

a parar —y con razón, por meterme en donde nadie me llamaba— al cesto de los papeles. Cómo eran exactamente esos poemas, no lo sabré ya nunca. Pero puedo afirmar que serían muy distintos, sobre todo de los pertenecientes a 1920-1921, por encontrarlos hoy, además de puros e inocentes, de un vanguardismo reposado, sereno, del que sólo conservan —aunque no siempre— cierta disposición tipográfica de los versos y la ausencia total de puntuación»²⁸. Y en *La Arboleda*: «Escribía como un loco. Casi contento estaba con mis versos, muy diferentes de los lanzados a la moda por los ultraístas, aunque naturalmente con algo de desconcierto de ellos»²⁹.

Varios hechos externos influyen aún en el escritor en estos dos años. En la sierra de Guadarrama conoce a Marcel Bataillon; el pintor Gregorio Prieto le regala un ejemplar de *Libro de Poemas* de Lorca —publicado el 15 de junio de 1921— que será lectura importante para él: «Me entusiasmaron muchas de sus poesías, sobre todo aquellas de corte simple, popular, ornadas de graciosos estribillos cantables. Otras, en cambio, las rechacé. No comprendía cómo en aquellos años de afanes innovadores se podía publicar un canto a doña Juana la Loca y otros del mismo tono cansado y académico. Ciertas auras de Villaespesa y hasta de Zorrilla —cantores de Granada— corrían intempestivamente por el libro»³⁰. En otoño de ese año, conoce a Juan Chabás que le trae su primer libro *Espejos* (*Ondas* no se llegó a publicar en libro, sí varias entregas en revistas como *Índice*, *España*, *Horizonte*). En las páginas del número 14 de *Ultra* (20 de junio 1921) se reseñará el volumen: «El señor Martí —¿Cómo podía suceder otra cosa?— es un hijo directo del ultraísmo. Todos los poetas jóvenes que quieran salvarse, que quieran realizar una obra importante y duradera, tienen que incorporarse a nuestro movimiento». Poco más de una semana después, junto a Chabás, Dámaso Alonso y su *Poemas puros. Poemillas de la ciudad*. Los tres libros van a influir decisivamente en su «prehistoria poética».

De los poemas de 1920-1921, ha resumido también el poeta: «Aquí están los abetos de la íntima glorieta, con su pequeña historia, girando bajo la luna. Los poemillas graciosos de la niña vecina de mi casa, que me traía dibujos y yo le respondía regalándole un ratoncillo mecánico lleno de ojos de colores. El discurso burlón de cuando una vez se me antojó ser burro, divertimento que ya parece presentir algún poema escénico del libro *Yo era un tonto...*, dedicado mucho tiempo después a los grandes cómicos del cine mudo. Encuentro emocionado el mío de ahora con esta temprana poesía y que al cabo de tanta bamboleada vida creí perdida definitivamente»³¹.

En determinados poemas como «Viaje» o «Regalo» encontramos los ecos de «Los contadores de estrellas» o «Motivo viejo y sentimental» de *Poemas Puros...* de Dámaso (contar en ruptura sintáctica, utilizar expresiones musicales de juegos, etc.), en otros amorosos, como «Niña» quizá late el eco de «Lluvia» o «Maravilla» de *Espejos* del poeta de Denia (la alegría de la amada-Naturaleza, la metagogia de cosas inanimadas); ecos también de León Felipe, *Libro de Poemas* de Lorca en «Cielo nuevo» o «Glorieta I y II» (visión de un pasisaje urbano con feísmo deliberado); influencias de «Paraiso» de *Manual de espumas* de Diego; pero en definitiva un mundo ya original, basado

²⁸ R. Alberti: «Prólogo» a *Poemas anteriores a "Marinero en Tierra" (1920-1923)*, citamos por R. Alberti: *Obras Completas. T.I. Poesía, 1920-1938. Edición, Introducción, Bibliografía y Notas de Luis García Montero, Madrid, Aguilar, 1988, págs. 7-8. Toda la cuestión textual queda resuelta perfectamente en la NOTA del editor a dichos poemas, en págs. 71-72. A ellas remitimos.*

²⁹ R. Alberti: *La Arboleda Perdida*, cit., pág. 146.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ R. Alberti: «Prólogo» a *Poemas anteriores...*, pág. 8.

en la ruptura sintáctica —escalonamiento, espacios en blanco, dos espacios poéticos etc—, aunque conservando la puntuación. La imagen de la ciudad —la noche, la luz eléctrica, el amor adolescente— en imágenes visuales, pictóricas, muy en consonancia con las imágenes cubistas del momento («Los tranvías amarillos/ pintan fugas de otoño/ viejo» «Cielo nuevo», este ratoncito Pérez (...)/ siempre blanco,/ lleno de ojos rosas. «Ratoncito Pérez»; Qué gracioso/ está mi corazón/ vestido de smoking rojo «Ja je ji jo ju»; Que se le rompe al mundo la butaca/ de lunas de colores «¡Ay!»). Las imágenes ultraístas comienzan ya a superar el simbolismo latente juanramoniano y machadiano (mi historia vieja, el mar frío de agua salada, etc.). Todavía no se utiliza el espacio visualizado, musical, del poema creacionista; no se produce aún la ruptura total métrica y ortográfica; pero Alberti ya está en ese camino poético. Algo más de innovador se puede comprobar en estos primeros «escorzos» poéticos: el humorismo deliberado (ingenuo divertimento infantil, juegos de prosaísmo intencionados), con el que el poeta supera la nostalgia y la melancolía de la ciudad. El ejemplo más claro es ese «Discurso» —anticipo de la famosa y escandalosa conferencia dada por el poeta en el Lyceum Club Femenino de Madrid en noviembre de 1929³²— cuyo efecto cómico —según ha señalado José L. Tejada³³— descansa no sólo en lo disparatado del asunto (“se me antojó ser burro... y lo fui”), sino también en la reiteración de los incisivos vocativos (“señores míos” etc.), parodia del estilo oratorio, en la transformación Aquel día... fui el amo del mundo. Según Ricardo Senabre, el interés de esta «prehistoria poética» reside en que anuncia y anticipa temas, expresiones e imágenes que luego alcanzarán un desarrollo más consistente en los libros de la primera época: el mar, el sueño, el recuerdo...³⁴.

En enero o febrero de 1922, según recuerda Alberti, expone en el saloncillo del Ateneo, con la intercesión de Chabás que se ocupa de todo (colocación de cuadros y dibujos, catálogo, precio de las obras, etc.): «Podían allí comprobarse figuras y paisajes influidos por Vázquez Díaz, explosiones de colores sometidas a dinámicos ritmos vistos en Delaunay, al lado de los más inocentes juegos geométricos de procedencia cubista»³⁵.

Entre 1920 y 1922 Alberti se decide por la poesía y abandona la pintura: «No sé qué sucedió, la verdad es que nunca lo he desentrañado bien, pero el caso es que la pintura empezó a no satisfacerme. No era el lenguaje que yo buscaba, en el que consiguiese expresarme del todo. Ya era un síntoma que yo quisiera pintar las palabras; lo que le faltaba a la pintura era la palabra, y la palabra la fui a encontrar, poco a poco, pasándome a la poesía. Incluso colaboré en la revista postultraísta llamada “Horizonte”, que dirigía Pedro Garfias. Esta fue mi primera publicación. Por esa época expuse en el Ateneo (...) Empezó a surgirme toda la idea elegiaca, nostálgica, del Puerto, que siempre tuve muy presente. El cambio de lenguaje fue una lucha muy dolorosa, muy terrible, que supuso una crisis muy grave»³⁶. Los veintisiete poemas de 1922 nos muestran una gran variedad de técnicas vanguardistas. Desde el *Haiku*

³² Cfr. J. P. González Martín, *Op. cit.*, págs. 37 y 38.

³³ José Luis Tejada: Rafael Alberti, entre la tradición y la vanguardia (Poesía primera: 1920-1926), Madrid, Gredos, 1977. pág. 92. *Es quizás éste el mejor estudio pormenorizado de los poemas vanguardistas tempranos del escritor, aunque limitado excesivamente al problema de fuentes e influencias y no de “técnicas” renovadoras.*

³⁴ Ricardo Senabre: La poesía de Rafael Alberti, Salamanca, Universidad, Cursos Internacionales, 1977, pág. 11.

³⁵ R. Alberti: La Arboleda Perdida, *cit.*, pág. 151.

³⁶ M. Bayo: *Op. cit.*, pág. 30.

(«Agua»: Reina de baraja Venus/ Tu piecenco encendido/ zapato sin gondolero», que Tejada interpreta como *canción (soleá)*³⁷, los modelos paralelísticos de la canción popular y tradicional («Piedra») ³⁸, hasta el poema creacionista («Novillada celeste», «Lejos Lejos», «Fiesta», «1 2 3»), sin olvidar en importancia el poema ultraísta («La noche ajusticiada», «Tu ventana-pantalla de cinema», «Viaje», «Ya el buque de los años», etc.). El mismo Alberti ha ratificado: «Los poemas de 1922, año de mi exposición de cuadros y dibujos en el Ateneo de Madrid, forman ya una unidad en técnica y espíritu. Más cerca sin duda del creacionismo (Reverdy, Huidobro, Gerardo Diego), aparecen en ellos imágenes marinas, cielos como telones estrellados hendidos de cohetes y cometas, balcones, ángeles, frutales y hasta algo de aquella melancolía nostálgica que habría de agudizarse plenamente en las canciones del marinero arrancado de su mar gaditana»³⁹.

El Texto-Creacionista, según he estudiado en otro lugar⁴⁰, ha sido confundido con el ultraísta-cubista y con el *poema descriptivo* de la apariencia (Juan Larrea)⁴¹, desde los primeros momentos de la renovación literaria. Pero a partir de mayo de 1919, desde el «Intencionario» de sus defensores las diferencias están claras: «Ultraísmo es género. Creacionismo, especie. Ultraísmo es voluntad. Creacionismo, afirmación estética»⁴². El «gesto» y el símbolo del «agua» serán las definiciones clarificadoras para Diego⁴³. La Visualización del Texto da un paso adelante. «Todo superficie; porque la profundidad está en la superficie cuando la superficie es plástica» dice el santanderino; pero superficie —apuntamos— con una imagen autónoma, no con «fórmulas de ecuación»⁴⁴ lingüísticas o icónicas, como sucedía con el Texto Ultraísta. Jerónimo Pablo González Martín transcribe así «Viaje», reconstruyendo el poema albertiano, a partir de la caligrafía original⁴⁵:

Horadamos
c
a
n
t
a
n
d
o
todos los campos madrugeros
Soplaba un airecillo
los violines del telégrafo
Ya estábamos
a 1.500 metros
sobre el nivel del mar
Ibamos a la luna
r
la
cu
en funi

³⁷ J.L. Tejada: Op. cit., pág. 109.

³⁸ R. Senabre: Op. cit., pág. 11.

³⁹ R. Alberti: «Prólogo» a Poemas anteriores..., cit., pág. 8-9.

⁴⁰ José María Barrera López: «Texto visual en las primeras vanguardias (Aproximación hermenéutica)» III Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica, Granada, diciembre 1989.

⁴¹ Cfr. Carta de Juan Larrea a Gerardo Diego, de fecha 12 de noviembre 1919, recogida por E. Cordero de Ciria y J.M. Díaz (Eds.) Juan Larrea: Cartas a Gerardo Diego: 1916-1980, Mundaiz, 1986, págs. 110-111.

⁴² Gerardo Diego: «Intencionario», Grecia, Madrid, n.º 46, 15 julio 1920, pág. 6.

⁴³ G. Diego, «Nota preliminar» a «Estríbillo» sección 3, de Imagen, Madrid, 1922 (en la reed. de Aguilar, 1987, pág. 127. Muy próxima a salir una ed. crítica de José Luis Bernal en Centro Cultural de la Generación del 27 de Málaga).

⁴⁴ Cfr. Cansinos-Assens: «Instrucciones para leer a los poetas ultraístas», Grecia, n.º 41, 29 febrero 1920, págs. 1-2 y recogido en José María Barrera: Op. cit., t.I., págs. 180-181.

⁴⁵ J.P. González Martín: Op. cit. pág. 45.