

tomista como «herejías menores» derivadas de la «herejía modernista», comenta: «Alberti, el autor de *Marinero en tierra*, premio Nacional, se le /sic/ debió quizás a un jurado asaz connivente; pero sin el bagaje cuasielásico, de seguro que el jurado no se hubiera atrevido a nacionalizar aquellas poesías»; detrás de esta reticencia late la familiaridad y confianza en otros valores poéticos distintos a los que hoy vemos definitivamente consolidados; es el sentido de su benevolente recomendación final: «y éstos son, sin embargo, merced a su talento, esperamos que, sin tardar, vuelvan a sus lares patrios y a los penates clásicos»¹¹. Algún reseñador de provincia, como Fernán Gómez, de *El Defensor de Granada*, hablan¹² significativamente de «el alma mora de su tierra», quizá reteniendo el verso «tu rostro moro de perfil gitano», de uno de los sonetos a García Lorca, mientras otros, los jerezanos recordados por José Luis Tejada¹³ notan «recias contradicciones del espíritu de Alberti», confiesan su «irresistible perplejidad» o buscan modelos que les sean más familiares, como Villaespesa o Tomás Morales. Esto es, tratan de digerir el producto.

La revisión de estas primeras reacciones de lectura nos permite enfocar el fenómeno de *Marinero en tierra* a la luz paradójica de una cierta militancia artística, como libro al servicio de una estética y una ideología, dentro de una vasta corriente que pretende establecer su hegemonía, en el sentido gramsciano¹⁴ del término, sobre el conjunto del país en el terreno cultural y en el terreno estético; dentro de él, en el terreno poético. Desde ese punto de vista, la práctica de Alberti forma parte de un bloque intelectual de la burguesía, en proceso de gestación, que pretende hallar nuevos medios de expresión, más acordes en el terreno cultural con la hegemonía que está adquiriendo en el terreno político y que culminará con la toma del poder al instaurar la Segunda República; por lo que se refiere al ámbito general, valga esta cita de Pérez de Ayala en 1930: «Nosotros y las generaciones que nos han seguido irrumpimos en la fortaleza secular de la ignorancia y el despotismo (hombres de ciencia, artistas, literatos, ciudadanos todos) a través de la brecha practicada por la catarata del 98. Desde entonces la plaza está invadida, aunque todavía no se haya rendido la más alta ciudadela»¹⁵.

La aspiración de este bloque histórico se cifraría —aplicando siempre los conceptos de Gramsci— no en la lucha voluntarista por imponer un nuevo arte, sino en la lucha, más compleja «por una nueva cultura, es decir, por una nueva moral, que no puede dejar de estar íntimamente ligada a una nueva intuición de la vida, hasta convertirla en una nueva manera de ver y sentir la realidad, y por consiguiente, en un mundo íntimamente connaturalizado con los «artistas posibles» y con las «obras de arte posibles»¹⁶.

Sobre la existencia y vicisitudes de estos núcleos de renovación cultural y de signo político liberal poseemos gran cantidad de testimonios, de todos conocidos. Entre ellos, nos interesa el caso de la Institución Libre de Enseñanza y sus herederos, a cuya sombra se coloca Alberti, visitante asiduo de la Residencia de Estudiantes, en esos años. La actividad de este grupo en la empresa de renovar la vida cultural y científica

¹¹ C. Eguía Ruiz S. J. «Del creacionismo y ultraísmo al vanguardismo en España. Un decenio de incongruencias» *Razón y fe*, 85, octubre-diciembre 1928, p. 518.

¹² «Notas sobre Alberti» *El Defensor de Granada*, 21-IV-1926.

¹³ Rafael Alberti entre la tradición y la vanguardia (Poesía primera: 1920-1926), *Madrid, Gredos 1977*, pp. 425-431.

¹⁴ «La supremacía de un grupo social se manifiesta de dos modos, como "dominio" y como "dirección intelectual y moral". A. Gramsci, «Il Risorgimento», *Antología Selección, introducción y notas de M. Sacristán, México, Siglo XXI, 1970*, p. 486.

¹⁵ *El Sol*, 30-VI-1930, recogido por J. Cano Ballesta, *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*, *Madrid, Gredos 1972*.

¹⁶ A. Gramsci, *Letteratura e vita nazionale, Roma, Editori Riuniti 1971*.

española es intensa y variadísima; el testimonio de Moreno Villa insiste en la dimensión colectiva: «Durante años he sentido este ritmo emuladorio, y he dicho que así vale la pena vivir. Un centenar de personas de primer orden trabajando con la ilusión máxima, a alta presión. ¿Qué más puede pedir un país?»¹⁷. Moreno se refiere en concreto al Centro de Estudios Históricos, que tendrá una especial influencia sobre la primera actividad poética de Alberti. Con igual orgullo se refiere otro poeta, Jorge Guillén, a la actividad de estos años y estos círculos: «¡Qué admiración y qué pena nos remuevan al reanimar en el recuerdo aquellos años tan fecundos para la cultura española! Bien podemos denominarlos «la edad de Oro liberal», designación con que Juan Marichal limita el período, demasiado amplio, que «Azorín» considera como el segundo Siglo de Oro. Numerosas individualidades campan por sus respetos; pero todas ellas forman el carro que presenta a un pueblo en ascensión nacional. Son muchas tentativas que coinciden en un resultado: una gloriosa España»¹⁸.

En este marco, esbozado a grandes rasgos, se va a mover la primera poesía albertiana. En el aspecto concreto del interés de la Institución Libre de Enseñanza por lo popular, pueden aducirse testimonios como los de Manuel Bartolomé Cossío (1913), quien al presentar una exposición de bordados reflexiona sobre la «perpetuidad... evolutiva» del arte popular y subraya que éste «no admite en el contemplador términos medios: arte de humildes, arte de refinados»¹⁹. Y el propio Juan Ramón Jiménez, al poner de relieve la importancia del institucionismo para la recuperación del pasado popular, concibe «la unión entre lo popular y lo aristocrático» como «lo aristocrático de intemperie»²⁰; es decir, excluyendo explícitamente lo vulgar, tercer término latente en la oposición culto/popular.

Además, como escribió Solita Salinas «hay una indudable relación entre erudición y poesía, entre los grandes estudiosos que trabajan en el Centro de Estudios Históricos, con Menéndez Pidal, y los jóvenes poetas»²¹. Uno de los modos de esta relación concierne al modo de mirar o escuchar la poesía popular. En ese sentido tiene un valor particular el trabajo de Menéndez Pidal «La primitiva poesía lírica española», un discurso pronunciado en la inauguración del curso de 1919-1920 en el Ateneo.

Don Ramón empieza por afirmar que igual que sucede con el lenguaje, que empieza por ser oral y vulgar y luego se escribe y se hace instrumento de cultura, «...lo indígena popular está siempre como base de toda la producción literaria de un país», y contra la idea de Menéndez Pelayo, a cuyo juicio el arte era únicamente aristocrático sostiene que hay que saber mirar, para descubrir, por ejemplo en la masa de poemas del Cancionero General, un rasgo de fugaz frescura...», «algo dicho “con agradable sencillez”, algo “que se destaca del conjunto”; “un hálito de encanto, salido descuidadamente de la que sin rebozo podemos llamar el alma del pueblo”». Lo popular aparece como «olvido del artificio» de los poetas: «A veces, los poetas olvidan las reglas aprendidas, abandonan la estrofa amplia y complicada y cantan en una estrofa corta o en un pareado apoyado por un estribillo. Entonces la expresión poética toma gran soltura lírica, y se vivifica por un sentimiento que, descuidado ya de todo artificio,

¹⁷ Vida en claro, cit. p. 141.

¹⁸ «Federico en persona», prólogo a las Obras completas de F. García Lorca, ed. de Arturo del Hoyo, Madrid, Aguilar 1973, p. 36.

¹⁹ M. B. Cossío «Elogio del arte popular», De su jornada (fragmentos), prólogo por Julio Caro Baroja, Madrid, Aguilar 1966, pp. 251-253.

²⁰ «El modernismo poético en España y América» (1946), citado por G. Palau de Nemes, Vida y obra de Juan Ramón Jiménez, Madrid, Gredos, 1957, p. 123.

²¹ S. Salinas de Marichal El mundo poético de Rafael Alberti, Madrid, Gredos 1968, p. 82.

fluye sincero, fresco, candoroso, lleno de verdadera emoción». Frente a la «insinceridad» de un Villasandino o de un Juan Alfonso de Baena, que no comprendió la «tradicción popular», se reivindica la estirpe de los que oyen esta tradición y ensayan la «primorosa unión de los dos géneros de poesía», culto y popular: Santillana, Gil Vicente, Lope.

En la página final, caracteriza Menéndez Pidal la lírica popular primitiva como «eminentemente sintética. Trata de motivos elementales de la sensibilidad, y ante la impresión del conjunto se desentiende de todo análisis interpretativo; la síntesis de la expresión domina en este arte lo mismo que en las lenguas primitivas; por eso, una frase exclamatoria es la forma completa de muchos villancicos, como la interjección es la enunciación más directa del sentimiento, sin mezcla de ninguna labor reflexiva». Como remate, arroja Menéndez Pidal un guante que —sabemos— Alberti recogió: «¿Y quién sabe si el estudio de esta poesía, tantas veces sentida en común, podría hacer que entre nuestros eximios poetas españoles... surgiese la meditación fecunda que lanzase alguna vez su inspiración a guiar los sentimientos colectivos, con audacia renovadora de lo viejo?»²²

En esta posición ante la poesía tradicional no sólo pervive la *Volkstheorie* de origen romántico, con su valoración de lo primitivo como auténtico, susceptible de aliarse a lo culto frente a lo vulgar, sino también la herencia del culto al fragmento, que en toda una veta del romanticismo se identificó con la sugerencia de lo infinito. Igual que en el gusto pictórico se exaltan los esbozos por su vivacidad superior a la de la obra acabada, en poesía la mirada moderna, de Baudelaire a Mallarmé y Valéry, en anhelo de pureza procede por destrucción o depuración, por abreviación²³, para recuperar en toda su intensidad el poder perceptivo de la palabra, lo que un Walter Benjamín hubiese denominado el «aura». Esta mirada moderna, al volverse hacia el pasado, descubre esas cualidades en las breves canciones sintéticas, elementales. También ahora se va a la tradición desde la modernidad.

De Alberti —un vanguardista que escribe sonetos y lee cancioneros sabemos que leyó los *Cantos populares españoles* de Francisco Rodríguez Marín (1882), pudo haber leído los primeros tomos de *La verdadera poesía española* de Cejador (1924), que con el dinero del premio compró el *Cancionero* de Barbieri (1890) y las *Obras completas* de Gil Vicente. De este último —que luego editaría Dámaso— escribe en 1929: «Dámaso Alonso, Mr. Trend, Pepe Bergamín y yo lo descubrimos»²⁴. A propósito del interés compartido por la poesía popular y tradicional nada²⁵ más expresivo que la «Imagen primera» de Lorca en la Residencia.

Alberti, pues, aparece dentro de este contexto realizando la «parte estética» de esta operación de rescate de la literatura antigua que efectuaba la filología hispánica según las más modernas y rigurosas técnicas francesas y alemanas. Él, entre otros, viene a demostrar que toda esa tradición está viva, con su práctica.

Del mismo modo que los filólogos se esfuerzan por incorporar todas las renovaciones del positivismo (ediciones filológicas, gramáticas históricas, ediciones de textos)

²² Recogido en *Estudios literarios* (1938), Madrid, Espasa Calpe 1973, pp. 157-212.

²³ Para la ideología del fragmento entre los románticos cf. E. Wind, *Arte e anarchia* (1963), Verona, Mondadori 1977, p. 65 y ss.

²⁴ *Prosas encontradas*, cit., p. 26.

²⁵ R. Alberti *Imagen primera de...*, Buenos Aires, Losada 1945, pp. 15-22 (*Hay reed. de Madrid, Turner 1977*).