

una perspectiva mucho más reducida, hasta privada, Emilio Prados redactó su *Diario íntimo* y García Lorca escribió sus cartas.

Alberti, sin embargo, se explica como poeta y como hombre en todo lo que escribe y en todo lo que pinta: en todo lo que hace es fiel a sí mismo, fiel a sus raíces, y fiel a unos valores tan fundamentales como la belleza, la justicia y la libertad. «He jurado hostilidad eterna contra cualquier forma de tiranía sobre la mente humana», declaró contra cualquier forma de tiranía sobre la mente humana», declaró ufano Thomas Jefferson hace dos siglos con palabras cuyo espíritu se desprende de toda la obra de nuestro poeta, especialmente en sus embestidas feroces contra los que atacan la justicia y la libertad. Los personajes que Alberti introduce en *Marinero en tierra* anuncian claramente que su mundo, tanto poético como personal, nunca será un mundo solitario, ni siquiera en su fase más negativa, como cuando se vio asediado de ángeles. En *La amante*, «la abuela entre las gallinas/ y el nieto subido a un árbol» (en el poema 24) indican que, más que ningún otro poeta de su generación, Alberti se ve a sí mismo en relación con otros, que se va a definir cada vez más perfiladamente a través de personajes que pueden ser víctimas de la sociedad, como la húngara, la encerrada, la maldecida y el prisionero en *El alba del alhelí*; o víctimas de su propia flaqueza, como el marinero borracho en *Cal y canto*; o tontos: por vocación, como los cómicos del cine, o por falta de vocación, como los ociosos que malgastan su vida tomando té; u opresores, como su propia familia, banqueros, jueces y curas, y como los soldados norteamericanos a quienes increpa en *Signos del día* con su pregunta:

¿Qué haces aquí, mascando  
tu pegajoso chicle, mono yanki, y  
chascando en la canina lengua tu triste coca-cola?

A través de tantos personajes, Alberti se define a sí mismo más abierta, más externamente que en una obra como *Sobre los ángeles*, cuyas fluctuaciones entre lo transparente y lo denso y enigmático justifican su reconocimiento, expresado en *Poemas de Punta del Este*, de que «El arabesco de mi poesía es barroco. La línea recta, escueta del comienzo, se me curva al instante, complicándoseme en un laberinto de vueltas y revueltas, sin salida aparente». En *Sobre los ángeles*, sus afirmaciones de que «No hay entrada en el cielo para nadie», de que «Para ir al infierno no hace falta cambiar de sitio ni postura», de que estaba «sin luz para siempre», son tan claras en un nivel espiritual como las definiciones de sí mismo como «un poeta a caballo», «un poeta de la madrugada», «un poeta pintor», «un poeta italo-arábigo-andaluz», «un poeta visual» y «un marinero en tierra por el aire, un poeta coquineramente enganchado en la órbita de los cometas».

Lo que predomina en estas definiciones de sí mismo es la conciencia de sus raíces, responsables, según Alberti, de la riqueza visual de su poesía. El atribuir la densidad léxica y visual de su obra a su sangre andaluza, por generoso y generalmente aceptable que sea, no menoscaba el hecho de que ha habido —y que hay— muchísimos poetas andaluces, especialmente en la Generación del 27, como Alberti mismo reconoce en ese autoexamen burlón de *Fustigada luz*:

Ahí están Jiménez, los Machado,  
Aleixandre, Cernuda, Altolaguirre, Prados,  
andaluces por los cuatro costados.

Su pregunta —«¿Qué tiene eso que ver?»— pone de relieve su convicción de que el ser andaluz no basta para explicar la disitintividad de un poeta, que un poeta andaluz puede compartir su herencia poética y cultural pero que al fin de cuentas el genio es indivisible. Es inevitable y lícito pensar en Góngora, en Espinosa, en Soto de Rojas, cuando leemos muchas de las poesías de Rafael Alberti, pero tengamos en cuenta de que su ideal, expresado en *Fustigada luz*, va más allá de ellos:

Dibujar, pintar la poesía,  
hacer visibles la palabra, el aire,  
darles color y línea y movimiento.

La colaboración de vista y mano, visión y palabra, se define aún más claramente cuando afirma, en la segunda parte de *La arboleda perdida*, acerca de *Sobre los ángeles*, que «algunos de aquellos poemas míos están vistos, gráficamente, en estos ángeles...» Esa colaboración nos ofrece, entonces, dos vías de acceso a su obra: la primera es que nos invita a leer sus cuadros, particularmente los que él denomina «liricografías», y la segunda es que nos invita a ver sus poesías, a pasear por galerías de imágenes y presenciar secuencias de escenas. Como pronóstico y explicación de la riqueza visual de su obra, en una de las primeras poesías que escribió, en 1922, Alberti representó una ventana como una «pantalla de cinema/ y un álbum de postales»<sup>2</sup>. Más tarde, él quitará el marco de esa ventana, ensanchará su horizonte, declarando en *Cal y canto* (en «Carta abierta») que «el mundo es un álbum de postales». Las postales son lo que él ve alrededor suyo; las palabras son lo que él maneja para transformar algo que se vea en algo que se lea, y el hecho de que, con su pluma, las palabras vibren y se muevan quizá sea una de las razones por las que abandonó la pintura por la poesía. Desde sus primeros tanteos poéticos, Rafael Alberti descubrió que el dinamismo de las palabras podría captar sus sueños y visiones; a 1922 pertenece el poema donde dice que

<sup>2</sup> Alberti, Poemas anteriores a «Marinero en tierra», *Marinero en tierra, La amante, Dos estampidos reales, El alba del alhelí*, Seix Barral, Barcelona, 1978, p. 21.

Revientan las bengalas  
y un cohete pirata asalta las estrellas<sup>3</sup>.

Pocos años más tarde, en *Marinero sin tierra*, su amigo Claudio de la Torre estará cañoneando con plátanos —canarios, por supuesto— «las máquinas de guerra»; «abetos patinan por el hielo»; «van las nubes llorando/ rojas islas de sangre»; y la luna, que «va resbalando/ sola, por el ventisque-ro», se mueve tan rápidamente como el tren, cuyo foco, imaginado como una luciérnaga, «horada el desfiladero». La rapidez de otro tren —el expreso de Andalucía— la representará como el «Galope de las férreas amazonas» en *Cal y canto* (en «Estación del Sur»), donde regresa al lejano y fantástico mundo de la mitología para revivificarlo e integrarlo en el mundo poético que fabrica con tanta confianza, hasta agresividad, lingüística: entre los personajes mitológicos a quienes mete en un ascensor (en «Venus en ascensor»), Ganímedes «orina/ sobre Ícaro, tronchada/ luz del viento, una flor de gasolina/ y ozono, destilada», y Narciso «se asoma/ a una luna de azogue, enamorado/ de sus pechos de goma». La misma vitalidad marcada por la violencia se siente en su visión del mar en el poema «El jinete de jaspé», donde presenta una escena que podríamos equiparar al cuadro de Rubens, *La ira de Neptuno*:

Náyades segadoras y tritones,  
con la guadaña de la media luna  
siegan las colas de los tiburones.

Describir a Ícaro como una «tronchada luz del viento» e imaginar la media luna como una guadaña, responde a dos impulsos, que le vienen de dentro y de fuera: el impulso exterior, que le vino de sus lecturas de poemas creacionistas y ultraístas, habría fracasado sin la compulsión interior de crear imágenes. El sello creacionista que sentimos en uno de sus primeros poemas, donde escribe que

Los tranvías amarillos  
pintan fugas de otoño  
viejo<sup>4</sup>,

cede el paso a otro lenguaje, más elegante, más personal, más individual, en *Cal y canto*, donde versos como «las olas/ satinan el marfil de las escalas/ áureas de las veloces pianolas» (en «Guía estival del Paraíso») subrayan el hecho de que, a pesar de sus lecturas y no obstante las advertencias de Ortega y Gasset y las censuras de Antonio Machado, Rafael Alberti era fiel a su propio genio, más bien que a cualquier moda o movimiento. Ajeno a nuestro poeta es el cálculo mental implícito en el desprecio de Machado por el «álgebra de las metáforas», tan contrario a la libertad mental preconizada por André Breton; la opinión de éste, expresada en 1924, de que

<sup>3</sup> Alberti, Poemas anteriores a «Marinero en tierra»..., p. 24.

<sup>4</sup> Alberti, «Cielo nuevo», en Poemas anteriores a «Marinero en tierra»..., p. 11.

«Casi todas las imágenes... me parecen creaciones espontáneas» responde a su fe en la «irreprimible imaginación personal»<sup>5</sup>. Lo que distingue a Alberti del afán creacionista es que para él la imagen no funciona como un organismo independiente, que se justifica a sí mismo diciendo «Yo soy una imagen»: los cuadros y escenas verbales que él crea desempeñan una función orgánica dentro de un contexto controlado, sea formal o temáticamente. Esas náyades «siegan la cola de los tiburones» y esas olas «satinan el marfil de las escalas» dentro de tercetos clásicos, perfectamente cincelados; el marinero borracho se tambalea dentro de los confines de un romance; el prisionero, en el poema «Súplica», de *El alba del alhelí*, está encarcelado dentro de una serie de pareados, y contenido por los paréntesis que enmarcan su visión del mundo por fuera. Toda la obra de Rafael Alberti, y no solamente *Cal y canto*, es testimonio de lo que él llamó la «Pasión mía por la forma», evidente en toda una gama de estrofas fijas, como el soneto, y fluidas, como el madrigal. En escala menor, su poesía ofrece abundantes ejemplos de su capacidad de construir un poema conforme a los moldes y las técnicas que no son corrientes, como el paralelismo, que hace que «El ángel ceniciento» gire sistemáticamente alrededor de un eje central:

Precipitadas las luces  
por los derrumbos del cielo,  
en la barca de las nieblas  
bajaste tú, Ceniciento.

Para romper cadenas  
y enfrentar a la tierra contra el viento.

Iracundo, ciego.

Para romper cadenas  
y enfrentar a los mares contra el fuego.

Dando bandazos el mundo,  
por la nada rodó, muerto.  
No se enteraron los hombres.  
Solo tú y yo, Ceniciento.

<sup>5</sup> Breton, «Por el dadaísmo». Breton recogió este manifiesto en *Les Pas perdus* (1924). Una versión inglesa ha sido recopilada por Robert Motherwell en *The Dada Painters and Poets. An Anthology*, 2ª. ed., *The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Mass*, 1989, pp. 199-203; las citas aparecen en las páginas 201, 202.

Esta pericia arquitectónica se ve en escala mayor en toda una serie de obras que Alberti ha sabido engranar y unificar desde *Marinero en tierra*, donde el prólogo y las tres secciones revelan esa necesidad de sistematización que se va a ver enseguida en las cuatro secciones de *La amante*, las tres secciones de *El alba del alhelí*, y las ocho secciones de *Cal y canto*. En *El alba del alhelí*, los títulos de las secciones —«El blanco alhelí», «El negro alhelí», «El verde alhelí»— anuncian al mismo tiempo una diversidad de perspectiva y unidad de visión poética. En *Sobre los ángeles*, nuestro poeta dramatiza y dinamiza el prólogo, llamándolo «Entrada», con la cual nos mete dentro de un mundo que, a diferencia del de *El alba del alhelí*,