

de la fábrica y de los hombres del campo. Se ensancha, se hace exterior, se manifiesta para todos. La anécdota pequeña, los grandes hechos heroicos encuentran nuevamente sus intérpretes, héroes ellos mismo de sus cantos»<sup>8</sup>.

La experiencia debió ser muy interesante, sobre todo si se tiene en cuenta que la literatura española no contaba con modelos inmediatos para este tipo de poesía: existía, eso sí, una fuerte polémica en torno al compromiso en la literatura, pero los primeros intentos se empiezan a dar de forma aislada y por caminos puramente individuales; no sólo es Alberti, sino también Emilio Prados y Pascual Pla y Beltrán los que abordan un proyecto de poesía comprometida, con diferentes resultados<sup>9</sup>. Ninguno de ellos encuentra, como ocurría con los escritores soviéticos, unas líneas marcadas de antemano, un programa más o menos definido ni, por supuesto, las disquisiciones teóricas de la escuela de Zhdánov, que dificultaban, en la práctica, el desarrollo de un posible arte revolucionario. Lo específico de la situación española exigía una actuación muy diferente de la que mantiene la ortodoxia estalinista. En términos generales, la primera poesía comprometida de Alberti se ajusta a un principio básico del *realismo* que defendían y practicaban los escritores europeos de tendencia revolucionaria, desde Gorki a Ehreburg, desde Johannes Becher a Louis Aragon: «La literatura —había dicho Lenin— debe ser una literatura de partido». Este lema aparece en la primera colección de poemas de signo revolucionario que Alberti publica: *Consignas*, de 1933. La intención didáctica de estos poemas se observa claramente a través de las breves notas explicativas que los acompañan y que serán suprimidas en ediciones posteriores. Es curioso comprobar cómo Alberti hace aquí otra versión de la *Elegía Cívica*, adaptándola bajo el título de «Mítin»:

¡Camaradas!  
Se acerca el alba de las manos arriba,  
oidla,  
el alba del espanto en los ojos biliosos de la usura,  
el alba de la huida precipitada de los lechos,  
el alba de la toma de los bancos,  
el alba del asalto a las minas y fábricas,  
el alba de la conquista de la tierra,  
el alba de la derrota y expulsión de los ángeles...

(OC, III, 756)

En el poema «La lucha por la tierra» acentúa los elementos de ruptura con la ideología religiosa, estrechamente relacionada con los mecanismos de explotación que manejaba la oligarquía andaluza:

Y como cualquier propietario o explotador de hombres  
exigía además que le llamásemos Señor.  
Esto nos enseñaron desde niños los curas,  
el arzobispo en su visita pastoral  
y los dueños del campo que labramos hasta que nos derriba.

<sup>8</sup> En *Prosas encontradas* (cit.), p. 149. El artículo fue publicado en *Luz*, Madrid, julio y agosto de 1933.

<sup>9</sup> Un análisis más amplio en mi libro *La poesía de Rafael Alberti (1930-1939)*, Diputación de Cádiz, 1984. Para el contexto, vid. el citado libro de Juan Cano Ballesta y el de J. Lechner, *El compromiso en la poesía española del siglo XX*, Leiden, 1975.

Éramos más que bestias.  
Pero ahora, Señor, una hoz te ha segado para siempre...

(OC, I, 527)

La negación de un orden sobrenatural y la necesidad de una lucha concreta para cambiar la realidad, las condiciones de vida del hombre, están en la base de estos poemas que inician un verdadero *desclasamiento*. *Consignas* ofrece también una dimensión *populista* que responde a las exigencias de claridad y de efectividad ideológica más o menos directa, en poemas como «Juego», «Sequía» o «Aquí y allá» (después «Los niños de Extremadura»). Son poemas muy sencillos, fáciles de retener en la memoria por el ritmo tan marcado que poseen. Alberti pone otra vez en práctica su habilidad para la adaptación de formas populares, tan visible en sus primeros libros, desde *Marinero en tierra* a *El alba del alhelí*, y emplea frecuentemente la reiteración, el paralelismo, la elipsis y los diálogos intercalados, recursos que se asocian a una simbología elemental<sup>10</sup>. Son, tal vez, los poemas más circunstanciales, por estar ligados a unos objetivos pragmáticos inmediatos, y causaron la indignación de más de uno. Juan José Domenchina, escandalizado, «saluda» la aparición de *Consignas* con palabras muy duras, hablando del «acicate turbulento que está en las antípodas de las posibilidades de un poeta», de la «lira pseudopoética», de la «musa enajenada», etcétera<sup>11</sup>. «Muchos amigos se apartan de mí», escribe Alberti en el «Índice autobiográfico», y en alguna revista se rechazan colaboraciones suyas. Como reacción, surge el poema «Al volver y empezar» (1932):

Llegué aquí,  
volví y vi cadáveres sentados,  
cobardes en las mesas del café y del dinero,  
cuerpos podridos en las sillas,  
amigos preparados a recibir en balde el  
sueldo de la muerte de los otros.  
Vine aquí y os escupo.  
Otro mundo he ganado.

(OC, I, 525)

A pesar de las críticas adversas, Alberti y María Teresa León continúan con su empeño de agrupar a escritores y artistas que coincidieran en un proyecto revolucionario: la fundación de la revista *Octubre*, a mediados de 1933, sería el mayor logro en este sentido. Coincidiendo con la aparición del número-homenaje que la revista dedica a la URSS, Alberti publica su segunda colección de poemas comprometidos: *Un fantasma recorre Europa*. La edición, al cuidado de Manuel Altolaguirre, tiene bastante más entidad que la de *Consignas*. El título reproduce textualmente el comienzo del *Manifiesto Comunista*: «Un fantasma recorre Europa: el fantasma del comunismo. Todas las potencias de la vieja Europa se han unido en una Santa Alianza para acorralar a este fantasma: el papa y el zar, Metternich y Guizot, los radicales de Francia y los polizontes de Alemania...», y ése es también el título del poema más célebre de la colección, una auténtica declaración de principios donde se mezclan los elemen-

<sup>10</sup> Vid. Ricardo Senabre, *La poesía de Rafael Alberti*, Universidad de Salamanca, 1977.

<sup>11</sup> Juan José Domenchina, «Poesía y crítica», en *El Sol*, 21 de mayo de 1933.

tos visionarios con la interpretación dialéctica de la realidad. La crisis de un sistema y el miedo de una clase social en decadencia quedan reflejados en el poema:

Y las viejas familias cierran las ventanas,  
afianzan las puertas,  
y el padre corre a oscuras a los Bancos  
y el pulso se le para en la Bolsa  
y sueña por la noche con hogueras,  
con ganados ardiendo,  
que en vez de trigos tienen llamas,  
en vez de granos, chispas,  
cajas,  
cajas de hierro llenas de pavesas...

El final es una afirmación de fe revolucionaria:

Un fantasma recorre Europa,  
el mundo.  
Nosotros lo llamamos camarada.  
(OC, I, 523-524)

La denuncia social se cruza con la autobiografía. El elemento autobiográfico viene aquí exigido por el proyecto de ruptura consciente que asume el poeta y que hace explícito en el prólogo a la edición de su *Poesía (1924-1930)* en *Cruz y Raya* (1935): «Publico la mayor parte de mi obra poética comprendida entre 1924 y 1930, por considerarla un ciclo cerrado (*contribución mía, irremediable, a la poesía burguesa*) (...) A partir de 1931, mi obra y mi vida están al servicio de la revolución y del proletariado universal»; o en la poética que se inserta en la antología de Gerardo Diego *Poesía española* (1934): «Antes, mi poesía 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».

En ese mismo año ocurre la revolución de Asturias, que va a tener una incidencia importante en la poesía de Alberti. Los acontecimientos del octubre asturiano contribuyeron a radicalizar la actitud política de muchos escritores españoles, como reconocieron ya entonces Altolaguirre y Gil-Albert, entre otros. Sin embargo, los poemas «simultáneos a los hechos» que escribe Alberti poseen un rasgo diferencial muy significativo desde el punto de vista del análisis de la ideología literaria vigente: están agrupados bajo el epígrafe de «Homenaje popular a Lope de Vega». En 1935, se celebraba en España el tercer centenario de la muerte de Lope de Vega, a quien se consagra como *escritor nacional*, y el homenaje da lugar a una fuerte controversia centrada en la «recuperación» de Lope según las distintas lecturas que de su obra se realizan, ya desde un punto de vista reaccionario (Joaquín Entrambasguas), ya desde una óptica liberal (José Fernández Montesinos) e incluso de izquierdas: Arconada o el propio Alberti actualizan a Lope de Vega como *escritor nacional* y *popular* por excelencia<sup>12</sup>. Esta reivindicación contrasta abiertamente con el homenaje a Góngora de los años

<sup>12</sup> Antonio Jiménez Millán, «Lope frente a Góngora: la tradición clásica en El poeta en la calle de Rafael Alberti», en *Anthropos*, n.º 39-40, Barcelona, 1984.

1927-28, cuando Alberti escribió *Cal y canto*, en pleno fervor por la escritura del poeta cordobés. Si este homenaje supone la exaltación de las *formas poéticas puras*, según los criterios que entonces se hallaban en boga, la atención que presta Alberti a Lope de Vega en 1935 se nos revela como parte del nuevo proyecto ideológico del poeta: el reflejo de la vida y de la historia, en un primer término, frente al purismo y a la estilización anteriores; el alcance popular de la escritura de Lope frente al hermetismo gongorino. Todos los poemas llevan una cita de Lope. El título «Si Lope resucitara...» nos recuerda de inmediato aquel «Si Garcilaso volviera», de *Marinero en tierra*, pero con otras connotaciones: el autor clásico es convertido ahora en símbolo de la lucha popular contra la reacción («respondan al cascabel/ de José Antonio, Miguel, Queipo, Gil... o el gran carajo»), igual que en la URSS, donde se representaba *Fuenteovejuna* como una obra revolucionaria y Meyerhold había experimentado sobre el teatro clásico español<sup>13</sup>. Alberti adapta formas métricas características de la poesía de Lope de Vega: el villancico, sobre todo. He aquí el recuerdo de las viejas canciones de siega, con la repetición del estribillo: «Siega, siega/ que la hoz es nueva», o un villancico con estribillo tomado directamente de Lope «¡Oh, que bien baila Gil!» en el último poema de la serie, una sátira política, aguda e hiriente, a Gil Robles, al gobierno de la CEDA y a la jerarquía eclesiástica:

Gil no baila a la asturiana  
que baila a la vaticana  
con sotana y con fusil.  
¡Oh qué bien baila Gil!  
¡Qué jaleo!  
¡Cuánto bonete y manteo  
y cuánto guardia civil!

(OC, I, 544-545)

Siguen estando presentes los recursos de su primera etapa, conocida como «neopopulista»: «Qué jaleo», estribillo corriente en el folclore andaluz, recuerda el comienzo de aquel poema de *El alba del alhelí* dedicado al niño de la Palma: «¡Qué revuelo!/ ¡Aire, que al toro torillo/ le pica el pájaro pillo/ que no pone el pie en el suelo!»<sup>14</sup>.

De aquella gran elegía que era el libro *Sobre los ángeles* no queda nada en este «Homenaje popular a Lope de Vega» ni, en general, en los textos de *El poeta en la calle*: ni siquiera la postura anarquizante de *Elegía Cívica*. Podríamos recordar aquellas palabras de Sanguinetti acerca de Eugenio Montale: *la elegía transformada en himno*. Todo se ha convertido en un canto al «hombre nuevo» y a «la nueva era del mundo» que el poeta presiente. Incluso el recuerdo de una persona muerta, Aida Lafuente, se expresa como una llamada al resurgir del impulso revolucionario.

En general, los textos de *El poeta en la calle* llevan implícito un proyecto de ruptura con la concepción tradicional de la poesía y con la imagen del poeta aislado en su mundo («no es más hondo el poeta en su oscuro subsuelo encerrado», escribiría Alberti años más tarde), visible ya en el mismo título. Dicho proyecto se realiza en varias

<sup>13</sup> Vid. Piero Raffa, *Vanguardismo y realismo*, Barcelona, Ed. Cultura Popular, 1968.

<sup>14</sup> Ricardo Senabre, *op. cit.*, p. 65.