

Alberti y los «tontos» del cine

Con cada uno de sus libros, Alberti propone al lector una nueva aventura, el último episodio de la vida que le ha tocado vivir. Así, cuando a finales de los años veinte irrumpe el cine en el mundo artístico como la gran revelación, Alberti se declara apasionado del cine, y, totalmente identificado con sus héroes cómicos escribe uno de los libros más originales de la poesía moderna: *Yo era...* (título tomado por Alberti de una frase dicha por el gracioso en la obra de Calderón *La hija del aire*). Es una transposición poética de las aventuras vividas o soñadas por los grandes actores cómicos del cine, encabezados por Charlot, Buster Keaton y Harold Lloyd. Si bien es cierto que a fines de los años veinte se escribieron muchos versos y muchas prosas sobre los grandes actores cómicos del cine, sólo Alberti, siempre a la vanguardia de toda aventura poética, escribe un libro dedicado a ellos.

En las nuevas películas que comienzan a darse a conocer en España a partir del año 27, en las sesiones organizadas por Buñuel en la Residencia de Estudiantes, los jóvenes escritores descubren una forma de expresión equiparable a la literaria. Dice Guillermo de Torre: «Elemento afín y generador a veces de la poesía novísima... es el cine». Y Fernando Vela lo declara: la «décima musa». Es decir que de simple espectáculo, el cine asciende, por esos años, a musa inspiradora del escritor novísimo. No es de extrañar, pues, que Buñuel, máximo representante del nuevo cine, llame a los grandes cómicos mudos «la nueva poesía».

Las cartas de Dalí a Lorca, escritas de 1926 a 1927, documentan la aparición de este Arte Nuevo. En 1927 Dalí participa a Lorca que está encontrando una nueva técnica, enemiga de los poetas cerebrales, a los que substituye por los cómicos del cine. Dice: «Hemos llegado a la lírica de la estupidez humana: pero con cariño... con ternura sincera hacia esa estupidez. A nuestro tonto lo adoramos enternecidos con las lágrimas en los ojos... No es nuestra obsesión, es nuestra alegría». Y concluye dictaminando.

Primer poeta de todos: Picasso.
No hay poetas que escriban.
Los mejores poetas hacen cine: Buster Keaton.

A su vez, Lorca escribe «El paseo de Buster Keaton», graciosa prosa poética, muy dentro del espíritu de las declaraciones de Dalí.

Tal importancia cobra el nuevo cine, que *La Gaceta Literaria*, la gran revista vanguardista del momento, funda, el primero de octubre de 1928, el Cineclub de Madrid, con el propósito de presentar mensualmente programas del cine extranjero más novedoso, inédito en España. En la revista aparecen numerosos escritos sobre las películas presentadas. En una encuesta, se pregunta a ciertos jóvenes escritores qué opinión tienen del cinema. Francisco Ayala contesta: «Es nuestra gran, tal vez excesiva, preocupación».

El más significativo homenaje al cine cómico mudo es el que le rinde Alberti, con la publicación, en 1929, (en *La Gaceta Literaria*), de una serie de poemas. Pero su total identificación con los grandes tontos, (como él llama a los actores cómicos del cine mudo), tendrá lugar el 4 de mayo de 1929 en un festival organizado por el cineclub de Madrid, en que se le pide que lea algunos de sus poemas cinemáticos. El éxito de Alberti como poeta y como intérprete dramático, fue fulminante. Fueron tres sus homenajes: a Charlot, a Buster Keaton y a Harold Lloyd. José Bergamín calificó su actuación de «suceso literario», añadiendo: «Hizo el tonto con las figuras de la pantalla y actuó su invención poética, recitándola dramáticamente, representándola, para escándalo de muchos tontos de veras».

Conviene recordar aquí el trasfondo dramático de la poesía de Alberti, que hace de ella una poesía en muchos casos representable. En *Yo era un tonto...* es particularmente feliz la conjunción lírico-dramática, puesto que las películas son representaciones; en este caso, de índole cómica. Alberti ríe y nos hace reír con los cómicos de la pantalla. Pero no ríe aquí por vez primera. Recordemos que, al salir su primer libro, *Marinero en tierra*, Bergamín escribió una semblanza del poeta titulada «El alegre». La atmósfera de irónica alegría prevalente entre los intelectuales y artistas de los años veinte, se expresa en diversas revistas literarias. La revista *Lola*, en su número doble 6-7, presenta una «Tontología» o «Tontilegio» en que el «tontólogo» recoge lo que llama «resbalones de poetas», tales como Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez. Y en el número 5 de la misma revista, aparece la siguiente glosa del poema de Góngora «No son todos ruseñores», en la que se substituyen graciosamente los ruseñores y campanitas de plata de Góngora, por nombres de poetas contemporáneos:

No son todos juanramones
los que cantan, ni villalones
sino altolaguirres de plata
que tocan al alba.
No todas las voces ledas
son de guillenes con plumas
ni los manueles de espumas
cantan por las alamedas

Si acernudado te quedas
a sus tempranas canciones
no son todos juanramones
los que cantan, ni villalones.

Corre un airecillo alegre y burlesco por las tertulias y las revistas literarias, que no respeta ídolos. Y como la alegría y la chufra no eran cosa nueva en la poesía de Alberti, surgen de nuevo, apoyadas en la figura temprana de su autorretrato burlesco «El tonto de Rafael». Así, la alegría, que está siempre en él, en continuidad guadianesca, vuelve a la superficie con *Yo era un tonto*, mostrando de nuevo la cara de luz de la poesía de Alberti.

Pero ahora, la cara de luz refleja la de los Tontos, cuya alegría está empañada por un sentimiento de asombro, de alienación, que los deja indefensos ante la vida mecanizada de los tiempos modernos. Y que viven también los poetas. Baste recordar el fondo biográfico que motiva la desilusión de Alberti, tal como lo cuenta él en *La Arboleda Perdida*: después de pasar el verano de 1929 convaleciendo en el Guadarrama, vuelve a Madrid, dispuesto a independizarse de su familia. Ilusionado, prepara una segunda edición de *La amante*. Total, doscientas pesetas. Fracasan diversos intentos editoriales. En cuanto a sus libros, dice: «¡Bah!, cinco llevo publicados y ¿qué? Nada. Ni sombra de nada». Esta situación de penuria se refleja concretamente en *Yo era un tonto...*, cuando el poeta observa lo desgraciada «que suele ser en el invierno la suela de un zapato», observación que se aclara cuando, en *La Arboleda Perdida* se describe a sí mismo «yendo a pie a todas partes... y con agua de lluvia en las plantas rotas de los zapatos». Entonces es cuando Alberti se siente otro tonto más y decide buscar en el humor una salida a su situación crítica.

Señalemos también, para esclarecer el estado de ánimo de Alberti, cuando empieza *Yo era un tonto...*, que está escribiendo, simultáneamente, sus libros más sombríos: *Sermones y Moradas* y *El hombre deshabitado*. De ahí que, describiendo el estruendoso estreno de *El hombre deshabitado*, diga: «Yo seguía siendo un joven iracundo — mitad ángel, mitad tonto— de esos años anarquizados. Por eso, cuando... fue reclamada mi presencia, en el teatro, grité, con mi mejor sonrisa esgrimida en espada: ¡“Viva el exterminio! ¡Muera la podredumbre de la actual escena española!” Entonces el escándalo se hizo más mayúsculo».

Una flor de ternura guardo en mi corazón para los grandes tontos adorables: Charlie Chaplin, Harold Lloyd, Buster Keaton, Harry Langdon y los menores héroes todos de mi libro reciente, más o menos surrealísticos;

dice Alberti. La mayoría de los poemas están elaborados alrededor del nombre de uno de los tontos y nos presentan imágenes cinemáticas sucesivas, a veces, con elementos de las propias películas. Vamos a hablar de los tres primeros, que, dramatizados por el poeta, constituyeron su gran éxito en el Cineclub de Madrid. En ellos se canta a los tres grandes tontos. La «Cita triste de Charlot» es el primero. Se trata de un monólogo, en apariencia incoherente, del gran actor, en que éste va dejando

adivinar su imagen. Como en el cine, el tonto se ríe, llora, sueña, se entenece, se enamora y se siente desgraciado. Pero a diferencia del cine, en el poema el tonto *habla*. Empieza enumerando las piezas de la indumentaria que le caracterizan:

Mi corbata, mis guantes
y más tarde, el bastón extraviado y
mi sombrero, mis puños,
mis guantes, mis zapatos.

Como trasfondo a las palabras de Charlot, van apareciendo vagas referencias a su película *The Gold Rush, La quimera del oro* (1925): el paisaje nevado de Alaska, la choza de madera en que Charlot espera en vano a su amada y la solitaria cena en que se come sus propias botas. El dolorido sentir de Charlot llena el poema de melancolía. En medio de declaraciones incoherentes, va centrando su congoja en el reloj, en el paso de las horas. Y aquí, muy sucintamente, tras la enumeración de las horas, de once a dos, se nos informa de que

a las tres en punto morirá un transeúnte, en una ciudad que arde.

Otra vez aparece el reloj, «el hueso que más duele», y tras la repetición numérica,

Las II, las 12, la I, las 2
las tres en punto.

Sobreviene la misteriosa muerte en la farmacia. Alberti utiliza aquí (como ya lo hizo en «El ángel de los números» o en la «Elegía a Fernando Villalón») una fatídica enumeración que pone cierto orden en su caótica materia. Y sobre todo, parece traducir el destino ineludible, marcado por el reloj: el del condenado a fracasar en el mundo racional que le rodea. Si hay tristeza en este poema es porque los Tontos nos hacen llorar de risa, pero también de pena. La inocencia de Charlot le coloca en situaciones preciosísimas. Pero no hay que olvidar que a fin de cuentas, *él* es la víctima. Por eso en el fin clásico de las películas de Charlot lo vemos solo, con su hatillo a la espalda, alejándose tristemente de un mundo que lo rechaza. Esta es, también, la imagen con que Alberti termina el poema.

El segundo poema «Harold Lloyd estudiante», tiene por antecedente la película *El estudiante, (The freshman)*, Harold está estudiando, lenguas primero, en tono juguetón:

Oui
Yes
Sí

Y frases formularias de las que se enseñan en la escuela, como «avez-vous le parapluie?». Sin transición, salta a las matemáticas, las declinaciones, la geografía, la geometría; mientras tanto, se le interpone, como ocurre en las películas, el recuerdo de Alicia, su amor. Se unen así amor y pedagogía en graciosos cruces de fórmulas y dulces pensamientos.

Si la lagarta es amiga mía
evidentemente el escarabajo es amigo tuyo

Este es el falso silogismo que inventa Harold para su Alicia. A continuación, se aprende los números del revés, y pregunta a Alicia:

¿por qué me amas con ese aire tan triste de cocodrilo?...

Aquí entra por sorpresa un animal poco asociado con la expresión amorosa. Nos vamos dando cuenta de que Alberti se propone, lo mismo que los tontos en sus películas, ir derrocando valores que considera falsos, sobre las ruinas creadas, fabricar su nueva poesía. Los derroca, como los Tontos, a base de humor. Cuando sigue Harold divagando sobre su amor, lo califica así:

de ese puro amor mío tan delicadamente idiota
...tan dulce y deliberadamente idiota...

La tontería de Alberti y de los Tontos es un acto deliberado, pues cobra una nueva función lírica. Ahora, el sentimentalismo poético lo expresan los propios términos matemáticos que estudia Harold; no los enamorados. Se habla de «...esa pena profunda de ecuación de segundo grado», del «suicidio de los triángulos isósceles», «de la melancolía de un logaritmo neperiano», de «una cuadratura del círculo capaz de llorar». La materia didáctica investida de lirismo, parece cobrar cuerpo y querer salir de la cuartilla, rumbo a una aventura desconocida. el final, nos queda la imagen de Alicia, en un fondo de ríos exóticos (Nilo, Ganges) respaldada por el hipopótamo y el cocodrilo; y un proyecto de fuga con ella, por los aires: sueño de amor, derrota de la pedagogía. El mismo tema se continúa en «El noticiario de un colegial melancólico», esta vez, Buster Keaton. Muestra aquí Alberti su virtuosismo al hacer un poema de la declinación de una sola palabra:

Nominativo: la nieve
Genitivo: de la nieve... etc.

El gran acierto del poeta es la selección de la palabra declinada: *la nieve*, cuyos copos parecen ir cubriendo de blanco, las distintas formas de la declinación. A modo de ejercicio final

se alza
la luna tras la nieve

Y el comentario del colegial nos invita a presenciar cómo la conjugación extraviada se pierde entre los árboles, expresando el deseo de escapar de la disciplina impuesta.

Más alegre, el tercer poema de este libro, se titula: «Buster Keaton busca por el bosque a su novia, que es una verdadera vaca». Es también un poema representable, y se basa en el argumento de la película *Go West, Vaya al oeste* de Buster Keaton. Tiene la estructura de un juego o cuento infantil: a medida que avanza por el bosque

en busca de Georgina, Buster Keaton, nuevo Pulgarcito, va dejando caer pedazos de un rompecabezas que casan todos al final del poema. El ambiente lúdico-bucólico se inicia con una adivinanza:

1,2,3,4

En estas cuatro huellas no caben mis zapatos

Y luego la pregunta «¿de quién son?». Se da a elegir entre animales totalmente dispares, del tiburón a la pulga, se oyen gritos de animales. Y ahora dan comienzo sus propios gritos llamando: «¡Georginaaaaaaaaa! ¿dónde estás?». El bosque: abeto, aliso, pinsapo, confiere un fondo renacentista a la tenaz búsqueda de la amada. Y llega la primera contestación-sorpresa: «Ha pasado a la una comiendo yerbas». El amante Buster Keaton se lamenta de haber perdido a su amada justamene cuando «sólo le faltaba un cuerno para ser ciclista y cartero». Cantan los grillos crí, crí, crí, como cantan los otros animales del bosque:

Hasta los grillos se apiadan de mí
y me acompaña en mi dolor la garrapata

dice el Poeta-Tonto, cómicamente secundado en su dolor, como Salicio y Nemoroso en la Elegía III de Garcilaso, por toda la Madre Naturaleza.

Al volver a llamar Harold a Georgina viene, clarísima, la contestación de ésta, que da definitiva respuesta al enigma:

(Maaaaaaaa)

Las cuatro huellas, las yerbas comidas, el cuerno, el mugir vacuno, no dejan lugar a dudas. Pero Buster Keaton sigue dudando entre el dictamen del papá (el granjero) y el suyo. Con ritmo de vaivén, sigue en pie el dilema: ¿eres una niña o una vaca?, que se complica al llegar a esta posible conclusión:

¿Una niña y una vaca?

Buster Keaton se da por vencido, y su suicidio se manifiesta por una detonación «¡Pum!». Muerte por amor, abrupta, muy distinta a la de tantos pastores renacentistas que llegan a ella tras abundosas y sentidas lamentaciones.

El fondo humorístico de égloga renacentista conviene como ningún otro a este poema, porque Buster Keaton nos propone en su film el misterio de la metamorfosis. Dice Miguel Pérez Ferrero, resumiendo para *La Gaceta Literaria* la película *Go West*: «un idilio, un idilio puro de novios toda la cinta. El protagonista, Buster Keaton (*Friendless*, *El sin amigos*) enamorado de una vaca (*Brown eyes*, ojos morenos). Y la vaca, enamorada del protagonista. Emoción pura, limpia, triste. Emoción de desesperanza». Alberti, siempre abierto a la fábula, creó, en su primer libro, la pareja marinero-sirenita. Más tarde, desde el exilio cantará: