

preconizado por Tristán Tzara, en uno de sus manifiestos dadaístas, como un contrapunto al hombre inteligente:

El hombre inteligente ha llegado a ser un tipo perfectamente normal. Lo que necesitamos, lo que ofrece algún interés, lo que es raro porque presenta las anomalías de un ser precioso, el frescor y la libertad de los grandes antihombres, es EL IDIOTA.

Dadá está trabajando con todas sus fuerzas para introducir al idiota por todas partes⁸.

En 1929, los comentarios de Alberti sobre *Sobre los ángeles*, por petulantes que parezcan, son una invitación a mirar más allá de España y más allá de la literatura: «He rasgado mis vestiduras poéticas» documenta un acto violento, hasta penitencial, que permite que salgan «del chiquero... Bosco, Brueghel (viejo y joven), Bouuts, Swedenbourg, W. Blake, Baudelaire y el águila del apóstol»⁹. Cinco años más tarde, en 1934, Alberti compone otra lista, que es una parte esencial de la «Poética» que aparece en la antología de Gerardo Diego; declara en ella:

Los poetas que me han ayudado, a los que sigo guardando una profunda admiración, han sido Gil Vicente, los anónimos del *Cancionero* y *Romancero* españoles, Garcilaso, Góngora, Lope, Bécquer, Baudelaire, Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado.

De todos los poetas de su generación, Rafael Alberti es el más abierto, en todos los sentidos: mientras tenemos que buscar las huellas de Marcel Proust en Pedro Salinas, o las del Paul Valéry en Jorge Guillén, Alberti no oculta nada, se declara como poeta, crea su propio contexto, y nos invita a verle y juzgarle en relación con este contexto. En segundo lugar, sus listas documentan la conciencia de un hecho incotrovertible: que él, instintiva y creativamente, reaccionaba tanto a sus múltiples lecturas como a los impulsos menos documentables, que Dámaso Alonso ha llamado «cosas que estaban en el aire». Una cosa que vagaba por la atmósfera por 1920 era el dadaísmo, y, entre todos los poetas de la Generación del 27, Rafael Alberti es quien mejor corresponde con la definición del dadaísta escrita por Hugo Ball:

Enemigo de todas las reticencias ladinas, él cultiva la curiosidad del que se deleita en las manifestaciones más dudosas de la insubordinación¹⁰.

Otro poeta dadaísta, Richar Huelsenbeck, afirmó, mucho antes que André Breton, que «El hacer literatura con una pistola en la mano había sido mi ilusión durante algún tiempo»¹¹. Con seis disparos de revólver Alberti remató la conferencia que pronunció ante las socias del Lyceum Club Femenino en Madrid en noviembre de 1929, seguramente después de soltar la paloma enjaulada que llevaba en una mano y la tortuga que tenía en la otra. Tanto el atuendo que escogió —«levita inmensa, desproporcionada, pantalón de fuelle, cuello ancho de pajarita y un pequenísimo sombrero

⁸ Tzara, «Siete manifiestos del dadaísmo», en Motherwell, *The Dada Painters and Poets*, p. 94.

⁹ «Itinerarios jóvenes de España. Rafael Alberti», *La Gaceta Literaria*, n.º. 49, enero de 1929.

¹⁰ Hugo Ball, «Fragmentos dadaístas (1916-17)», en Motherwell, *The Dada Painters and Poets*, p. 51.

¹¹ Huelsenbeck, «En Avant Dada: Una historia del dadaísmo», en Motherwell, *The Dada Painters and Poets*, p. 28.

hongo en la punta de la cabeza» (según *La arboleda perdida*)— como el título que anunció —«Palomita y galápago (¡No más artríticos!)»— colocan su conferencia dentro del exhibicionismo subversivo de los dadaístas, y nos invitan a considerarla como producto de la misma mentalidad que concibió un baile que se celebró en Ginebra, en que hubo «un dúo sobre los amores del ornitorrinco y la gaceta del estado, un ballet de tres sardinas plumadas, y un “Sueño del Brontosaurio Abandonado”»¹².

Vestido de tonto, o de payaso, Alberti desempeñó un papel, hizo pública la violencia interior que encrespa a *Sobre los ángeles*, y adoptó como postura poética la insubordinación que se iba intensificando hasta irrumpir en la truculencia condenatoria de su *Elegía cívica*. En *Sobre los ángeles*, el diagnóstico que hace de su situación espiritual se ve en relación con el cielo derrumbado, el paraíso perdido y los ángeles caídos, pero también en relación con los peligros de la vida contemporánea, como los aviadores perdidos en el mar y los exploradores extraviados por el Ártico, los monarcas exiliados, los «sucesos sangrientos» y los atropellos callejeros. En 1911, el pintor futurista Umberto Boccioni pintó un cuadro titulado *La calle entra en la casa*. Para Rafael Alberti, la calle entre en la mente y luego entra en el poema, alterando su forma y su ritmo y su lenguaje. En las «bocinas, pitos y sirenas» que oye y registra en *Roma, peligro para caminantes*, resuenan los «coches, taxis, bicicletas» que circulan alrededor de Don Homero y Doña Ermelinda, en *Cal y canto*, en un romance cuya estructura rota, entrecortada, partida más bien que dividida entre narrativa y diálogo, es testimonio de las presiones y los peligros que hacen difícil que Doña Ermelinda mantenga su compostura y que Don Homero mantenga su caballerosidad:

—¡Ah, mi Ermelinda!
 —¡Mi ingrátido Don Homero!
Urgentes, echan las sombras
cien cubos de polvo negro
sobre la tarde, y estallan
 —Junto a mí, no tengas miedo
 de los taxis y tranvías...—
los verdes globos eléctricos.

Con el nombre de *Clamor*, Jorge Guillén resumiría la definición de la vida ofrecida por el dadaísta Huelsenbeck, que escribió en 1920 que «la vida aparece como una mezcla simultánea de ruidos, colores y ritmos espirituales»¹³. Alberti descubrió, y poetizó, ese clamor mucho antes de que Guillén optara, con majestuosa disciplina, por dejar atrás su *Cántico*. Tres versos de *Marinero en tierra* plantean una pregunta y la contestación:

—¿Adónde vas, marinero
 por las calles de la tierra?
 —¡Voy por las calles del mar!

¹² Georges Hugnet, «El espíritu dadaísta en la pintura», en Motherwell, *The Dada Painters and Poets*, p. 174.

¹³ Huelsenbeck, «Manifiesto dadaísta colectivo», en Motherwell, *The Dada Painters and Poets*, p. 244.

Estas calles del mar ponen de manifiesto que el fatasear, el soñar, por intenso que sea, no puede eliminar el contacto con la realidad, sea ésta representada por las calles de Madrid o por las de Roma, que Alberti pisaría cincuenta años más tarde. En sus poemas dedicados a la capital italiana, palabras como orines, cagadas, basura, tetas y *culo* son la consecuencia de un mandato a sí mismo: «Tú no has llegado a Romar para soñar». Si un poeta quiere ser un poeta de su época, tiene que hacer lo que hace Orfeo en *Cal y canto* (en «Venus en ascensor»): «procura/ pescar, mientras expira, ...del cajón de la basura,/ la concha de su lira».

En Alberti, como en su Orfeo, la conciencia de la muerte y de contaminación del mundo en que nos toca vivir, no impone silencio, sino que refuerza su determinación de seguir cantando, aun cuando la canción desafine o cuando otros amenacen con callarla. El subtítulo que dio a *De un momento a otro —Poesía e historia—* resume una estrecha colaboración impuesta por su concepción de su misión como poeta. Como título de su *Elegía cívica*, la copla andaluza «Con los zapatos puestos/ tengo que morir...» anuncia un espíritu combativo, heroico, al que Alberti dará un escenario en otro título: *El poeta en la calle*. Ese poeta callejero, tan activo en los años 30, resurgirá en 1977 y 1978 en Juan Panadero, quien recitó versos durante la campaña electoral y durante la campaña por la autonomía andaluza. Uno de los manifiestos dadaístas declaró que «los artistas son criaturas de sus épocas»¹⁴. Matisse definió el arte como «la expresión de un sueño inspirado por la realidad». Las dos opiniones encuentran un eco en el primer manifiesto surrealista, de 1924, donde señala André Breton que «Lo que es admirable en lo fantástico es que ya no hay nada fantástico: solamente hay lo real». Alberti nunca ha perdido de vista lo real ni su época, y la convergencia de los dos ha sido difícil, dolorosa, inevitable. «Me enredé tanto en mi siglo», dice en *Versos sueltos de cada día*, «¿Quién me desenredará?» La pregunta viene tarde: en *Poemas de Punta del Este*, que escribió entre 1945 y 1956, ya le había angustiado la sola idea de «perder el compás del pulso de mi época». Esta época suya ha visto, sigue viendo, guerras, injusticias, tiranías, censuras, persecuciones; mientras éstas se repitan, el poeta tampoco cambia ni cesa en su vigilia ni en su denuncia: «Época es de morder a dentelladas», dijo de los años 30 en *De un momento a otro*; «El poeta/ hoy ya no canta, grita enfurecido», dijo de los años 40 en *Signos del día*; «¡PIDO LA PAZ! LO GRITO DESDE ROMA», vocifera en su poema sobre «Vietnam».

Esta incapacidad suya de volver la espalda, de transigir, ha hecho que Rafael Alberti sea testigo y fiscal implacable de los grandes sucesos políticos de su época, como la ejecución de Fermín Galán, y la implantación de bases norteamericanas en España, o de ciertas costumbres que reflejan

¹⁴ Huelsenbeck, «En Avant Dada: una historia del dadaísmo», en Motherwell, *The Dada Painters and Poets*, p. 40.

una movilidad física en disonancia con la parálisis mental y social: a la joven, emancipada Miss X, la tenemos que ver enmarcada por las restricciones pudorosas de Primo de Rivera. En «Five o'clock tea» y «Falso homenaje a Adolphe Menjou», que pertenecen a *Yo era un tonto...*, vemos la supremacía de la clase ociosa, que sigue jugando al golf, al bridge, y al amor, acolchonada en su mundo resistente a cualquier cambio. El rey, que «fuma por la costa en automóvil», y el Papal, que «baja al mar en hidropiano», representan para Alberti la superficialidad de una adaptación a la tecnología que no incluya la mente. Desde muy temprano, nuestro poeta sentía el conflicto entre los nuevos y viejos valores en una sociedad de la que forma parte, y otro conflicto entre viejos y nuevos estilos de concebir y construir poemas. Aunque *Cal y canto* sería una obra muy distinta sin la «Pasión mía por la forma», que Alberti mismo confesó la pasión por la libertad, y el odio por la victimización, que se encuentran dramatizadas como tema en poesías como «Súplica» y «La encerrada» (de *El alba del alhelí*), encuentran su expresión estructural, psicológica y léxica en *Sobre los ángeles*, *Yo era un tonto...*, *Sermones y moradas* y *Elegía cívica*. Los titulares de periódico que detectamos en poesías de *Sobre los ángeles* y *Yo era un tonto...* constituyen una liberación del lenguaje poético, y nos pueden recordar los collages y cuadros de Braque, Picasso, Miró y Magritte, donde la palabra escrita desempeña una función fundamental, o la fórmula inventada por Tzara para hacer un poema dadaísta:

Para hacer un poema dadaísta
Coge un periódico
Coge unas tijeras...¹⁵.

Alberti cogió periódicos y tijeras, especialmente unas tijeras metafóricas. Su pericia al confeccionar toda una gama de estrofas tradicionales le permitió crear sus propias formas poéticas, cortar los bordes nítidos y perfilados de las estrofas clásicas de modo que el principio unificador de un poema no sea el verso, ni el ritmo, sino algo más difícil: un estado de ánimo, una manera de pensar o sentir. Un breve poema de *Cal y canto*, «Chispazo», anuncia claramente que la violencia es horrible, repugnante, y que el disfrazarla con imágenes o melodías, como en el *Romancero gitano*, podría ser una falsificación:

La luna, en la policlínica.
Corre un temblor por las calles,
eléctrico.
Dos piernas, en cruz, sin cuerpo,
sobre el mármol,
cortadas por las rodillas.

¹⁵ Tzara, «Siete manifiestos dadaístas», en *Motherwell, The Dada Painters and Poets*, p. 92.