

La depuración de la mirada

En torno al neopopularismo en Rafael Alberti

La aparición de Rafael Alberti en la escena poética española tiene los rasgos del asombro. *Marinero en tierra* es un libro que parece haber nacido como Minerva, de un golpe del creador, armado de todas las armas relucientes¹. Es un libro que trae consigo su propia fórmula, su propia poética. Pocas veces se habrá dado un caso tan redondo de acierto en materia y forma, de inauguración solemne y definitiva de un mundo poético. Como escribió Bergamín en 1929, «el primer Alberti... lo sabe todo ya»². Este libro está situado al frente de una larguísima carrera de experimentación y variedad, y al mismo tiempo contiene muchos elementos de esa dimensión no sucesiva que Salinas, escribiendo sobre Rubén Darío, denominó el «tema vital» de un poeta. Uno de estos elementos es el que se ha llamado «neopopularismo»; ha alcanzado valor canónico en la poesía española del siglo XX y es el que nos toca glosar ahora.

El neopopularismo o neotradicionalismo consiste en el uso poético de la poesía popular o tradicional española. Uso poético quiere decir asimilación y actualización, inclusión en el «orden simultáneo» que forma la tradición literaria cuando se sirve de ella el talento individual de un poeta, según describió magistralmente T. S. Eliot. Alberti repite un gesto o una mirada que otros poetas en el pasado lanzaron sobre esa poesía: lo que nos interesa es iluminar los rasgos distintivos de esa mirada. ¿A dónde mira Alberti? ¿Cómo se forma su mirada?

La cuestión de la mirada no puede ser ociosa en un poeta que orientó su vida artística al principio hacia la pintura: «En 1917 vine a Madrid para ser pintor»³. Las relaciones prácticas y poéticas de Alberti con la pintura han continuado siempre —grabados, liricografías, poemas dedicados a artistas, incluso un libro dedicado *A la pintura*—; la orientación definitiva fue hacia la palabra. Pero lo que nos importa, en esta decisión juvenil, no es tanto la elección del lenguaje cuanto la voluntad vital de ser artista; esto es, de escoger lo que en la modernidad es un modo de vida y una moral. ¿Qué clase de pintor se propone ser? Es la época de las exposiciones nacionales, de las primeras y segundas medallas; la época de una estupenda pintura figurativa; la época también de las Salas del Crimen, donde cuelgan los cuadros de la vanguardia.

¹ Cf. R. Alberti *Marinero en tierra. La amante. El alba del alhelí. Edición, introducción y notas de R. Marrast, Madrid, Castalia 1972* y R. Alberti *Obras completas. Tomo I Poesía 1920-1938, recopilación, prólogo, cronología, bibliografía y notas de L. García Montero, Madrid, Aguilar 1988.*

² J. Bergamín, «El canto y la cal en la poesía de Rafael Alberti», *La Gaceta Literaria* 54, 15-III-1929. Recogido por M. Bayo, *Sobre Alberti, Madrid, CVS, 1974.*

³ «Autobiografía», en R. Alberti *Prosas encontradas 1924-1942. Recogidas y presentadas por R. Marrast, Madrid, Ayuso, 1970.*

Alberti se inclina por esta última, después de su aprendizaje de copista en la Academia de Bellas Artes de San Fernando y en el Prado. Su primera aparición pública, en el Salón de Otoño de 1920, suscita las ironías de la crítica comercial; se orienta hacia el postcubismo de Vázquez Díaz, sobre quien escribirá en 1924 su único artículo de crítica de arte, aparecido en la revista coruñesa *Alfar*; en él elogia Alberti «la nueva forma constructiva» que inicia Vázquez Díaz para terminar con el «impresionismo vulgar, inanimado y chato»; elogia «lo sintético-justo», «la nota clara y a la par fría» en una nueva forma de construir el paisaje a la que caracteriza como «el nuevo camino real que ha de llevarnos a la inmensa pradera donde pacen los ríos de las más puras tradiciones del Arte»⁴. Es decir, a la tradición desde las vanguardias.

Este mismo gesto se repite en la poesía. Alberti empieza a escribir en 1920 y su deslumbramiento primero procede del ultraísmo y el creacionismo. Alberti lee la revista *Ultra*, publicada en Madrid de 1918 a 1921, y seguramente queda deslumbrado —como quedó deslumbrado Eugenio d'Ors— por la profunda innovación plástica que suponía aquel tríptico de cartón rígido, donde los poemas alternaban con los grabados en madera, de fuertes trazos en blanco y negro y composición cubista, de Barradas, Wladislaw Jahl y Marjan Paskiewikz. Leyó también *Índice*, la revista de Juan Ramón Jiménez, aparecida en 1921, donde ya escriben los que son o serán sus amigos: Salinas, Guillén, García Lorca, cuyo *Libro de poemas* (1920) le impresiona sin duda. De hecho, sus primeros poemas publicados —influidos por la «imagen múltiple del ultraísmo y el creacionismo»— ven la luz en *Horizonte*, una revista dirigida en noviembre de 1922 por dos ultraístas de primera hora, Pedro Garfias y José Rivas Panedas, con Wladislaw Jahl como director artístico; el interés de esta publicación está en que en ella se detecta con claridad un movimiento de «rappel à l'ordre» semejante al de Jean Cocteau que por entonces reclama en poesía «la reaparición de la rosa, única reacción posible contra las máquinas y las flores del mal». *Horizonte* tiene un marco tipográfico y plástico muy avanzado, y en ella colaboran entre otros Ramón Gómez de la Serna, Luis Buñuel, Drieu de la Rochelle, pero también José Moreno Villa, Eugenio d'Ors y Antonio Machado, quien raramente colaborará en revistas jóvenes y cuyas disensiones con la lírica nueva son bien conocidas:

En el número 3, José Bergamín comenta la fundación de la revista de Lyon *Le Mouton blanc*, que propugna un nuevo clasicismo cuyos paradigmas son André Gide y Jules Romains. Esta publicación le resulta atractiva, más que por su pretensión de volver al clasicismo «porque en ella se afirma, de un modo que pudiéramos llamar responsable, una protesta joven contra los excesos de una anarquía literaria inconsciente». En Francia es posible que tenga sentido el regreso al clasicismo. En España, advierte Bergamín, hay que andar con cuidado, «pues el blanco cordero correría el riesgo de ser guisado por aquellos para quienes clásico quiere decir: *guisote grasiento, garbanzo, olla podrida, etcétera*», es decir, de convertirse en casticismo en el peor sentido de la palabra. Se debe optar más bien por la paradoja de un «mirlo blanco»: mirlo blanco fue Góngora en el siglo XVII, Bécquer en el XIX y Juan Ramón Jiménez,

⁴ «Paisajes de Vázquez Díaz» *ibidem*, pp. 19-22.

el de la *Segunda Antología poética*, publicada en 1922, en la actualidad. Ésos deben ser los modelos de un clasicismo moderno, en especial Juan Ramón, a quien se debe «la consciente realización de una lírica —que sin sacrificar jamás ningún elemento de belleza— va depurándose en el mismo sentido de su evolución, es decir, que sabe encontrar en cada momento, la perfección que le corresponde»⁵.

Desde la vanguardia queda, pues, el camino expedito para poéticas de síntesis como la que Alberti pondrá en práctica. De ahí que más tarde pudiera escribir en sus memorias: «¿Era yo un desertor de la poesía hasta entonces llamada de vanguardia por volver al cultivo de ciertas formas conocidas? No. La nueva y verdadera vanguardia íbamos a ser nosotros, los poetas que estábamos a punto de aparecer»⁶. Ese «verdadero vanguardismo» es producto de una síntesis en la que como observa Luis García Montero «no se trata ...del abrazo de dos extremos independientes, la tradición y la vanguardia, sino de un mecanismo ideológico significativo por el cual la tradición puede utilizarse como fórmula de vanguardia como un modo de continuar la tradición selectiva»⁷.

Veamos algunas piezas de ese mecanismo, desde el lado de la tradición. La actividad poética del joven Alberti se inscribe dentro de un amplio contexto que debemos analizar.

Como es sabido Rafael Alberti recibe el Premio Nacional de Literatura en 1925 por *Marinero en tierra*, concedido por un jurado que formaban Ramón Menéndez Pidal, Gabriel Maura Gamazo, Carlos Arniches, Antonio Machado y José Moreno Villa.

Este último⁸ ha contado las deliberaciones del jurado y recuerda que Maura defendió la candidatura de Julián Sánchez Prieto, el pastor poeta, autor de versos como los siguientes (y perdóneseme la pequeña deslealtad de citar versos procedentes de una zarzuela, *El ruiseñor de la huerta*, (1929)⁹ que no coincide con el libro presentado al Premio):

Generosa tierra mía, la que se viste de flores
para recibir al hijo que vuelve de la campaña,
la de los rojos claveles y los frutos como el oro.
¡La que tiene los colores de la bandera de España!

¿Por qué desenterrar estos versos desdichados? La anécdota, leída a la luz de la estética de la recepción¹⁰, nos revela que se produjo cierta lucha entre dos formas de hacer poesía. La historia —y el juicio de Moreno y Antonio Machado— inclinó inmediatamente la balanza del lado de Alberti; nuestro horizonte de expectativa, como lectores, está formado por los versos de Alberti, que han alcanzado un valor de canon; en el horizonte de expectativa del momento en que apareció *Marinero en tierra* todavía era posible que alguien apostase por el «Pastor poeta», lo cual pone de relieve el cariz combativo y la novedad (el lugar objetivo en vanguardia) de su poesía en el momento en que salió a la luz. Incluso en 1928, cuando la poesía de Alberti y del resto de sus amigos tiene ya una presencia indudable en el público lector, el padre Constancio Eguía Ruiz, crítico literario de la revista de los jesuitas *Razón y Fe*, en un balance donde critica todos los vanguardismos desde una perspectiva aristotélico-

⁵ Cf. A. Soria Olmedo *Vanguardismo y crítica literaria en España 1910-1930*, Madrid, Istmo 1988, pp. 120-125.

⁶ R. Alberti *La arboleda perdida. Libros I y II de memorias (1959)*, Barcelona, Seix Barral 1975, p. 164.

⁷ Op. cit., p. 57.

⁸ *En su Vida en claro. Autobiografía (1944)*, Madrid, F.C.E., 1976, p. 118.

⁹ Madrid, colección «La Farsa», número 140, año IV, 17-III-1930.

¹⁰ Cf. H. R. Jauss «La historia literaria como provocación de la crítica literaria» (1967) *La literatura como provocación*, Barcelona, Península, pp. 139-211.