

no promete ningún cambio, sino variantes de emociones, síntomas, miedo, contenidos, hasta paralizados, dentro de tres secciones que llevan el mismo título, «Huésped de las nieblas». El empleo de secciones, de voces, de escenarios cuidadosamente especificados, son las señales más obvias de la tensión y textura dramáticas de la obra poética de Rafael Alberti, que él ha sabido vivificar con su propia voz desde que recitó en el Cineclub los poemas *Yo era un tonto...* Los que le han visto sacar una pistola al final del su lectura de su poema a Buster Keaton habrán comprendido por qué Alberti ha escogido como título *Poemas escénicos*, y por qué llevó a las tablas, con su auto *El hombre deshabitado*, personificaciones de algunas de las imágenes más trascendentes y tradicionales de *Sobre los ángeles*.

La obra de Rafael Alberti nos enseña que la creatividad no acata fronteras ni tolera barreras; en ella, poemas e imágenes pasan al teatro para ser llevados a la escena o acompañados de música; los poemas de *A la pintura* captan la individualidad de muchos pintores; en *Noche de guerra en el Museo del Prado*, los personajes de ciertos cuadros bajan de sus marcos y hablan; las pinturas que él mismo pintó a partir de 1947 están, nos dice, «casi siempre inspiradas en mis propios poemas». Su elogio del alfabeto en el poema «El lirismo del alfabeto» (de *Fustigada luz*) —«Pintura, poesía, caligrafía y música... aquí en un solo ramo»— celebra con orgullo la riqueza y diversidad de la mente creadora, y nos debería convencer de que nuestro poeta debe a sus raíces italianas, esa incapacidad de encerrarse dentro de un solo género, ese talento desbordante que vemos magníficamente representada por Leonardo da Vinci y Miguel Ángel. Rafael Alberti nunca ha traicionado sus raíces; desde el principio mismo de su carrera como poeta, él demostró un profundo respeto por su herencia cultural, respondiendo en *Marinero en tierra* a la atracción ejercida sobre tantos poetas de su generación por toda la rica gama de poesía española, desde la de tipo tradicional hasta las rimas de Gustavo Adolfo Bécquer. Tentador era ceder a los ritmos y tópicos de la poesía popular, irresistibles hasta para Pedro Salinas, que cantó en *Presagios* ¡Ay Sevilla, Sevilla,/ quiéreme por amigo!». Éste sería un ejemplo de lo que nuestro poeta denominó en 1929 «el costumbrismo o pintoresquismo andaluz de última hora»⁶. Su insistencia en 1934 en que «Nada, o muy poco, tiene que ver mi poesía primera con el pueblo... Más con la tradición erudita» revela la necesidad que sentía de perfilar su individualidad y de aclarar las diferencias entre él y otros poetas, particularmente García Lorca, a quien nombra —en el misma entrevista de 1934— en su definición de la índole popular de su obra: «Pero el popular no a la manera de García Lorca. Sino lo popular por la vía culta»⁷. Si el elemento popular de sus primeras obras era una expresión más de lealtad, de homenaje, entre tantas pronunciadas por su generación,

⁶ «Itinerarios jóvenes de España. Rafael Alberti», *La Gaceta Literaria*, n.º. 49, enero de 1929.

⁷ J. L. Salado, «Rafael Alberti, de niño, quería ser pintor», *Cervantes*, vol. VII (1934), p. 39.

su especificación «por la vía culta» marca una ruta personal que, pasando directamente por el *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, de Asenjo Barbieri, Alberti siguió para componer joyas literarias tan perfectas como «Mi corza».

Sin embargo, la presencia en *Marinero en tierra* de sonetos elegantes, de frases cultamente estilizadas como «clavel y espuma y nácar de los mares», y del nombre mismo de Góngora (en el mismo soneto, dedicado a Catalina de Alberti), pone de manifiesto el riesgo de dividir la obra y la mente de Rafael Alberti en fases cronológicas y categorías ordenadas y cómodas para los estudiosos de su obra. Leer en los dos poemas que siguen al soneto dedicado a Catalina de Alberti versos tan claros como «Mi corazón, repartido/ entre la ciudad y el campo» y tan intensamente creacionistas como «La luciérnaga del tren/ horada el desfiladero», es ver la prueba de que para él ningún estilo es una prisión, una camisa de fuerza. En primer lugar, el popularismo es de por sí diverso, tan polifacético para nuestro poeta que admite lo que él llama —en su conferencia de 1932, «La poesía popular en la lírica española contemporánea»— «surrealismo popular»: esa vena grotesca de las retahilas estrafalarias que nutre su poema «De 2 a 3». En segundo lugar, ningún estilo es capaz de contener el poema, apartarlo del mundo que Alberti siempre ha necesitado. Para conciliar su respeto por el pasado con su conciencia del mundo que le rodea, Alberti hace un acto de malarabista en el poema «El aviador»; cuando lo comienza con la invocación «Madre», se emparenta con tantos poetas anónimos que se han proyectado dentro de la mente del hijo o de la hija para interpretar quejas, o lamentos, o ilusiones, como ésta:

Madre, la mi madre,
yo me he de embarcar,
a la mar, a la mar que llevan
quién se va al mar.

Aunque la tragedia que motivó su poema fue causada por un invento del siglo XX, Alberti ha sabido proporcionar elegancia y dignidad al lamento de la niña, colocándola en una línea que remonta al pasado y llevará al futuro:

Madre, ha muerto el caballero
del aire, que fue mi amor.
Y en el mar dicen que ha muerto
de teniente aviador.
¡En el mar!
¡Qué joven, madre, sin ser
todavía capitán!

Esta voz del pasado que invoca a la madre, lo mismo que tantas voces históricas en la poesía de T. S. Eliot, sirve para enmarcar, y poner de relie-

ve, los desconcertantes —y peligrosos— adelantos técnicos del presente, aunque aquí no hay fricción sino armonía entre el marco y el contenido, precisamente porque ni el uno ni el otro se impone. Cuando se imponen los dos factores en *Cal y canto*, entablan una lucha entre la elegancia de la expresión estilizada y la ordinariez buscada de muchos temas. Por ser la obra más gongorina de Alberti, y la que más pujantemente registra los cambios de una vida cada vez más acelerada y descoyuntada, *Cal y canto* levanta a nuestro poeta de su contexto español, para trasladarlo al plano de los grandes poetas europeos del siglo XX. Como T. S. Elliot, Alberti sabe conferir una categoría especial a lo vulgar, hasta a lo degradado y degradante. En *Cal y canto*, un fuego, una tienda de ultramarinos, un marinero borracho, una cocina, un tren, un ascensor, un bar, un billete de tranvía: todos son ascendidos por la técnica metafórica y gama léxica de Alberti, de tal manera que los vemos —a través de los ojos y mediante las palabras del poeta— como algo más sublime que lo que realmente son. Veremos pronto que Rafael Alberti sabe rebajar y desinflar con igual destreza lo que es aparentemente grandioso. Para mí, es significativo que el poema más tradicional de *Cal y canto*, el que más abiertamente está dirigido y anunciado como homenaje a Góngora, su «Soledad tercera», esté también anunciado como «(Paráfrasis incompleta)». Quizás sería porque no quisiera, porque la técnica culterana, tan magistralmente aprendida y enarbolada, se asfixia en el aire enrarecido del artificio desconectado de la vida.

¿Qué, entonces, es el gongorismo para Rafael Alberti? ¿Es un estilo, una afirmación de la potencia del lenguaje? ¿Es una prueba, que, una vez pasada, le permite al poeta pasar a otro campo de estudio? ¿Es un acto de rebeldía? Hay que contestar que sí a todos, porque el gongorismo, como el popularismo, es otra etiqueta que engaña, poniendo el énfasis sobre el estilo y la fuente más bien que sobre el contenido y la novedad. Tales membretes son poco útiles para entender la obra de Alberti, quien nos diría que no puede haber un Góngora sin un Quevedo, que no existe pureza sin impureza, que no cabe la deshumanización sin humanidad, que no puede existir el cielo sin alcantarillas, y que si un poeta del siglo XX quiere hablar del cielo, por lo menos tiene el derecho de modernizarlo dentro de los tercetos tan tradicionales, imaginándoselo —en «Guía estival del Paraíso»— como un «Hotel de Dios», donde San Rafael aparece como «chofer de los colgantes corredores», anunciando viajes «¡Al Bar de los Arcángeles!» y a otros sitios aún más sorprendentes:

¡Funicular al Tiro de Bujías!
 ¡Submarino el Vergel de los Enanos,
 y al Naranjal de Alberti, los tranvías!

Alberti aprendió más rápidamente que muchos críticos y poetas que el estilizar puede deformar a la vez que reformar y elevar, y que el proceso de formador permite una visión especial del siglo XX. Si Narciso, vestido de *sportman*, parece dar la razón a Ortega y Gasset, que declaró en *La deshumanización del arte* que «El nuevo estilo... solicita... ser aproximado al triunfo de los deportes y juegos», también evidencia la frivolidad creciente de la vida misma, ensombrecida por el aburrimiento que sufre la Miss X, la nueva mujer emancipada. Miss X, con su pelo corto, y sin sombrero, y Narciso, con ligas verdes y pechos de goma, desempeñan distintos papeles y son tan fundamentales a la diversa experiencia psíquica y emocional de Alberti como los ángeles de *Sobre los ángeles*, Catalina de Alberti, Platko, el «oso rubido de Hungría», y Picasso, «Un toro desmandado/ Un caballo desbocado» (según *Los ocho nombres de Picasso*). La «Soledad tercera» de Alberti, junto con la *Fábula de Equis y Zeta* de Gerardo Diego, son las consecuencias de seguir al pie de la letra las exigencias de un estilo poético. «Venus en ascensor», o «Madrigal al billete de tranvía», o «Metamorfosis y ascensión», son el fruto del injerto del humor dentro de ese mismo estilo poético. Para Alberti, el humor es una forma de control y manipulación: es una manera de adaptarse a las circunstancias, y una manera de hacer que las circunstancias se adapten a él. El humor de Alberti no es la ironía distanciadora, crítica de Luis Cernuda; para nuestro poeta, el humor permite el reconocimiento, y la aceptación, de las anomalías y las debilidades humanas, como la de la niña vanidosa de *El alba del alhelí* (en «Nanas»):

Un duro me dio mi madre,
antes de venir al pueblo,
para comprar aceitunas
allá en el olivar viejo.

Y yo me he tirado el duro
en cosas que son del viento:
un peine, una redecilla,
y un moño de terciopelo.

Otra víctima de la debilidad es el pescador sin dinero, a quien Alberti clasifica de «tonto» con el mismo desacato con que se pregona a sí mismo en la misma obra como «El tonto de Rafael» y anunciará, cuando escriba sus poesías sobre los tontos del cine mudo, que *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*. Los muchos tontos nombrados por Alberti tienen muchos parientes; dentro de España, están emparentados con tantos «putrefactos», antecesores de los «destacagados» censurados por Alberti años más tarde; por fuera de España, tienen su equivalente en el idiota