

# «Más o menos surrealístico»: la modernidad de Rafael Alberti

**L**a modernidad vino con varias caras. Alrededor de 1870, según George Steiner en su reciente libro *Real Presences* (1989), se agudizó la crisis del sentido, inaugurando el vacío incierto entre la palabra y la cosa. Otra manera de manifestar la modernidad surge con lo que Robert Hughes llamó la aventura de la tecnología, hija de la supuesta revolución industrial. El advenimiento del avión, del cine, del coche, del telegrama, del teléfono (etcétera) prometió una utopía de ocio y lujo que se derrumbó en las trincheras de la primera guerra mundial. Octavio Paz define la modernidad como la discontinuidad radical —la ruptura entre el pasado y el presente para afirmar el presente, la actualidad. En estos tres esquemas arbitrarios la modernidad que triunfó al principio del siglo veinte vino acompañada de estados de angustia, de duda, de pesimismo si no de nihilismo.

Rafael Alberti nace con el siglo veinte (1902) en una España que no conoció la revolución industrial, ni conocería la primera guerra mundial. En Puerto de Santa María, donde transcurrió una infancia y adolescencia doradas, poco de esta modernidad filtró en la vida doméstica y católica de la familia Alberti. Rafael Alberti, como leemos en su fascinante *La arboleda perdida*, se rebeló contra el sistema, sobre todo educativo, aprendiendo su vocación de pintor desde la playa y la calle en la vieja tradición picaresca, y tan española pero alejada del mundo urbano y moderno. Más tarde se jactó que «hace ya treinta años que ni leo los periódicos» («Sin remedio» de *Sermones y moradas*).

Propongo leer la poesía de Rafael Alberti como un intento, un deseo de asumir plenamente la modernidad y sus riesgos y peligros, pasando primero por una etapa dominada por el cine y el aceleramiento de la vida moderna, después por una segunda etapa de soledad y angustia urbana, donde la modernidad ya no es júbilo ni gozo, para encarar a la modernidad desde la política marxista e internacional. Este trayecto

un poco general viene del lema de Rimbaud «Il faut être absolument moderne» en su *Une Saison en Enfer*, y se podría aplicar a muchos poetas contemporáneos a Alberti, como por ejemplo a Federico García Lorca y a Luis Cernuda. Todos encarnan la crisis de la modernidad como poetas; todos delatan el deseo de ser modernos, actuales, testigos de lo que verdaderamente está sucediendo. Así que huelga hablar de influencias surrealistas porque todos absorben la modernidad a través de sus muchas caras y facetas para despertar a un mundo poco ameno, y poco poético. Pero creo que Alberti es el que más auténticamente se mete con su época.

¿Cómo se manifiesta este deseo de encarnar la modernidad en el primer libro de Alberti, su premiado *Marinero en tierra*, de 1925? Es evidentemente un libro surgido de una lectura apasionada de cierta tradición muy española. Gracias al ejemplo de *Platero y yo* de Juan Ramón Jiménez, y del *Libro de poemas* de García Lorca, Alberti se hunde en el populismo andaluz con nanas, Gil Vicente, romances, etcétera, tanto como en la noción juanramoniana de «pureza» poética. Es un libro poco introspectivo, ligero, que impone una lectura veloz que se corresponde con los sentidos corporales. Libro superficial que quiere capturar la superficie gloriosa del mundo conocido por Alberti con sus playas, barcos, olas, caracolas y colores primarios. No hay angustia por el no-sentido de las palabras ni por la bancarrota de los valores occidentales. Este libro, escrito desde la ciudad (Madrid), propone al «sur» como gozo y canto. La frustración, la ausencia y la duda tienen poco que ver con estos «sueños». Juan Ramón Jiménez dio en la clave en su carta prólogo: «Poesía "popular", pero sin acarreo fácil: personalísima; de tradición española, pero sin retorno innecesario; nueva, fresca y acabada a la vez; rendida, ágil, graciosa, parpadeante: andalucísima».

Al mismo tiempo, dado que Alberti estaba poroso y atento al mundo, «impulsivo» e «impresionable» según él, la modernidad subyace detrás de la fachada andaluza. Esta modernidad viene como un aspecto de la aventura tecnológica, lo que Robert Hughes llama «the romance of technology» en su libro *The shock of the new art and the century of change* (1980). Creo que el tono «juguetón» y la brevedad eléctrica, de «staccato», casi de haiku, delatan esta modernidad inicial. Contradiendo la noción de un Alberti lector asiduo de la tradición poética española, diría que Alberti también leía al chileno Vicente Huidobro y sus seguidores ultraístas como Juan Larrrea y Guillermo de Torre, que comparten este tono «frívolo», y acelerado, lo que Huidobro llamó «el ciclo de los nervios» en su «Arte poética» de 1916. Por ejemplo dos estrofas del poema «Balcón del Guadarrama» suenan a lo Huidobro:

Con la nostalgia del mar,  
mi novia bebe cerveza  
en el coche restorán.

La luna va resbalando,  
sola, por el ventisquero.  
La luciérnaga del tren  
horada el desfiladero.

Si se cotejan estas estrofas con *Ecuatorial* de Huidobro, editado en Madrid (1918) y dedicado a Pablo Picasso, se verían el mismo énfasis en la modernidad (falsa) del

tren, del lujo del coche restorán, con la imagen del tren-luciérnaga. En el poema de Huidobro «la locomotora en celo» atraviesa el campo con «Su ojo desnudo/ cigarro del horizonte/ danza entre los árboles». Hasta hay coincidencia creacionista en la imagen de luciérnagas: «Las estrellas/ que caían/ eran luciérnagas del musgo».

Este tono «moderno» se filtra en otro poema de Alberti, su «Llamada» que empieza:

Zumbó el lamento del mar,  
cuando me habló por teléfono.

La red nacional de teléfonos en España se instaló con ayuda del ITT en 1924; el primer teléfono discable salió en 1919 aunque se transmitió la voz humana por primera vez por teléfono en 1876. Es decir, es una máquina «moderna». Otro poema toma al tranvía como máquina «moderna»: «II» de «El mar muerto»:

No sabe que ha muerto el mar  
la esquila de los tranvías  
—tirintín— de la ciudad.

Entre 1880 y 1908 la mayoría de las capitales europeas electrificaron sus redes de tranvías. El tranvía y el metro, tranvía subterráneo que funcionaba desde 1919 en Madrid, cambiaron las percepciones de los que vivían en las grandes urbes. Alberti lamenta este cambio y rechaza este aparato moderno. Además, siempre iba a pie.

Pero aún más importante como símbolo de la moda de la modernidad es el cine. En su célebre poema «Carta abierta» Alberti asocia burlescamente su nacimiento con la edad moderna:

Yo nací —¡respetadme!— con el cine.  
Bajo una red de cables y aviones  
Cuando abolidas fueron las carrozas  
de los reyes y al auto subió el Papa.

En 1903 se estrenó la película muda *The great train Robbery*. Bleriot cruzó el canal de la Mancha en 1909 y Ford produjo su coche modelo T en 1909. En esta época de transformaciones dramáticas el Papa sube al auto. En el poema breve «Verano» escuchamos un diálogo entre una madre y su hijo, diálogo entre dos generaciones, entre la vieja España reaccionaria, católica, moralista, y la nueva España joven y moderna:

—Del cinema al aire libre  
vengo, madre, de mirar  
una mar mentida y cierta,  
que no es la mar y es la mar.

La madre critica a su hijo, poniendo a la mar salada, húmeda, por encima de su representación en la pantalla. Pero a Alberti la magia de la pantalla le ha seducido por completo. Lo que agarra del cine es su rapidez vital, su «ligereza». El cine capta la prisa de la época moderna en la ciudad: es «kinético», es «moción» (*motion pictures*). Cito de *La arboleda perdida* donde Alberti habla de esta poética: «Creando imáge-

nes que a veces, en un mismo poema, se sucederán con una velocidad cinematográfica, porque el cine, sobre todo, entre otros inventos de la vida moderna, era lo que más me arrebatava, sintiendo que con él había nacido algo que traía una nueva visión, un nuevo sentimiento que a la larga arrumbaría de una vez al viejo mundo desmoronado ya entre las ruinas de la guerra europea». Estamos en la época de la electricidad. La «Carta abierta» termina afirmando la belleza de esta nueva prisa: «Un relámpago más, la nueva vida».

*Cal y canto* (1929) combina la vanguardia gongorina, paródica, subversiva, cuyo anecdotario está bien narrado en la autobiografía de Alberti, con la modernidad «kinética». Acerca del gongorismo, Alberti discrepa de su íntimo amigo Pablo Neruda quien acusó a los gongorinos españoles de esterilizar sus poemas, pero también acepta Alberti que «la belleza formal se apoderó de mí hasta casi petrificarme el sentimiento». En el sentido que doy a este ensayo —la búsqueda de la modernidad— *Cal y canto* continúa la estética de velocidad y superficialidad de *Marinero en tierra*. Tenemos viajes en tren; «Estación del Sur» (se asemeja al «Exprés» de *Poemas árticos* de Huidobro) y en coche; poemas sobre tarjetas postales (otra moda que nace con el siglo exigiendo la brevedad) y muchas referencias a la vida moderna con sus ascensores, tranvías, telegrafía, estrellas de cine y futbolistas. El libro se resume en el ya citado poema «Carta abierta» con su chiste epigráfico («Falta el primer pliego»). El tono es sofisticado, cosmopolita; la voz poética se siente a sus anchas en esta modernidad de rebelde gozando del «aceleramiento de los astros». En los años veinte en España la confianza y el entusiasmo en este tono disienten con lo que pasó en las trincheras a gente como André Breton o a Louis Aragon.

Esta ausencia de angustia y de pesimismo (tan evidente en los dadaístas, por ejemplo) en la poesía de Alberti de los años veinte salta a los ojos. Todo cambia con su bello *Sobre los ángeles* (1929). Desde este libro surge la modernidad como angustia, caos, soledad, pérdida y abandono. J. B. Pontalis arraiga el surrealismo en la experiencia de la generación europea que luchó en la primera guerra mundial citando a Breton sobre «ce carnage injustifiable, cette duperie monstrueuse». De ahí surge la denuncia de la realidad exterior y oficial y la exploración del mundo interior, la realidad psíquica. La notoria llamada revolucionaria de Breton en su «Discours au Congrès des écrivains» en junio de 1935 juntando Rimbaud («Changer la vie») y Marx («Transformer le monde») subraya las reacciones de rabia y desesperación de esta generación que quiso empezar de nuevo, de cero. Alberti sufre su propia «temporada en el infierno» (Rimbaud), su «descenso vertiginoso en sí mismo» (Breton), para preguntarse sobre su identidad, su destino, su vocación, el sentido... preguntas sin respuesta que se acercan a las preguntas de muchos otros angustiados de entonces. Alberti se había dado cuenta de la falsa modernidad de sus libros anteriores. Lo mismo pasó con Huidobro con su *Altazor* de 1931.

El libro se abre con una pregunta aguda: «¿Adónde el Paraíso, / sombra, tú que has estado?» Es innegable que experimentó una forma de paraíso en sus días de liber-

tad y rebeldía en las playas del sur. Lo que estremece y amenaza al poeta, y que da el tono al libro es que esta pregunta no tiene respuesta: «Pregunta con silencio». Estamos en un mundo opaco, sin colores, sin naturaleza, sin exterioridad. Es el primer libro introspectivo de Alberti; hurga en sí mismo, parodiando el proceso psicoanalítico. Vive acosado por preguntas «sin respuesta», «sin ecos», «mudas». Cuando dice «Busco en las negras simas» se asocia con toda una poética del siglo veinte. La descripción que nos da de su angustia en *La arboleda perdida* es inmejorable. Esa es la inspiración: «Llegué a escribir a tientas ...siéndome a veces imposible descifrarlos en el día». Intuitivamente se acercó a lo que dijo André Breton de la inspiración en el primer manifiesto surrealista de 1924: «A vous qui écrivez, ces éléments, en apparence vous sont aussi étrangers qu'à tout autre...»

Podríamos aislar algunos aspectos de esta nueva estética moderna. Lo que nos ofrece George Steiner (siguiendo a muchos otros desde que Breton jugó con esta frase) es la fragmentación del «yo», sintetizada en la frase lapidaria de Rimbaud: «Je est un autre» (de su carta a Paul Demeny de 1871). El drama que sufre el yo poético en *Sobre los ángeles* es el dolor de perder el control de su personalidad. Veamos «El ángel desconocido». Dramatiza la separación: el hecho de que antes Alberti no sufriera problemas de identidad: «Yo era...» Pero en la ciudad moderna, y a sus veintiséis años, se ha hundido en el anonimato urbano: «Vestido como en el mundo,/ ya no se me ven las alas./ Nadie sabe cómo fui./ No me conocen.» Este es el drama de despertar al mundo adulto, lo que César Vallejo llamó el «crudísimo día de ser hombre» (en «Desnudos en barro» de *Los heraldos negros*). Hacerse hombre implicó la substitución de «sandalias» por «zapatos», y «túnicas» por «pantalones y chaqueta inglesa». El grito desnudo lo dice todo: «Dime quién soy». Su «yo» actual es irreconocible.

El poema siguiente aumenta esta escisión del yo. «El cuerpo deshabitado» se lee como una larga metáfora clara:

Quedó mi cuerpo vacío,  
negro saco, a la ventana.

Se fue.

Se fue, doblando las calles.  
Mi cuerpo anduvo, sin nadie.

La soledad urbana, existencial: «Tú./ Sola entre cuatro sombras./ Muerta.

Es la misma soledad de Luis Cernuda cuyo poema «Telarañas cuelgan de la razón» termina: «Un muro, ¿no comprendes?/ Un muro frente al cual estoy solo». El tema del yo escindido se convierte en la amenaza del «otro», este «otro» es la base de la poética moderna dilucidada por Octavio Paz. El poema «Engaño» empieza: «Alguien detrás, a tu espalda/ tapándote los ojos con palabras». Este «otro» sin cuerpo, sin alma, es una «ahumada voz de sueño», es decir, el inconsciente. Alberti no explica su nueva poética, nos deja como víctimas de la sensación desagradable de otredad. Termina el poema: «Y alguien detrás, a tu espalda,/ siempre».