, *op. cit.*, pág. 74.

[144] *Op.cit.*, pág. 73.

[144bis] Rafael Alberti, «La poesía popular en la lírica españaola contemporánea», en *Prosas encontradas* (Robert Marrast, recomp. y prólogo), nueva ed. muy aumentada, Barcelona, Seix-Barral, 2000, págs. 78-101.

surrealismo de Alberti no nace, como el francés, de un ideario estético ni tiene una doctrina ni sigue un rumbo que se pueda llamar *teorizante*, sino que, como su libro, es fruto de una aguda crisis personal[145] y contiene menos elementos teóricos que biográficos[146]. Mientras las dos primeras partes del libro se mantienen dentro de una tradición mística y romántica, en la que predomina el verso de arte menor mezclado con algunos, muy pocos, endecasílabos[147], a partir del poema «Ascensión» se inicia un cambio de metro y una alteración de ritmo: el verso se hace cada vez más largo («más moldeable –dice Alberti– al movimiento de mi imaginación de aquellos días») y lo formal se subordina a lo temático. De igual modo, la sintaxis –que, en la primera parte del libro, descansaba sobre la oración nominal y la parataxis– a partir de «Ascensión» se desplaza hacia períodos cada vez más complejos, dominados por la hipotaxis y en los que abundan «los elementos inconexos»[148]. Alberti usa una técnica, en la que la interpunción, practicada ya en *Cal y Canto*, se incrementa, la rima asonantada se ensordece hasta desaparecer y –como indica Spang[149]– «se reconoce la construcción como sistema pero no como significado». La diglosia entre sistema y significado es lo que Alberti extrema y polariza aquí mediante «la asociación fonética libre»[150] –de la que el verso de «Ascensión», «Pero he aquí a Eva Gúndersen», es un claro ejemplo[151]– y una forma de dicción, basada en la homonimia, en la que «las relaciones surgidas» en el interior de cada poema «crean sus significados dentro de un sistema de metáforas anteriores»[152]. Precisamente esto es lo que distingue a *Sobre los*

---

[145] A. L. Geist, *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso*, Madrid, Guadarrama, 1980, págs. 179-184.

[146] G. W. Connell, «The Autobiographical Element in *Sobre los ángeles*», *op.cit.*

[147] K. Spang, *Inquietud y nostalgia. La poesía de Rafael Alberti*, *op.cit.*, pág.88.

[148] *Op. cit.*, pág. 90.

[149] *Ibidem*.

[150] F. G. Sarriá, «*Sobre los ángeles* de Rafael Alberti y el surrealismo», *op.cit.*, pág. 31.

[151] N. Dennis, «Rafael Alberti, José Bergamín y la Eva Gúndersen de *Sobre los ángeles*», *op.cit.*, 66.

[152] F. G. Sarriá, «*Sobre los ángeles* de Rafael Alberti y el surrealismo», *op.cit.*, pág. 31.

ángeles de la producción albertiana anterior: que, «mientras que en la imagen de tipo tradicional la base para la asociación de dos realidades es su analogía de tipo mórfico o axiológico, en la imagen surrealista la base es radicalmente convencional y extremadamente subjetiva, apoyada, con frecuencia, en la asociación de significantes sin tener en cuenta los significados que les corresponden»[153]. Y esto que sucede en el dominio de la imagen no es muy distinto a lo que produce en el dominio de la metáfora surrealista, cuya clave reside en la «ruptura del código lingüístico de la lengua, en el plano del significado»[154]. El resultado –explica Riffaterre 1969, al que sigue Sarriá[155]– es la creación de otro código que «tiene como corolario la destrucción del código lingüístico» y, por tanto, la destrucción no ya del sistema de representación de la realidad sino de la realidad misma en él representada. La técnica usada para ello es la homonimia y la asociación connotativa, que remiten a «un plano lingüístico subyacente» que resulta «aludido y escamoteado» a la vez[156]. Lo que concuerda con lo que, sobre la metáfora, había indicado Ortega en *La deshumanización del arte*[156bis]: que «la metáfora escamotea un objeto enmascarándolo con otro», disfrazándolo de otro, para «evitar realidades». Eso –»evitar realidades»– es lo que hace Alberti en *Sobre los ángeles*, mediante un sistema de figuraciones asociativas y fragmentarias, en el que la metáfora confunde dos objetos distintos en una sola y misma representación: la metáfora se vuelve así silepsis, y la silepsis se convierte en una negación del mundo y en «un negativo de la realidad» a la vez.[157] *Sobre los ángeles* es un libro sólo parcialmente

---

[153] V. García de la Concha, «Introducción», *apud Poetas del 27. Antología Comentada*, *op.cit.*, pág.82.

[154] F. G. Sarriá, «*Sobre los ángeles* de Rafael Alberti y el surrealismo», *op.cit.*, pág. 33.

[155] F. G. Sarriá, «*Sobre los ángeles* de Rafael Alberti y el surrealismo», *op.cit.*, pág. 40.

[156] F. G. Sarriá, «*Sobre los ángeles* de Rafael Alberti y el surrealismo», *op.cit.*, pág. 32.

[156bis] J. Ortega y Gasset, Obras completas, III, Madrid, Revista de Occidente, 1957[4], pág. 373.

[157] Z. Carandell, «Le surréalisme chez Rafael Alberti: de *Sobre los ángeles* a *Sermones y Moradas*. Une poésie de la succession», *op.cit.*, pág. 78.

surrealista, en el que se inicia el proceso que une automatismo y emancipación métrica y que culminará en *Sermones y Moradas*. Se comprende, pues, la miopía con que la crítica lo recibió y que ejemplifica la reseña de E. Salazar Chapela el 18 de junio de 1929 en el *Heraldo de Madrid*. Tampoco Azorín –en el *ABC* del 6 de junio de ese mismo año– iba mucho más lejos, aunque acertaba de lleno al afirmar que, con *Sobre los ángeles*, Alberti había llegado «a las más altas cumbres de la lírica». Lo mismo venía a decir C. M. Bowra[158], al reconocer que *Sobre los ángeles* «ocupa un lugar especial» en el panorama de la poesía europea del Siglo XX, y J. M. Cohen[159], al indicar el valor premonitorio que el libro tiene: «Alberti –dice– comprendía que se acercaba un desastre» y «que su propia desesperación era un eco de la de un mundo que galopaba hacia una crisis». *Sobre los ángeles* supone, pues, uno de los máximos momentos líricos de Alberti y el segundo de ellos en que lo puramente autobiográfico adquiere rango de historicidad: el primero sería *Marinero en tierra*, cuya experiencia podría relacionarse con la de las masas campesinas que, en esos mismos años y como consecuencia de la necesidad de mano de obra que tiene la industria debido a la neutralidad de España en la Primera Guerra Mundial, abandonan el campo y se desplazan al cinturón de las ciudades, donde se instalan en un mundo y un orden por completo nuevos, que les resultan tan ajenos como extraños y en los que, como el marinero de Alberti, se desorientarán. La fugaz tentación de lo moderno –cuyas sombras y luces tematizan los poemas a los tontos del cine y *Cal y Canto*, y cuyos referentes reales inmediatos hay que verlos en la construcción de rascacielos y de grandes vías con que la dictadura de Primo de Rivera remodela y maquilla la arquitectura y el urbanismo del castizo Madrid– deja paso a lo que *Sobre los ángeles* es y representa: «un grito del espíritu» en el sentido en que Nadeau[160] define el surrealismo. En él lo subconsciente aflora no sólo como concepto metafísico sino

[158] C. M. Bowra, «Rafael Alberti, *Sobre los ángeles*», *op.cit.*

[159] J. M. Cohen, *Poetry of This Age: 1908-1958*, *op.cit.*, pág. 192.

[160] M. Nadeau, *Histoire du surréalisme*, París, Editions du Seuil, 1945, págs.104-105.

también como concepto psicológico, y el libro muestra los dos grupos de «afinidades bien distintas» que, en su conversación con José Luis Salado en *Cervantes* de marzo–abril de 1934, el propio Alberti recordó: «los poetas bíblicos Ezequiel, Isaías y San Juan, Baudelaire, Rimbaud y Bécquer».

La evolución seguida por el primer Alberti es paradigmática de la seguida por su generación: neopopularismo, vanguardismo y primitivismo –cuya conexión, según Crispin[161], es «el factor principal que iba a servir de enlace entre las artes en el momento cumbre de las generaciones de 1925»– se suceden en él a una rapidez vertiginosa. Tanto es así que Juan Ramón Jiménez –que, en su retrato lírico publicado en *La Gaceta Literaria* el 15 de noviembre de 1930, lo vió en sus distintos «trajes antiguos y de última moda»– lo tachó de *ista* sin más, y Alberti se defendió explicando que «Que rozara los *ismos*, que me contagiara a veces de ellos hasta parecer de pronto apresado en sus mallas, era inevitable y natural. Los *ismos* se infiltraban por todas partes, se sucedían en oleadas súbitas, como temblores sísmicos, siendo más que difícil el resultar del todo ileso en su incesante flujo y reflujo».

El «surrealismo» iniciado en la segunda y, sobre todo, en la tercera parte de *Sobre los ángeles*, tiene, a su vez, una doble y distinta realización: la que conduce a *Sermones y Moradas*, por un lado, y la que lleva a *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, por otro. En el primer caso se trata de una prolongación de la técnica surrealista practicada en la segunda y la tercera parte de *Sobre los ángeles*. La relación entre automatismo y emancipación métrica se acentúa: algunos versos llegan a superar las cien sílabas, la proximidad a la prosa resulta muy evidente y la «solidificación de los objetos»[162] también. Lo que coincide con el proceso de

---

[161] J. Crispín, «La estética de las generaciones de 1925: vanguardia, modernism(o) y primitivismo popular», *apud* Cristóbal Cuevas García y Enrique Baena (editor y coordinador, respectivamente), *El universo creador del 27: literatura, pintura, música y cine (= Actas del X Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 11, 12, 13, 14 y 15 de noviembre de 1996)*, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 1997, pág. 22.

[162] Z. Carandell, «Le surréalisme chez Rafael Alberti: de *Sobre los ángeles* a *Sermones y Moradas*. Une poésie de la succession», *op.cit.*, pág.71.

mineralización iniciado en *Cal y Canto*[163] y con el tema del yo perdido y del yo derrotado de *Sobre los ángeles*. La metáfora vuelve a ser «la figura esencial»[164] de esta escritura construida sobre la polifonía enunciativa y que, como en el caso de la *Eva Gúndersen* de *Sobre los ángeles*, «fabrica» *accesorios* que funcionan como reenvíos a lo real: la metáfora albertiana –observa Zoraida Carandell[165]– «explora lo fantástico verbal por encima de los límites de la representación» lógica. En este sentido, *Sermones y Moradas* es un libro propiamente surrealista, en el que «la frase sustituye a la estrofa» y crea un tipo de verdad en el que sólo es verdad la frase y no lo que la frase dice[166]. Su tema, menos esbozado que expuesto en el «Sermón de las cuatro verdades» y en lo que su primer verso o su primera frase anuncian– «En frío, voy a revelaros lo que es un sótano por dentro»– y lo que el último o la última van a recordar y a recoger –«En frío, ya sabéis lo que es un sótano por dentro»– remite, como el título, a Santa Teresa[167], y su desarrollo no rehuye, aunque sea en sentido negativo, el elemento y el referente religiosos: «siempre hay cielos reacios a que las superficies inexploradas revelen su secreto, la mala idea de Dios», etc.; el alma, aludida en la imagen del *sótano*, vuelve, aunque de modo distinto al de *Sobre los ángeles*,[168] a ser tematizada: «Mi alma está picada por el cangrejo de pinzas y compases candentes, mordida por las ratas y vigilada día y noche por el cuervo, Mi alma es sólo un cuerpo que fallece por fundirse y rozarse con los objetos vivos y difuntos, No abandonéis a aquel que os jura que cuando un difunto se emborracha en la Tierra, su

---

[163] E. Dehennin, *La résurgence de Góngora et la géneration poétique de 1927*, París, Marcel Didier, 1962, págs. 143-179; R. Jammes, «La *Soledad tercera* de Rafael Alberti», *Dr. Rafael Alberti. El poeta en Toulouse. Poesía, teatro, prosa*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1984, págs. 123-137.

[164] Z. Carandell, «Le surréalisme chez Rafael Alberti: de *Sobre los ángeles* a *Sermones y Moradas*. Une poésie de la succession», *op.cit.*, págs. 73-74.

[165] *Op.cit.*, pág. 79..

[166] *Op.cit.*, págs. 80-81.

[167] E. de Zulueta, «La poesía de Rafael Alberti», *Cinco poetas españoles*, Madrid, Gredos, 1971, pág. 330.

[168] C. B. Morris, «*Sobre los ángeles*: A Poet's Apostasy», *op.cit.*

alma le imita en el Paraíso». El alma vuelve a aparecer en el segundo poema del libro, «Adiós a las luces perdidas» («¿Quien me engañó encendiendo su alma a esas alturas donde las voces tienen ya el aleteo de un ave sumergida?») entre el becquerianismo de su «revivir de sueño esos balcones creados de improviso por una golondrina para que los instrumenten los aires, los aires enterrados en las arpas que las lloviznas hacen saltar de pronto» y el arrepentimiento de las noches lopianas «inventoras de los fantasmas helados». El hablante de estos poemas constata que «Eramos esto o aquello» y que «No estamos», porque el yo «involuntariamente» se ha expatriado y el alma ha sido «encarcelada y no puede ya con tanto cargamento sin destino». Por eso se dice adiós de todas las maneras «(Yo me decía adiós llorando en los andenes») y se pregunta si se «decía adiós porque iba hacia la muerte»; ha olvidado su nombre y no sabe si su «cuerpo era un anuncio luminoso; la electricidad corre por [su] esqueleto y la sangre [le] sabe a cataclismo»; no se conoce («verdaderamente, no me conozc») y decide asomarse «a los túneles», y gritar «aquella fórmula química que contiene la consunción de un espíritu puro en el calambre repentino de un relámpago». Alberti extrema aquí el lenguaje negativo[169] que caracterizaba *Sobre los ángeles*, pero lo hace de un modo menos dramático y menos alegórico: ahora no objetiva situaciones sino que despliega un rápido monólogo interior, que recuerda las imágenes sucesivas del cine y que, más que en texto[170], se traduce en discurso, es decir, en *sermón*. El poema ya no es un instante, como en sus primeras canciones, sino un proceso en el que se proyectan «una conciencia desesperada y un espíritu caído en desgracia», que ha hecho «frente a un batallón de ángeles» y que, como el Bécquer de la rima XLVII, se ha asomado «a las profundas simas / de la tierra y del cielo», sin encontrar ni en uno ni en otro su sitio y su lugar. Como *Sobre los*

[169] C. A. Bradford, «El problema de la enajenación en *Sobre los ángeles* y en *Hijos de la ira*», *apud* Héctor R. Romero (editor), *Nuevas perspectivas sobre la generación del 27 (Ensayos literarios)*, Miami, Ediciones Universal, 1983, pág. 119.

[170] Z. Carandell, «Le surréalisme chez Rafael Alberti: de *Sobre los ángeles* a *Sermones y Moradas*. Une poésie de la succession», *op.cit.*, pág. 82.

ángeles, pero de manera mucho más sistemática, *Sermones y Moradas* utiliza la asociación fonética libre y el «accesorio», aunque no todo el libro sigue una misma técnica ni es, en el mismo sentido, *surreal*: hay una parte que continua y extrema procedimientos de *Sobre los ángeles*, pero hay otras cuyos paralelos más directos hay que buscarlos en la pintura de «la escuela de Vallecas» y, en concreto, en las composiciones de Maruja Mallo, tituladas «Basuras», «Cloacas», «Grajo y excremento», «Antro de fósiles», «Lagarto y cenizas», que aparecen en *La Gaceta Literaria* del primero de julio de 1929, con un artículo y un largo poema que Alberti le dedica; «Fragmento de un deseo» y «Elegías» participan de ese mismo universo plástico, en el que, como en la poesía de Alberti, se ofrece una visión de la «crisis de valores en España y en el mundo occidental»[171]. Juan Ramón Jiménez verá en esas formas una mezcla de «los descoyuntamientos que ahora se leen en todas partes» y «del satanismo morboso» que, pese a ser «una moda trasnochada», empieza de nuevo a volver. Estas manifestaciones de Juan Ramón, hechas el 5 y el 19 de diciembre de 1930 coinciden, cronológicamente, con la relación de Alberti con Maruja Mallo, comentada por Juan Guerrero Ruiz[172]. La relación –que o se había roto ya o estaba a punto de romperse– termina cuando aparece María Teresa León, y Alberti y ella se fugan a Mallorca. El 7 de enero de 1931 Guerrero Ruiz[173] da puntual cuenta de la noticia y anota y reproduce la reacción de Juan Ramón Jiménez, que «dice que no se explica la necesidad de marcharse así cuando ya en Madrid estaban *fugados*, pero en fin que *sean felices y Dios los proteja*», y decide retrasar la publicación de unas notas críticas en las que, con el nombre de «satanismo falso aludía a la influencia en la poesía de Alberti del pincel y la lira de Dalí, y el pincel y las tijeras

---

[171] J. Crispín, «La generación de 1927 y las artes plásticas», *apud* Héctor R. Romero (editor), *Nuevas Perspectivas sobre la generación del 27 (Ensayos Literarios)*, Miami, Ediciones Universal, 1983, págs. 36-37.

[172] J. Guerrero Ruiz, *Juan Ramón de viva voz*, I (1913-1931), Prólogo y notas de Manuel Ruiz-Funes Fernández, Valencia, Pre-Textos/Museo Ramón Gaya, 1998 y II (1932-1936), Prólogo y notas de Manuel Ruiz-Funes Fernández, Valencia, Pre-Textos/Museo Ramón Gaya, 1999, págs. 83-84.

[173] *Op.cit.*, pág. 112.

de Maruja Mallo». Esta –que había expuesto, por primera vez, en 1928, en los salones de la *Revista de Occidente*– mereció entusiastas comentarios de Antonio Espina, Manuel Abril y Federico García Lorca, que definió sus «estampas de maniquí» como «noticias necrológicas»[174]. De las *Verbenas*, en las que satirizaba el falso orden del mundo burgués, pasó a una etapa surrealista, que coincide con la de *Sobre los ángeles* y *Sermones y Moradas* de Alberti y en la que abundan las series de enumeraciones caóticas, objetos rotos y figuras decapitadas que hay en la poesía de aquel. Incluso uno de sus cuadros, «Espantapájaros» –que Breton adquiriría después– coincide en su título con otro de *Sermones y Moradas*. Pero la influencia de Maruja Mallo sobre Alberti no acaba ni termina ahí: si uno de sus registros, el de las ya aludidas *Verbenas*, «se articulaba –como indica Carmona[175]– desde elementos lingüísticos tomados de la Nueva Objetividad», otro, el de las *Estampas cinemáticas* iba a dejar su huella en la serie de poemas, dedicados a los «tontos del cine mudo», que serían la base de sus *Poemas escénicos* muchos años después. De hecho, dos de los poemas de *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* se titulan «Carta de Maruja Mallo y Ben Turpin» y «La primera ascensión de Maruja Mallo al subsuelo»; y, en sus declaraciones a José Luis Salado, Alberti indica que el libro se publicará «con dibujos de Maruja Mallo». Según C. B. Morris[176], Alberti se refiere a los dibujos de ésta aparecidos en los números 60, 61, 65 y 66 de *La Gaceta Literaria*, y conviene recordar que la pintora era la destinataria de «El ángel falso»; el poeta compartía con ella, además de una relación sentimental, una común orientación estética, visible en el muy semejante sentido de lo *popular* que hay entre la conferencia de 1932 pronunciada en Berlín por Alberti («La poesía popular en la lírica española contemporánea») y el texto de Maruja Mallo «Lo

---

[174] J. Crispín, «La generación de 1927 y las artes plásticas», *op.cit.*, pág. 36.

[175] E. Carmona, «Los años del *arte nuevo*. La Generación del 27 y las artes plásticas», *op.cit.*, pág. 100.

[176] C. B. Morris, «Introducción» a su edición de *Sobre los ángeles* y *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, *op.cit.*, pág. 27.

popular en la plástica española (a través de mi obra) 1928–1936», recogido en *Maruja Mallo* (Buenos Aires, 1942).

La variable serie de poemas que han ido configurando *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* remite a un verso –de la «Carta abierta» con que se cerraba *Cal y Canto* («Yo nací –respetadme– con el cine»)– inspirado en otro de Apollinaire, y se articulaba sobre otro de *Las hijas del aire* de Calderón, que ya había dejado su huella en *El hombre deshabitado*[177] y que Bergamín, en *La Gaceta Literaria* del 1 de diciembre de 1929, vió como el arranque de «una nueva forma, entre lírica y cómica, de la burla, de faz claramente poética». Alberti subtitula –y considera– estos poemas «representables, por ser realmente un monólogo teatral». Su carácter escénico –reconocido por Juan Piqueras en la reseña de su lectura pública en el Cineclub el 4 de mayo de 1929, publicada en el número 58 de *La Gaceta Literaria* once días después– queda patente en la dualidad del tema tratado: el cine que, según confesión propia, era entonces lo que más le «arrebataba» y atraía, y el de los «cómicos del cinema», en el que hay que ver una extensión y proyección del mundo de *Sobre los ángeles*[178] y no sólo eso: también una tragedia y tristeza similar. Como libro «muy triste» lo interpretó Juan José Domenchina. Los tontos ya habían aparecido en su obra anterior –en concreto, en *El Alba del Alhelí*– y Juan Ramón lo había tomado como pretexto para espetarle, en una de sus crueles invecticas, que, puesto que Alberti reconoce ser tonto, él tiene «derecho a creerlo y a repetirlo». Pero estos tontos de ahora son de distinta naturaleza: «ángeles de carne y hueso», exigen la puesta en escena y la interpretación teatral que Alberti hizo de ellos en su conferencia del 10 de noviembre de 1929 en el Lyceum Club: «embutido en un levitón enorme, con unos pantalones que le caían en forma de fuelle, sobre los zapatos, con un cuello almidonado, de payaso de circo» –como lo describe una reseña del acto aparecida en el *Heraldo de Madrid* el 11 de noviembre de ese año– su aspecto recogía, como C. B. Morris[179] magistralmente ha reconstruido y

[177] J. Guerrero Ruiz, *Juan Ramón de viva voz*, I (1913-1931), *op.cit.*, pág. 165.

[178] C. A. Pérez, «Rafael Alberti: sobre los tontos», *op.cit.*, págs. 206-216.

[179] C. B. Morris, «Introducción» a su edición de *Sobre los ángeles* y *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, *op.cit.*, pág. 34

visto, «los pantalones largos de Harry Langdon, el cuello de Oliver y Hardy, [y] el minúsculo sombrero hongo de Fatty Arbuckle y Larry Semon». Según Ernestina de Champourcin, que asistió al acto, la indumentaria de Alberti era una «perfecta imitación cinematográfica que casi nadie entendió»[180], y los seis disparos con que concluía eran una parodia de los rasgos distintivos de los cortometrajes de Sennett. Lo que prueba que Alberti había analizado y descompuesto todos sus caracteres y figuras y que, una vez interiorizado lo que suponía era su discurso, lo había vuelto a reconstruir. Los cómicos del cine funcionan aquí como correlato objetivo de su verdad poética y, al igual que la homonimia y la asociación fonética libre en *Sobre los ángeles*, los poemas inspirados en «los tontos» crean «sus significados dentro de un sistema de metáforas anteriores» (Sarriá, 1978, 31): en este caso, dentro del sistema que el cine cómico mudo presenta y ofrece. Los tontos se convierten así en un desarrollo del anterior eje de simbolizaciones y los poemas, a ellos dedicados, vienen a ser una *mímesis* en el sentido más aristotélico del termino, es decir, vienen a ser ficción de lo que en sí mismo ya lo era: ficción, pues, doble y, por lo tanto, hiperficción, la serie de poemas dedicados a los tontos del cine es tanto una prolongación de la técnica que podemos llamar *surrealista* (Buñuel considera este cine cómico mucho más surrealista que el de Man Ray[181]) como un intento de convertir el poema en espectáculo, dotarlo de contenido escénico y hacer de ello un auténtico juguete y juego teatral. Según Morris[182] de todos los poemas de la serie «el que más debe a la pantomima y el que más se presta a la representación, es el que Alberti dedica a Buster Keaton». Desde el punto de vista lingüístico, Alberti usa la yuxtaposición y la parodia de fuentes muy diversas –no sólo cinematográficas– que funde en una especie de *collage*: reune así las posibilidades poéticas del telegrama y del titular de la noticia del periódico, la repetición de las canciones y cuentos infantiles y

[180] C. A. Pérez, «Rafael Alberti: sobre los tontos», *op.cit.*

[181] C. A. Pérez, «Rafael Alberti: sobre los tontos», *op.cit.*

[182] C. B. Morris, «Introducción» a su edición de *Sobre los ángeles* y *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, *op.cit.*, pág. 38.

los artículos de Ortega y Gasset[183]. En todo esto hay –y conviene no olvidarlo– no sólo juego sino también crítica social. «Falso homenaje a Adolphe Menjou» y «Five o'clock tea» son los poemas que, de modo más claro, lo presentan, y la alusión a Ortega en ambos resulta de lo más explícita: el primero de ellos incluye una cita de su «Conversación en el *golf* o la idea del *dharma*»; en el segundo, más que se le alude, se le increpa: «¿Cree usted seriamente que la filosofía es como un cigarrillo / o unos pantalones de golf?» Sin embargo –y como sucede siempre en la escritura poética de Alberti– el elemento biográfico aflora[184] y, unas veces, se identifica con el fracaso de Wallace Beery y otras, como en «Noticiario de un colegial melancólico», se asocia con el recuerdo de los días escolares y de lo que, inútil e irreparablemente, ya pasó: «Y estos pronombres personales extraviados por el río / y esta conjugación tristísima perdida entre los árboles». La situación de estos poemas –paralelos o a medio camino cronológico entre *Cal y Canto, Sobre los ángeles* y *Sermones y Moradas*[185]– hace que participen de algunos de sus rasgos y que, a la vez, contengan algo más: los tontos son encarnación de la figura del poeta en el mundo real, en el que, como aquéllos, produce risa y lástima; funcionan, pues, como antes «El ángel tonto», al que, en cierto sentido, recuerdan. Los tontos del cine son una continuación distinta de los ángeles: en éstos lo trágico se identificaba con lo lírico; en aquéllos, lo lírico coincide con lo cómico, que, en su negativo de la realidad, reduce al absurdo las condiciones mismas de la existencia, al convertir la anécdota en categoría y la categoría, en anécdota[186]. Es lo que hace Alberti en los poemas dedicados a los cuatro grandes cómicos del cine de la época: Chaplin, Keaton, Lloyd y Langdon. Con su «situación dialogada», sus «preguntas retóricas», sus «exclama-

---

[183] C. B. Morris, «Introducción» a su edición de *Sobre los ángeles* y *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, *op.cit.*, pág. 44.

[184] G. W. Connell, «The Autobiographical Element in *Sobre los ángeles*», *Bulletin of Hispanic Studies*, XL (1963), págs. 160-173.

[185] E. Proll, «Popularismo y Barroquismo in the Poetry of Rafael Alberti», *Bulletin of Spanish Studies*, XIX (1942), págs. 59-83.

[186] N. Dennis, «Rafael Alberti, José Bergamín y la Eva Gúndersen de *Sobre los ángeles*», *op.cit.*, pág. 63.

ciones, onomatopeyas» y «ritmos imitativos», «cada poema es –como observa Carlos Alberto Pérez[187]– un guión que indica, en forma tácita pero segura, la pantomima que le acompaña». Las figuras de los tontos del cine y la falsa identificación de la persona con su indumentaria se convierten en antifiguras del mundo burgués, porque los tontos parecen superiores a los espectadores que se ríen de ellos: los tontos aquí son, como la sintaxis de *Sermones y Moradas*, una trampa para el lector, en la que la aparente lógica del sistema lingüístico es inversamente proporcional a su significado. El fragmentarismo iniciado en *Sobre los ángeles* llega aquí a su máximo punto, porque no sólo funciona en el dominio de la lengua, sino en el de la realidad de lo representado y en la «realidad» de lo que se entiende por «representación». *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* culmina así la línea empezada en *Sobre los ángeles* y, como en éste, traduce el progresivo desconcierto del yo lírico enfrentado –como observa Spang[188]– a un mundo en el que «las normas tradicionales y las estructuras convencionales pierden su vigencia» y la crisis del sujeto lo es no sólo de lenguaje, sino también de identidad a la vez. *Sobre los ángeles*, *Sermones y Moradas* y *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* tematizan esa triple crisis, de la que el Alberti de 1929 inventaría sólo los efectos. De hecho, lo que estos tres libros paralelos enuncian es, como se dice en «Luna enemiga», un olvido de las reglas («Y es que mi alma ha olvidado las reglas»), que se materializa en ese ver el mundo y las cosas del revés, mediante dos procedimientos que tienden a lo mismo, pero que lo hacen de modo diferente: la relativización del falso orden burgués y el desenmascaramiento de su supuesta coherencia lógica. El descoyuntamiento del lenguaje, visible en los *adynata* que forman la base de *Sobre los ángeles* y de *Sermones y Moradas*, funciona, pues, como un sabotaje de la supuesta lógica burguesa, aunque su onda expansiva afecte sólo al contenido léxico y semántico. En cambio, la parodia de las parodias que los tontos del cine son en sí, no

[187] *Op. cit.*

[188] K. Spang, *Inquietud y nostalgia. La poesía de Rafael Alberti*, *op.cit.*, pág. 159.

incide sólo sobre lo lingüístico sino que lo hace, y de modo muy claro, sobre lo social: los tontos del cine no son tanto parodias de figuras como de conductas. Y eso –determinados modelos de conducta como, antes, determinados modelos de lenguaje– es lo que el surrealismo *sui generis* de Alberti va, en la clave de los tontos del cine, a parodiar.

Entre 1928 y 1929, Alberti ha ido radicalizándose, pero de una manera estética y sin otro programa ni problema que el derivado de –o el impuesto por– su propia circunstancia personal. Sin embargo, al comenzar 1930, eso ya no le basta y da un paso más: se orienta hacia un tipo de escritura «con dolor de hígado y rechinar de dientes», surgida de «una desesperación borrosa» y que remite a las formas expresivas de *Sermones y Moradas* y, en concreto, a la «elegía a Fernando Villalón».

Con los zapatos puestos tengo que morir, subtitulado *Elegía Cívica,* aunque aspira a ser «poesía subversiva, de conmoción individual», todavía no es poesía política ni, mucho menos, poesía revolucionaria: continúa y extrema procedimientos de la etapa anterior, que amplía con un campo temático por completo nuevo (el del «alba de las manos arriba», el de «los obreros que desconocen ese lugar donde las pistolas se hastían aguardando la presión repentina de unos dedos» o el de ese hombre, identificado aquí con el propio poeta, «que dispara sin importarle la postura que su adversario herido escoge» para morir).

En 1930 nuestra literatura –escribe entonces Giménez Caballero– «se empieza a interesar por la política y por realidades acuciantes» y «La verdadera vanguardia –afirma José Díaz Fernández– será aquella que ajuste sus formas nuevas de expresión a las nuevas inquietudes del pensamiento». Si el Alberti de la etapa surrealista coincidía con la vuelta a los *impulsos primigenios* defendida por Antonio Espina en la *Revista de Occidente* de diciembre de 1927 y, que, tras el breve rapto neogongorino, define los últimos años de la década anterior, el Alberti de 1930 no va a ser menos paradigmático: su *elegía cívica* responde al interés por la política que, en 1930, empieza a manifestarse en la literatura y que Giménez Caballero y Díaz Fernández, cada cual a su modo, anunciarán.

La poesía *civil* de Alberti surge –según Senabre[189]– de «una urgente transferencia a lo colectivo de lo que hasta entonces» [había] «sido una indagación puramente personal». En ese paso –que Alberti describe en su poema al poeta chino Ai Ts'ing– intervienen Maruja Mallo, primero, y María Teresa León, después. Con ésta última viaja, en 1932, a Berlín, donde presencia el incendio del Reichstag, y a la Unión Soviética, de donde regresa a París y, luego, a España, después de haber asistido en Amsterdam al Primer Congreso Mundial contra la guerra, presidido por Henri Barbusse. Si el surrealismo de Alberti tenía una base popular mezclada con otra becqueriano–quevedesca, su poesía comprometida va a seguir en esa línea, pero al amparo de otra tradición: la representada por Lope. En su conferencia de Berlín del 30 de noviembre de 1932, ya citada, Alberti habla del «manadero de lo popular» y de «la expresión poética y política» como reflejo histórico del tiempo y concluye que «esa línea que va del poeta culto a la memoria del pueblo, y de la elaboración de esta memoria a las generaciones sucesivas» es la que transformarán los «los que se hallen ligados íntimamente a la resurrección de la conciencia del campo y de la fábrica». Y, en otra, publicada en La Habana en 1935[189bis], en la que repite e incluye parte de la anterior, llama a Lope «glosador de sucesos», dice que sus obras «muestran el conflicto de dos tiempos, el dolor humano, la dignidad del individuo o de la colectividad» y afirma que «Se derramó a raudales sobre los problemas latentes de su época». El Lope que le interesa a Alberti es «el Lope humano sin teologías, que ve ascender un mundo y hundirse otro»: el Lope «que está vivo en nuestro más nuevo concepto de la historia». Y explica la nueva lectura que se propone hacer de él: «Hasta el momento presente, nuestra influencia de Lope era caprichosa y estética, sin el contenido que requiere nuestro momento. En lo sucesivo, y ligados muchos de nosotros a ese pueblo que antes sólo utilizábamos como tema, nuestra obra se endurecerá hasta poder hacer al Lope de *Fuente Ovejuna* el verdadero homenaje nacional que las masas populares

[189] R. Senabre, *La poesía de Rafael Alberti, op.cit.*, pág. 61.
[189bis] R. Alberti, *Prosas encontradas, ed. cit.*, págs. 152-177.

le deben». La opinión de Alberti es, pues, política, pero también estética: en 1929 expresa su voluntad de ser un «poeta en la calle», de «nivelar su voz con la del pueblo» y «de ser suyo en la lucha»; a partir de 1931 su vida y su obra «están –dice– al servicio de la revolución española y del proletariado español». La poesía política de Alberti –que, a partir de los años treinta, se convierte en uno de los registros y claves de su obra– se inicia con la elegía «por una sociedad muerta, desintegrada, cuyos elementos chocan entre sí»[190] y en la que el poeta –como Bécquer en «el ambiente mediocre de la pobre burguesía de España»[190bis] (Alberti, *El Sol* del 29 de septiembre de 1931)– sólo puede desarrollarse «tristemente». Alberti, con el binarismo que lo caracteriza, contrapone dos tipos de poesía: la burguesa, definida por su inutilidad económica, y la comprometida, que cumple una función social. El cambio político de 1931 potenció su decisión por la segunda, pero la falta de modelos inmediatos le impedía una adecuada realización. El conocimiento, en 1932, de la escritura de Gorki, de Aragón y de Becher le abrió posibilidades expresivas más acordes con su nuevo proyecto ideológico: surgen así la serie de *Consignas*, poemas-panfleto de estructura simplista y carácter didáctico, y la de *Un fantasma recorre Europa*, que es –como indica Jiménez Millán[191]– «una auténtica declaración de principios revolucionarios». Su poética publicada en la antología de Gerardo Diego da razón de este cambio: «Antes mi poesía –escribe allí (1934)– estaba al servicio de mí mismo y de unos pocos. Hoy, no. Lo que me impulsa a ello es la misma razón que mueve a los obreros y a los campesinos: o sea, una razón revolucionaria. Creo sinceramente que el camino de la poesía está ahí».

Entre 1931 y 1935, la poesía de Alberti es un ensayo de nuevas maneras que se superponen y alternan con otras suyas anteriores y que producen la impresión de un discurso dual y todavía no cuajado del todo, cuyos polos parecen oscilar entre la readaptación

---

[190] A. Jiménez Millán, *La poesía de Rafael Alberti (1930-1936)*, Cádiz, Diputación Provincial de Cádiz, 1984, pág. 86.

[190 bis] R. Alberti, en *El Sol*, 29 de septiembre de 1931.

[191] *Op.cit.*, pág. 99.

popular de Lope y los primeros intentos de poesía confesional y de autobiografía ideológica. *El poeta en la calle* (1931–1935) se mueve entre ambos y aúna tanto la polimetría de su etapa anterior como el tipo de poema discursivo que va a caracterizar a la siguiente. Su proyecto ideológico parece muy claro, pero su realización formal resulta todavía confusa: abundan los recursos demasiado simples, como el paralelismo y la interrogación retórica, y sólo algunos poemas revisten verdadero interés. Se comprende la objeción y crítica de Lorca, cuando, en una entrevista de 1933, comentaba: «Ahí tenéis el caso de Alberti, uno de nuestros mejores poetas jóvenes que ahora, luego de su viaje a Rusia, ha vuelto comunista, y ya no hace poesía, aunque él lo crea, sino mala literatura de periódico».[192] Como explica José Ángel Valente[193], entre 1931 y 1935, Alberti no sólo tuvo que modificar sus propios mecanismos de dicción sino «su noción misma de la poesía». Por eso, entre las dos primeras manifestaciones de su poesía comprometida –representadas por *El poeta en la calle* y *De un momento a otro*– se inserta, cronológicamente, la elegía a Ignacio Sánchez Mejías, *Verte y no verte* (1934), que es un remanso entre ambos y que, manteniendo los rasgos de la primera poética albertiana a la que remite, adelanta e incluye elementos como la sangre de «Dos Arenas» que la poesía de la guerra va a recoger y desarrollar después. *De un momento a otro* –y su orteguiano subtítulo: *Poesía e historia*– indica una superación del romanticismo revolucionario teorizado por Gorki y una toma de postura de calado mucho más profundo y de alcance bastante mayor. Dividido en cuatro secciones, la primera –»La familia (Poema dramático)» –recoge reminiscencias de tipo religioso que había en «Al volver y empezar» y, en «La lucha por la tierra», objetiva su anticlericalismo[194] en ejemplos de su propia experiencia biográfica, mantiene las dicotomías que caracterizan su cosmovisión y su discurso, y, en

---

[192] A. Jiménez Millán, *La poesía de Rafael Alberti (1930-1936), op.cit.*, pág. 118.

[193] J. A. Valente, «La necesidad y la musa», *Las palabras de la tribu*, Madrid, Siglo XXI, 1971, pág. 167.

[194] J. Delvin, *Spanish Anticlericalism*, New York, Las Américas, 1966, págs. 183-192.

forma de poema más confesional que discursivo, tematiza zonas de la memoria que *Retornos de lo vivo lejano* retomará después. El paralelo entre esta serie de poemas y una obra teatral de igual temática y título –*De un momento a otro. (Drama de una familia española, en un prólogo y tres actos*)– es tan claro como el que hay entre *Sobre los ángeles* y *El hombre deshabitado*, y Gabriel, su protagonista, es un *alter ego* de su autor, que expone allí las tensiones producidas por el desclasamiento derivado de la inutilidad de lo que hace: «Hoy, en este día de hoy, en este año del mundo, ¿de qué sirvo? ¿De qué valen mi sangre, mis manos, mi cabeza, si lo que dan, si lo que tristemente producen se cae en el vacío, donde nadie lo escucha ni lo entiende?» Alberti reacciona contra su propio medio y, sobre todo, contra su educación, identificada con «ese último espíritu católico español, reaccionario, salvaje, que nos entenebreció desde niños los azules del cielo, echándonos cien capas de ceniza, bajo cuya negrura se han asfixiado tantas inteligencias verdaderas». Reniega así de la clase a la que pertenece y, como el Gabriel de la pieza teatral homónima, se identifica con otra: la de aquellos que luchan y sufren *por la liberación del mundo*. La poesía comprometida de Alberti es fruto de un convencimiento que implica una renuncia y que supone una reconversión: en su fondo y en su forma, esta poesía política tiene un alto grado de contenido religioso. La segunda sección, «El terror y el confidente», tiene como marco la represión posterior a la Revolución de Asturias. Alberti se inspira en los sonetos de Quevedo como antes lo había hecho en los villancicos de Lope. La tercera, «13 bandas y 48 estrellas. (Poema del Mar Caribe)», pretenderá ser «una clara denuncia de los mecanismos de dominación económica, política e ideológica a través de los cuales se imponía el imperialismo norteamericano en los países del Sur»[195]. Escrito con una técnica que recuerda el didactismo de Brecht y de Piscator, mezclado con las explicaciones de Jerónimo de Cáncer, esta unitaria colección de poemas caracterizados por su

[195] A. Jiménez Millán, *La poesía de Rafael Alberti (1930-1936), op.cit.*, pág. 139.

diversidad formal supone un nuevo tipo de escritura en la que lo testimonial se une con lo histórico, y lo documental, con lo autobiográfico: alguno de sus textos, como «Cuba dentro de un piano» y «Veinte minutos en La Martinique», activan elementos que reaparecerán en *Retornos de lo vivo lejano* y otros, como «New York», desarrollan un tipo de poema discursivo basado tanto en la riqueza y plasticidad de sus visiones como en el carácter de poesía del conocimiento que rige su complejo monólogo interior. El tema de América y, asociado a él, el de la tiranía aparecen por vez primera aquí en una escritura tan diversa como sus movimientos ordenados en una colección de estampas y secuencias que, como las que componían *La Amante,* dan cuenta de un viaje y explicitan su itinerario: la cuarta serie, «Capital de la Gloria», no sólo reúne la más alta representación de la poesía escrita en la guerra civil, sino que contiene poemas –como «Madrid–Otoño», «A las Brigadas Internacionales», «Galope» o «Nocturno»– dignos de figurar no sólo entre los mejores de su autor, sino de su generación y de la lírica del XX. Lirismo e historia se unen en este *oscuro proceso de conciencia,* como Alberti mismo lo definió, y en el que, como supo ver Azorín antes que nadie, Rafael Alberti «se vuelve con los brazos abiertos hacia el pueblo», porque «sólo el pueblo y sólo la naturaleza podían darle el punto de apoyo necesario» para salir de la situación, mental y socialmente crítica, en que se encontraba.

La poesía política de Alberti[196] fue bastante más que un episodio: fue un método, un camino de fundar un nuevo horizonte de esperanza; y, desde el punto de vista literario, supuso la creación, casi desde cero, de un espacio poético del que derivaría, en la década siguiente, la llamada «poesía social».

---

[196] Sobre este significativo período de la obra de Alberti, pueden verse las aportaciones de Judith Nantell, *Rafael Alberti's Poetry of the Thirties. The Poet's Public Voice*, Athen and Londres, The University of Georgia Press, 1986, págs. 12-87; Pieter Wessling, *Revolution and Tradition: The Poetry of Rafael Alberti*, Valencia, Albatros Hispanófila, 1981, págs. 27-60; y el reciente estudio de José Manuel López de Abiada, «Rafael Alberti y su primera poesía comprometida (1930-1936) en el contexto del cambio estético del 27 y la politización de la cultura», *apud* Pedro Guerrero Ruiz (ed.), *Rafael Alberti*, Alicante, Agua Clara, 2002, págs. 141-182.