

y de las nuevas corrientes metodológicas (ciencias del espíritu, fenomenología), los poetas nuevos se dirigen a la poesía tradicional desde el mirador de la depuración, de la simplicidad estética.

Esta línea, que Alberti sigue sobre la pauta de Juan Ramón Jiménez, marca sus primeros libros: atenderá la voz de la poesía popular, pero sólo desde un proceso de extracción de «materia poética» que después será filtrada cuidadosamente y reducida a algunas notas esenciales.

Solita Salinas y José Luis Tejada, entre otros, han analizado y ordenado los procedimientos técnicos, temáticos, estilísticos y retóricos de la recreación de la poesía tradicional en *Marinero en tierra*, *La amante* y *El alba del alhelí*. Solita Salinas, además, subraya el carácter moderno del «sujeto desplazado que busca su definitivo asentamiento y su propia identidad»²⁶. Mar y tierra vale decir realidad y deseo en un Cernuda, «spleen» e «ideal» en Baudelaire, padre fundador de la poesía moderna; búsqueda o nostalgia de la pureza y el paraíso. Ha de subrayarse que la recreación de lo popular se integra estructuralmente en su mundo poético; que nunca es un añadido arqueológico, por refinado que pueda ser.

Para destacar lo específico del procedimiento albertiano podemos establecer una somera comparación con Manuel Machado, un poeta próximo hasta el punto de suscitar el comentario de Moreno Villa: «Yo no creo que sin Manolo Machado hubieran conseguido García Lorca y Alberti la desenvoltura y la emoción gitana que consiguieron. A una gran parte de los poetas andaluces nos sirvió de estímulo»²⁷. Dejando aparte el hecho de que Moreno Villa vuelva a hablar de «emoción gitana» en la poesía de Alberti y teniendo en cuenta que para los simbolistas «el contenido del folclore es... la expresión más desnuda y pura del espíritu que ellos quieren incorporar a su obra»²⁸, las diferencias entre Manuel Machado y Alberti en cuanto al tratamiento de lo popular andaluz serían de orden retórico: en Alberti, por depuración de todo lo relativo a geografías concretas, nombres propios y tópicos regionalistas; por enfriar el «color local». El propio Alberti insistirá en el aspecto desrealizador, al hablar de sí mismo: «Mis abuelos, italianos. Mis abuelas, andaluzas. Pero yo soy noruego, por intuición y por simpatía personal a Gustavo Adolfo Bécquer»²⁹, un Bécquer preferido, a juicio de Bergamín en un artículo del mismo año 1929, en que Alberti escribió esas notas autobiográficas, por «limpiar, encalar —constantemente— la turbulencia de una pasión romántica»³⁰. Es fundamentalmente ese sentido de depuración lo que lleva a Juan Ramón Jiménez a darle el espaldarazo como poeta, en la famosa carta sobre las canciones del Puerto de *Marinero en tierra* y resumiendo mejor que nadie las características que hacían digna de admiración y de premio esa nueva manera de hacer poesía: «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». «Andalucísima», nótese; no andalucista. La preferencia por Gil Vicente y por la poesía de «los puros cancioneros musicales» se determina por ese afán de depuración y búsqueda de fuentes, que converge con las reminiscen-

²⁶ En palabras, esta vez, de R. Senabre, *La poesía de Rafael Alberti, Salamanca, Universidad 1977, p. 15.*

²⁷ «Manuel Machado, la manolería y el cambio», *Los autores como actores, (1951), Madrid, F.C.E. 1976, p. 15.*

²⁸ J. M. Aguirre, Antonio Machado, poeta simbolista, *Madrid, Taurus, 1973, p. 72.*

²⁹ *Prosas encontradas, cit., pp. 25-26.*

³⁰ Bergamín, *op. cit., p. 126.*

³¹ Cf. *la ed. Marrast de Marinero en tierra, p. 117.*

cias ultraístas y creacionistas en la composición de *Marinero en tierra*, donde tradición y vanguardia no se superponen, sino que se funden.

Otro aspecto, menos central, es lo que Pedro Salinas denominó el romancismo, que como se sabe experimentará un auge espectacular en los días de la guerra civil, en especial en las filas republicanas, más cercanas a las capas populares. Alberti publica el *Romancero de la guerra civil*; esta explosión romancística va precedida de una gran renovación del romance culto en el siglo XX, desde Rubén Darío hasta Federico García Lorca y Jorge Guillén, pasando por Unamuno, Valle Inclán, Fernando Villalón, etcétera. Del auge del romance en nuestro siglo dice Salinas: «Lo que esto significa en la historia general de nuestras letras no se debe ocultar. Para mí, confirma esa curiosa actitud española de tradicionalismo, de conservación del pasado, pero vivida de tal modo que sirve con perfecta eficacia de expresión al presente»³². Aunque Alberti se inclina por la poesía de los cancioneros, tampoco olvida el romance: escribe alguno antes de la publicación de *Marinero en tierra* y lo utilizará posteriormente para tender un puente entre la poesía de los primeros libros y el mundo de *Sobre los ángeles*, en los romances de *Cal y canto*. El metro popular se usa para introducir la crisis; el tema punzante del paraíso perdido.

La actitud de Alberti ante la poesía tradicional y popular se expresa en dos conferencias de los años treinta, una «La poesía popular en la lírica contemporánea» dictada en la Universidad de Berlín en 1932, y otra, «Lope de Vega y la poesía contemporánea», pronunciada en La Habana, en abril de 1935, con motivo del tercer centenario de la muerte de Lope. Ambas están muy relacionadas, pero en las dos hay notas interesantes.

En la primera —editada en 1933 en un contexto académico— revela Alberti uno de sus apoyos teóricos, que seguramente operaron en la redacción de los tres primeros libros. Escribe Alberti: «El poeta español Juan Ramón Jiménez, al aludir en las notas finales de su *Segunda Antología Poética* a la poesía y arte populares en general afirma: «No hay arte popular, sino tradición popular del arte: esto, para mí, es cierto»³³. Es decir, el arte no tiene adjetivos, sino sólo canales de transmisión, manifestaciones diversas que hay que rastrear, desenterrar y extraer purificándolas. Incorporarse a la «tradición popular del arte» es justamente recrear esas muestras de arte elemental que el pueblo transmite, repitiendo el gesto de esos individuos anónimos que inventaron. Si aquí pone como ejemplos de su recreación «La corza blanca», de *Marinero en tierra* y «Zarza florida» de *la Amante*, en la conferencia sobre Lope hace notar que una copla suya,

Cuatro arcángeles bajaban
y abriendo surcos de flores
al rey de los matadores
en hombros se lo llevaban.

junto con «muchas de Manuel Machado, Federico García Lorca y otros poetas antiguos y actuales, unidas ya a sus compañeras anónimas, andan, incorporadas al repertorio de los *cantaors*, acompañando los bailes y cantos de las fiestas»³⁴. Es decir,

³² «El romancismo y el siglo XX», Ensayos de literatura hispánica. Del «Cantar del mío Cid» a García Lorca. Ed. y prólogo de J. Marichal, Madrid, Aguilar 1961, p. 340.

³³ En Páginas encontradas, cit., p. 87.

³⁴ R. Alberti, Lope de Vega y la poesía española contemporánea seguido de La Pájara Pinta, prólogo de Robert Marrast, París, Centre de Recherches de l'Institut d'Etudes Hispaniques 1964, p. 8.

la garantía de la popularidad en sentido estricto es que las coplas se incorporen a lo que el pueblo reconoce como suyo. En 1932 reconoce como antecedentes inmediatos los esfuerzos de Juan Ramón y Antonio Machado: «Ambos vuelven a hallar las raíces, demasiado enterradas, de la poesía tradicional, poniéndolas al aire»³⁵. La conferencia, por otro lado, respira un tono más o menos populista que corresponde a la evolución ideológica sufrida por Alberti que le impulsa a volver al «tradicionalismo» y a rechazar las «acusaciones» de vanguardismo y surrealismo, de las que él participó, y a hablar de un «surrealismo popular», el de las retahílas, frases absurdas, juegos de lenguaje, en suma lo que Alfonso Reyes llamó «jitanjáforas» —una actividad que él llevó a cabo genialmente en *La pájara pinta*— como raíz verdadera de la poesía de los surrealistas.

En la conferencia sobre Lope —en cuyo trasfondo podemos situar, desde la vertiente filológica, los volúmenes de poesía lírica del Fénix que editó José Fernández Montesinos para los clásicos de «La lectura» por aquellos años— Alberti se alinea ya, orgullosamente, con Lope de Vega.

Glosando la copla «¡A coger los aires!», anuncia: «Vamos a coger los aires, sus aires, los que Lope, como Gil Vicente un siglo antes, supo cazar en los aires vivos de la poesía popular, y no para matarlos, sino para soltarlos otra vez, llenos de sangre nueva; para devolverlos otra vez al mismo aire que se los había entregado»³⁶.

En esta ocasión subraya la dimensión colectiva que ha adquirido el popularismo: «Algunos poetas españoles de ahora estamos ligados a Lope íntimamente, continuando esa tradición que recrea lo “popular”, que lo toma, para devolverlo reinventado. Él y Gil Vicente son, al menos para mí, los más grandes maestros en esta trayectoria»³⁷. Tras recorrer el popularismo del siglo XVIII, y los papeles a este respecto de Bécquer, Rosalía, Rubén, Unamuno, Valle, Manuel Machado, Juan Ramón, Villaespesa, Martínez Sierra, Pérez de Ayala y Marquina vuelve a reconocer el lugar magisterial de Antonio Machado y Juan Ramón— aunque sobre este último es más crítico, como en respuesta al retorcido desdén que le mostró Juan Ramón Jiménez a propósito de *Sobre los ángeles*—: «Si Antonio Machado era el hombre alejado y perdido en provincias, Juan Ramón Jiménez es el hombre alejado y perdido en un piso», hasta llegar a los coetáneos. Lorca, Villalón y Altolaguirre son los más «ahijados de Lope». De él mismo dice: «Me considero el más cercano, algo así como un sobrino de Lope»³⁸.

En estos años treinta, además, puede hablarse ya de un segundo popularismo que deriva del primero y de su opción política: el poeta en la calle es el poeta con el pueblo, al servicio de la causa popular, recuperando otra dimensión específica de la cultura popular: la de la oralidad «en la sala del mitin, en la calle de la ciudad, en el campo o en la plaza del pueblo»³⁹. Es la hora del «homenaje popular a Lope de Vega» de 1935, donde la técnica paralelística se somete a la eficacia satírica; más adelante será la veta de Juan Panadero y sus coplas, que se reclaman de Mairena y del siglo XV castellano. Sería la hora, también, de recordar las *Baladas y canciones del Paraná* (1945-1953), un libro escrito en diálogo con los tres primeros, si no fuera

³⁵ Op. cit., p. 95.

³⁶ Op. cit., p. 4.

³⁷ Op. cit., p. 5.

³⁸ Op. cit., p. 36.

³⁹ Obras completas, cit., p. 519.

porque es la de terminar. Recordaremos, sólo, la «Canción 5» de ese libro, donde la estética de la síntesis y la depuración de la mirada se afina hasta la melancolía absoluta:

Versos largos, versos largos,
caminos interminables,
pies y pulmones cansados.

Me basta una sola línea
para la risa o el llanto.
Y hasta me sobra esa línea
para el llanto.

Cuando una lágrima corre,
la dejo correr en blanco.

Andrés Soria Olmedo

