

**Rafael Alberti
y la poesía
tradicional**

Armando
López
Castro
*Universidad
de León*



En una entrevista previa a su regreso a España, decía Rafael Alberti: «Pero yo sí creo en la posibilidad de una poesía que sea la expresión de un sentimiento de todos, que el poeta se vuelva —como quería Machado en cierto modo— el reflejo del pensamiento colectivo».¹

No hay un pasado independiente del presente, sino un pasado compartido y reconstruido por medio de la memoria. En razón de ello, la memoria informa sobre un pasado del presente, habla de lo único, nos suma a la dimensión del pueblo y nos la hace reconocer. Porque esa súbita revelación de los muchos en uno tiene algo sacro y es lo que sustenta a la palabra. Pues la palabra poética, cuando en verdad se manifiesta, nos invita a entrar en el ancho cauce de la tradición del que forma parte. *Marinero en tierra* (1925) es una obra firmemente enraizada en el mar de la tradición, porque ese mar de la bahía de Cádiz, del que parte el poeta y al que siempre vuelve, nos lleva a otros mares más profundos, que acaso gracias a ellos, tan sólo, se sostiene. La palabra de la tradición, la voz olvidada o perdida, es la que comienza a hablar en las viejas canciones de este libro juvenil y maduro.²

La esencia del arte es la nostalgia por lo *sacrum* arquetípico, por ese más allá al que tiende siempre la poesía. Las canciones de *Marinero en tierra*, hechas con la nostalgia del mar, evidencian una distancia entre el pasado y el presente, la infancia y la juventud, la *mar* y la *tierra*. En torno a esta nostalgia por un mundo que falta de modo irremediable se ordenan armónicamente los distintos poemas y sus medios expresivos. Desde el texto inicial («El mar. La mar. / El mar. ¡Sólo la mar!»), en el que el poeta insite en sus raíces marineras, hasta el que comienza («Si mi voz muriera en tierra, / llevadla al nivel del mar / y dejadla en la ribera»), donde la voz del poeta quiere aventurarse por lo desconocido, domina un lenguaje evocativo en el que el ritmo musical, el tono íntimo y las imágenes oníricas sirven para proyectar emocionalmente la recuperación ideal de una infancia perdida. Es fundamentalmente este carácter evocativo el que lleva al poeta a *insertarse* en la tradición y a asimilar de ella el irracionalismo, la inmediatez emocional y la sencillez expresiva. Alberti no sólo imita ni hace simple préstamo de la tradición, sino que la continúa y así la vivifica y transforma. Uno de los poemas en que esto ocurre es «Mi corza», compuesto sobre la célebre canción del *Cancionero Musical de Palacio* y al que puso música Ernesto Halffler. Transcribo por entero el poema tradicional y la glosa para que se aprecien mejor las transformaciones introducidas por Alberti

¹ Cf. Luis Pancorbo, «Entrevista con Rafael Alberti», *Revista de Occidente*, núm. 148, julio de 1975, pp. 41-77.

² En su ensayo «Nueve o diez poetas», Pedro Salinas, nos dice: «También ahora el colegio del puerto, le manda, el mar de Cádiz, hundirse en otros mares», *Ensayos de literatura hispánica*, Madrid, Aguilar, 1958, pp. 366-68. Esa asimilación del pensamiento colectivo forma parte de un amplio movimiento restaurador, que comienza con Sanz del Río en 1843, prosiguió con la lucha reformadora del maestro Giner a partir de 1875 y llega con don Alberto Jiménez Fraud al frente de la Residencia de Estudiantes desde 1910 a 1936. Tomar posesión del cauce tradicional fue lo que hicieron durante estos años Lorca y Alberti bajo el magisterio de Juan Ramón y Machado, quienes les ayudan a descubrir la poesía popular. Son los años de la famosa conferencia de R. Menéndez Pidal sobre «La primitiva lírica española», leída en el Ateneo de Madrid el 29 de noviembre de 1919, o del *Cancionero musical popular* (1919-22), de F. Pedrell. Sobre la convivencia entre músicos y poetas en la Residencia de Estudiantes, puede verse el estudio de A. Jiménez Fraud, *La Residencia de Estudiantes. Visita a Maquiavelo*, Barcelona, Ariel, 1972; y la exposición *La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca*, Madrid, INAEM, 1986. También es importante el número monográfico dedicado por la revista *Poesía*, núms. 18-19, 1978, a la Residencia de Estudiantes.

En Avila, mis ojos,
dentro en Avila.

Mi corza, buen amigo,
mi corza blanca.

En Avila del Río
mataron a mi amigo,
5 dentro en Avila

Los lobos la mataron
al pie del agua

5 Los lobos, buen amigo,
que huyeron por el río.

Los lobos la mataron
dentro del agua.

El poeta acude al estribillo de la canción tradicional anónima, tan llena de dramatismo, para componer el poema. El estribillo y su glosa forman una completa unidad y sólo a través de ésta se puede entender aquél. Mientras el dístico encierra la idea básica y, por tanto, un deseo de concisión, la glosa, ampliación temática del estribillo, está sujeta a la técnica del paralelismo: variaciones sobre un mismo tema. En la antigua canción, la precisa localización del estribillo («En Avila») anticipa un clima trágico que viene después intensificado en la glosa por un único verbo («mataron»). No hay anécdota, el poema queda reducido a lo esencial.

La versión que nos ofrece Alberti coincide con la canción tradicional en eliminar lo anecdótico, pero introduce variantes significativas: reitera el mismo verbo («mataron»), al que añade otro nuevo («huyeron»), y sustituye lo concreto por lo simbólico: el lugar por «el agua»; los actores por «los lobos»; el amigo por «la corza». Con tales reiteraciones simbólicas, «la corza blanca», «El agua», «los lobos», se revela su origen mitológico. Esa corza, que desde la diosa Diana hasta la corza blanca de la leyenda de Bécquer, recorre toda la mitología occidental, se convierte en obsesionante símbolo del amor que lleva a la muerte. El poeta ha sabido asimilar la sobriedad de la lírica tradicional, la tendencia a la sustantivación y la parquedad en el uso de adjetivos, una sintaxis muy elemental que elimina los nexos oracionales y utiliza la yuxtaposición, la selección de un léxico directo e inmediato, pero donde se hace presente Alberti es en la glosa, mediante la colocación de palabras claves en lugares dominantes del verso y las reiteraciones anafóricas, que muestran una dependencia de la glosa respecto del villancico y una unidad entre todos los elementos de la canción.³

³ Para la poesía de tipo tradicional, que engloba tanto la popular como la folklórica, véanse los estudios de José María Alín, «Poesía de tipo tradicional. Cinco canciones comentadas», *El comentario de textos*, 4. *La poesía medieval*, Madrid, Castalia, 1983, en donde analiza el antiguo cantar, pp. 362-63; y de Balbino Marcos, «Interferencias culto-populares en la poesía cancioneril del siglo XV», *Letras de Deusto*, núm. 36, septiembrediciembre de 1986, pp. 5-24. Importantes consideraciones sobre la poesía tradicional pueden verse en los estudios de Manuel Alvar, *Juan Ramón Jiménez y la palabra poética*, Universidad de Puerto Rico, 1986, pp.131-154; y de P. Wesseling, *Revolution and tradition. The Poetry of Rafael Alberti*, Valencia, Ed. Albatros-Chapel Hill, 1981. El motivo de la diosa cazadora, preservado por las antiguas leyendas, ha sido analizado por Eglá Morales Blouin en su estudio *El ciervo y la fuente. Mito y folklore del agua en la lírica tradicional*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1981, pp 137-168.

El primitivo título de *Mar y tierra* pasó a convertirse en *Marinero en tierra*, es decir, en el deseo del que se siente desplazado, fuera de su lugar habitual, y quiere restablecerlo por el sueño. Únicamente el sueño, que no separa el agua de la tierra, es capaz de acoger en sí mismo la totalidad. La melancolía fluye aquí por el sueño y esa canción del marinero, que como la del conde Arnaldos acaba perdiéndose en ese mar de gran altura del que Baudelaire y Rimbaud no regresaron nunca, resulta así indecible. Canción no dicha, que nombra lo anónimo, lo que la Historia había sepultado.⁴

La estructura de cancionero, propia de *Marinero en tierra*, sigue manteniéndose depurada en *La amante. Canciones* (1926), pues lo característico de la tradición es su afán eliminador. Con la experiencia de aquel pasado marinero, el poeta se interna en el paisaje castellano acompañado por su amor ideal. Hay, pues, en cada poema una proyección del estado anímico sobre el paisaje y al mismo tiempo una situación de diálogo implícito (yo-tú), que tiende a fundir el mar con la tierra, el poeta con la amante. Y lo mismo que la conversión de tierra en mar se producía a través del viento, según vemos en la canción 61 («A la estepa un viento sur / convirtiéndola está en mar»), que anticipa el contenido de este segundo libro, también aquí la unión amorosa se produce a través de la libertad creadora del aire, el gran elemento permanente que tiende a fundir vida y poesía

Si me fuera, amante mía,
Si me fuera yo,

si me fuera y no volviera,
amante mía, yo,

5 el aire me traería,
amante mía,
a tí.

Al proyecto irrealizable expresado por el subjuntivo viene a sumarse el aire que junta a los amantes, símbolo de la poesía, que es el lenguaje de lo imposible. Porque todo el libro, a pesar de la diversidad temática y formal de los distintos poemas que lo integran, constituye una especie de cancionero amoroso, en donde el amor, que es el gran tema de la poesía tradicional, aparece bajo los signos de «la cinta»(3), «el álamo»(6), «una garza»(14), «El viento»(44), «la alborada»(58), «el peine»(64). El amor lo llena todo, de ahí su fusión con el mar, que es una constante en la tradición lírica. La mujer que canta sus

⁴ Para la cita de los poemas, véase R. Alberti, *Obras completas. Tomo I. Poesía 1920-1938*, recopilación, prólogo, cronología, bibliografía y notas de L. García Montero, Madrid, Aguilar, 1988. En cuanto a la recreación de los procedimientos de la poesía tradicional, son importantes los estudios de S. Salinas de Marichal, *El mundo poético de Rafael Alberti*, Madrid, Gredos, 1968 y de José Luis Tejada, *Rafael Alberti entre la tradición y la vanguardia (Poesía primera: 1920-1926)*, Madrid, Gredos, 1977.

Para el símbolo del mar como evocación de la infancia, podemos tener en cuenta los ensayos de Concha Zardoya, «El mar en la poesía de Rafael Alberti», en *Poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1961, pp. 601-33; y de Gustavo Correa, «El simbolismo del mar en *Marinero en tierra*», *Revista Hispánica Moderna*, XXXII, 1966, recogido en Rafael Alberti edición de Manuel Durán, Taurus, Serie El escritor y la crítica, 1975, pp. 111-17; así como el análisis que R. Senabre hace de algunos poemas claves en su estudio *La poesía de Rafael Alberti*, Salamanca, Universidad, 1977.

penas a la orilla del mar está al borde de la muerte. Así lo vemos en la letrilla de Góngora: «Dejadme llorar, / orillas del mar», transformada por Alberti en «¡Dejadme, vientos, llorar / como una niña, ante el mar!»(44). Esta fusión de amor y muerte, reiterada a lo largo del libro, se muestra con especial intensidad en la canción 3: «Hallé tu cinta prendida, / y más allá, mi querida, / te encontré muy mal herida / bajo del rosal, mi vida», versos que nos llevan al estribillo de la anónima canción recogida por el Cancionero Musical de Palacio: «Dentro en el vergel / moriré. / Dentro en el rosal / matarm'han», que sugiere el presentimiento de la joven enamorada de encontrar la muerte en el mismo huerto donde encontró al amado. Por eso, frente a la contraposición del hombre del litoral frente a Castilla («¡Castellanos de Castilla/ nunca habéis visto la mar!»), ya destacada por Rosalía de Castro, lo que el lector prefiere es la levedad y la hondura de estas canciones tradicionales en las que el amor se hermana con la muerte. Al confundirse, se transfieren y, al transferirse, se superan en la continuidad de la palabra. Porque la poesía, lo mismo que el amor, nos abre a la muerte y, por la muerte, a la continuidad. Ese viaje interior, que emprende una amante imaginaria junto al poeta, prolonga la nostalgia de un amor eternizado por la palabra, pues la poesía es la eternidad del instante.⁵

Esta idealización del amor y del paisaje es la que presta su tonalidad al libro y a cada poema. El viaje del mar a la tierra es un viaje interior y tiñe de subjetividad a la realidad inmediata que el protagonista marino percibe. Construidos sobre una base dialéctica, propia de la poesía amorosa, los poemas de este libro reiteran las estructuras paralelísticas de la tradición popular, el uso constante de la exclamación que subraya el valor subjetivo del poema y el poder asociativo de la metáfora que tiende a fundir los dos paisajes, el mar y la tierra, el plano subjetivo y el plano objetivo, desde la canción 10, en la que la fusión del puente y el río revela la del amante y la amada, hasta el poema final que sintetiza la contraposición desarrollada a lo largo del libro. En este «diario poético de un descubrimiento», según Ricardo Gullón, el gran mérito de *La amante* tal vez se concentre en esta mezcla de nostalgia y realidad vivida.⁶

La aurora, sembrada por el alba, esa diosa que aparece ya en los Vedas y a la que se le pide alegría y conocimiento, se revela al que la espera como lugar de paso de la

⁵ A esa eternidad de lo efímero, que define a la poesía, se refiere Pilar Paz Pasamar: «¿Y quién sino la poesía, la popular, la tradicional, la que le había embebido el seso, podría ser *La amante*?, en su ensayo «La amante», *Cuadernos Hispanoamericanos*, Homenaje a Rafael Alberti núms. 485-86, Noviembre-Diciembre de 1990, pp. 289-92.

Para el tema del mar fundido con la pasión amorosa, véase el trabajo de A. Hauf y J.M. Aguirre, «El simbolismo mágico erótico de El infante Arnaldos», *RF*, 81 (1969), pp. 89-118.

⁶ Esta percepción de la realidad en su plenitud es lo que hace que cada poema no sea un cuadro, una simple impresión, «sino la instantánea de una intuición significativa», al decir de Ricardo Gullón en su ensayo «Alegrias y sombras de Rafael Alberti (primer momento)», *Ínsula*, núm. 198, mayo de 1963; y recogido ahora en *Rafael Alberti*, Taurus, Opus Cit., pp. 65-74.

Para el análisis de los recursos expresivos de esta obra, a partir de la contraposición básica entre mar y tierra, véanse los estudios de Emilia de Zuleta, *Cinco poetas españoles (Salinas, Guillón, Lorca, Alberti Cernuda)*, Madrid, Gredos, 2a ed., 1981, pp. 331-37; y de P. del Barco, «Angel andaluz en Castilla (Sobre *La amante* de Rafael Alberti)», *Andalucía en la Generación del 27*, Sevilla, Universidad, 1978, pp. 1-23.

sombra a la luz, como incierto territorio en que la escritura poética se forma. Y es que la palabra, experiencia de los límites, se retira para dar paso a lo inminente. Hacia esa alegría inocente del mundo apunta *El alba del alhelí* (1928).⁷

De la memoria de lo ausente, expresada con todo el simbolismo de la imposible fusión de mar y tierra, se pasa ahora a otra nostalgia más profunda: la de un amor imposible como superación de la realidad diaria. Dejando a un lado la historia de la escritura del libro y el cambio de título, lo cierto es que tanto el título definitivo como las tres partes que lo integran, «El blanco alhelí», «El negro alhelí» y «El verde alhelí», tienen un evidente significado simbólico: el blanco, color límite, va unido a los ritos de iniciación. Al blanco del alba sucede el negro de la muerte y a éste el verde del renacimiento. El verde reconcilia los extremos, el blanco y el negro, y cumple una función mediadora. Se comprende entonces que la flor, lo mismo que la palabra, perpetúe algo efímero y que el alhelí, según nos dice la leyenda medieval, simbolice la supervivencia del encuentro amoroso.⁸

Por no tener en cuenta este pensamiento simbólico, se ha interpretado el libro a partir de los poemas compuestos en Rute, «dramático pueblo andaluz», de lo que dice Alberti en su libro de memorias *La arboleda perdida* (1959-1988) y de la comparación con el *Romancero gitano* de Lorca. Sin negar tales ecos, lo que revelan estos poemas, desde «La encerrada», donde los versos «Que vean a su dulce amiga / delgada y descolorida / sin voz de tanto llamarle» recuerdan a Delgadina prisionera en la torre, hasta el último poema del libro, significativamente titulado «Despedida» y que expresa el deseo de cambiar sin renunciar a lo vivido («Lo que tú, ¡quién lo dijera.../ sin partir!»), es la necesidad de conservar el instante amoroso. Entre uno y otro extremo hallamos esta enigmática y hermosa canción

⁷ La aurora aparece en función del alba que se retira. Quiere ello decir que el título es ya simbólico, pues que todo nacimiento sale del fondo oscuro que lo sostiene. No hay que olvidar que el alhelí, flor que crece en lugares abandonados y que los trovadores medievales llevaban como emblema de resistencia y supervivencia, simboliza la belleza duradera, la simplicidad. Sobre el título de este libro, véase el comentario de González Lanuz en su «Homenaje a Rafael Alberti», *Sur*, núm. 281, marzo-abril, 1963, pp. 52-53. El cambio del título, del primero *Cales negras* al definitivo *El alba del alhelí*, no sólo obedece a esa bipolaridad contradictoria que es propia de los libros de Alberti (*Mar y tierra, Pasión y forma, Cal y canto, Entre el clavel y la espada*), sino también a un intento de trascender lo sombrío por lo alegre. «El alba del alhelí es el alba de la alegría», dice lacónicamente Francisco Umbral en su ensayo «El alba de la alegría», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 485-86, Opus Cit., p. 23.

⁸ De ella nos habla Rita Schnitzer: «La leyenda que explica por qué el alhelí crece en lugares abandonados, tiene su origen en un romántico castillo escocés del siglo XIV. La hija del rey estaba prometida al príncipe del castillo vecino; ella, en cambio, amaba a otro, menos poderoso. Sus padres mantuvieron alejado a su amado; pero él, disfrazado de juglar, logró introducirse en el jardín del castillo y cantó un romance a la princesa, en el que le exponía un plan para fugarse juntos. En el día señalado, el joven se presentó al pie del muro del castillo y como señal de aceptación del plan de huida, la princesa arrojó un alhelí a su amado. Desdichadamente, cuando se disponía a bajar por la cuerda, cayó y murió junto al muro. Su cuerpo se convirtió en un alhelí como los que aún hoy crecen en los castillos, conservando su sencilla belleza y llamando al amante con su dulce fragancia para que acuda a su encuentro», *Leyendas y mitos de las flores*, Barcelona, Ediciones Elfos, 1984. Para el simbolismo de los colores, véase el estudio de Frédéric Du Portal, *Des couleurs symboliques dans l'Antiquité, le Moyen-Age et les Temps Modernes*, París, 1837; hay traducción española, Barcelona, Obelisco, 1981.

Aquellos ojos que vi,
¿dónde están,
que ya no los veo?
¿Dónde los vi?

5 Tiraban de aquellos ojos
las cuerdas de los cabellos
que me amarraban a mí.

Las cuerdas de los cabellos,
¿dónde están
10 que ya no los veo?
¿Dónde las ví?

Al estribillo de herencia tradicional, recogido por el *Cancionero general* de 1511 («¿Dónde estás, que no te veo? / ¿Qu'es de ti, esperanza mía? / A mí, que verte deseo / mil años se haze un día») y por Gil Vicente en la *Fragoa d'amor* (1525), siguen las variantes de la glosa que traducen la pena producida por la sentida ausencia. Canción de nostalgia, de amor que perdura. En efecto, a los ojos y a los cabellos va asociado un particular sentido erótico. El cantar adquiere, además, un tono personal, reforzado por la reiteración anafórica de la forma interrogativa y por el uso de la primera persona («¿Dónde los ví?», «¿Dónde las ví?»). Por otro lado, la analogía de «las cuerdas de los cabellos» con «los cabellos finos/ y verdes» de la sirena en el poema «Sueño del marinero» remite a un amor que viene de lejos. Aquí nostalgia y sed mutuamente se explican. El alba del alhelí es una despedida, pero también una pregunta, una posibilidad de volver hacia lo vivido, un inextinguible amor. Y es que la palabra que se forma con la dilatada luz del alba quiere ser de todos y se hace para nosotros simultánea. Quizá porque esa palabra no ha podido ser aún lo que quiere ser, acude al lenguaje musical para hacernos entrar en lo íntegro. Invadidos por un lenguaje lleno de contraposiciones, ritmos quebrados y variedades cromático-musicales, sentimos que el poeta da libertad a las palabras para que vuelvan a las cosas, a la belleza de su origen. Todo es sutil en torno a estos poemas, que tienen siempre esta singularidad: la gracia de lo vivo. Palabra de la tradición, palabra inicial, libre de toda intención. Decir sin aprisionar: tal podría ser la clave de este primer momento.

La tradición conforma un orden ideal y permanente en el que el artista debe insertarse. Lo que hacen los buenos poetas no es imitar la tradición, sino continuarla. Sin el contacto con la tradición, sea popular o culta, no hay progresión posible. Y lo mismo que Góngora trata de incorporar el mundo por la imagen, lo que los nuevos poetas asimilan de su poesía es más su sistema metafórico que su naturaleza mitológica o su sintaxis latinizante. Esta fascinación por la imagen, que es al mismo tiempo sustanciación de la imagen en la poesía, es lo que dan a ver los poemas de *Cal y canto* (1929, aunque escrito entre 1926 y 1927).⁹

⁹ Frente a los tres primeros libros, que por sí solos constituyen y cierran un ciclo poético, *Cal y canto* supone un nuevo rumbo. El origen de la admiración por Góngora les viene a los poetas del 27 del simbolismo francés a

En el homenaje a Góngora, que vino a resultar un pretexto para que una serie de poetas separados y sin programa común se reunieran en torno de algo fácil de aceptar, destacan dos libros: *Cal y canto* (1926-1927), de R. Alberti, y *Fábula de Equis y Zeda* (1926-1929), de G. Diego. Para los poetas del 27, al menos en su primer momento, la actitud de Góngora fue de rebelión estética ante la tradición petrarquista y esa actitud rebelde del poeta cordobés es la que les lleva, a través del creacionismo y del ultraísmo, a apropiarse de su sistema metafórico. La tentativa barroca de Góngora ha sido la de forjar una lengua poética autónoma, equilibrando la presencia de lo sensual y el anhelo de trascendencia. Este proceso creador de la imaginación que comienza por la sonoridad musical para transformarse en visión luminosa, es un apetito que el poeta tiene de incorporar el mundo, de hacerlo suyo por la palabra. Quizás la clave de esta incompletez o falta de plenitud, visible ya en poemas tan significativos como «Busca» o «Madrigal al billete del tranvía», está en la «Soledad tercera (paráfrasis incompleta)», poema que por sí solo ocupa el centro del libro. Quien lea con atención las *Soledades* gongorinas no dejará de notar que ese «peregrino sin nombre» que las atraviesa se convierte en imagen del alienado, del poeta mismo. Como Orlando y Albano, el peregrino de la *Soledad tercera* es un ser incompleto al que las ninfas quieren seducir y a las que el unicornio ahuyenta

Tanto ajustar quisieron la sortija
del rueda a la enclavada
del peregrino, fija,
columna temerosa mal centrada,
que, a una señal del viento, el áureo anillo,
veloz, quebrado fue, y un amarillo
de la ira unicornio, desnudada,
orgullo largo y brillo
de su frente, la siempre al Norte espada,
chispas los cuatro cascos, y las crines,
de mil lenguas eléctrico oleaje,
ciego coral los ojos, el ramaje
rompiendo e incendiando,
raudo, entró declarando
la guerra a los eurítmicos jardines
de las ninfas, que, huidas,
en árboles crecieron convertidas.

El unicornio, al que le es connatural toda materia en su integridad, sirve para conjurar toda ruptura y para proyectar, en su dimensión metafórica, el sentido de la experiencia poética misma: una totalidad sin fin. Al igual que Góngora, Alberti plantea, a

través de Rubén Darío, sobre todo a partir de Mallarmé y su intento de crear una escritura en la que lo único que cuenta es el lenguaje («La obra pura implica la desaparición elocuente del poeta, que cede la iniciativa a las palabras por el choque de su desigualdad movilizadas»). Para las relaciones de Góngora con el 27, véase el estudio de E. Dehennin, *La résurgence de Góngora et la génération poétique de 1927*, París, Didier, 1962.

través de la escritura, una falta de plenitud, un sentido por hacer. De manera significativa, la organización numérica de los capítulos, el uso de la imagen múltiple que hace posible la unión de lo dispar y la simultaneidad de elementos geométricos y desrealizantes son reveladores de esta incompletez, de esta falta de plenitud. El apetito de hacer coincidir esa plenitud con la escritura revela una ruptura en el seno del lenguaje poético y una aspiración a contenerlo todo, como sucede en las *Soledades* gongorinas. La incompletez no puede generar sino plenitud o búsqueda de totalidad.¹⁰

Dstrucción y creación son como las dos caras simultáneas de la operación poética. Hemos de ver, pues, la tradición no como una ruptura, sino como una convergencia de lo individual con el todo. De esta manera, cuando el surrealismo irrumpe en 1924, aparece como una experiencia revolucionaria que tiende a integrar la crítica de la moral burguesa y la rebelión artística de la vanguardia. Los experimentos con las imágenes, presentes en todos los vanguardismos, crean un mundo integral y polifacético en el que la palabra y el universo no dejan de interpenetrarse. La experiencia de los surrealistas, básicamente revolucionaria, es una creación sintética en la que lo colectivo se hace corpóreo y la metáfora, por medio de la cual lenguaje y realidad pierden su carácter incompleto, deviene epifanía paradisíaca. La restauración de esa plenitud es el resultado de la imaginación creadora.¹¹

El sentido de la continuidad, que toda tradición conlleva, no significa un alejamiento, sino una aproximación al origen, a lo real. Y es que la realidad se manifiesta cuando el lenguaje deja de estar sometido a la causalidad, a la lógica del discurso, y busca una relación, una analogía con la identidad original. Alberti, en *Sobre los ángeles* (1929), expresa la desolación del paraíso perdido e intenta apasionadamente esta reunión por medio de un lenguaje esencialmente metafórico, pues lo propio de la metáfora es el encuentro de dos realidades distintas, la recomposición o reincorporación de lo roto. En esta pérdida de lo sagrado es donde halla su razón de ser el símbolo central del ángel, figura de mediación con lo divino. Porque el ángel está ahí para negar cualquier separación amorosa o estética, y restaurar un estado de inocencia anterior a la historia.¹²

¹⁰ Dentro del gusto por lo nuevo, característico de los años veinte, Alberti entra de lleno en la tradición gongorina. Pedro Salinas lo ha visto claramente: «El libro de Alberti no es imitación de Góngora (aunque como por juego en su *Soledad tercera* teja con extraordinario arte un perfecto laberinto gongorino), no es producto de la influencia gongorina; es tradición, tradición de Góngora, como el ciclo anterior era tradición de la poesía de los Cancioneros», de su ensayo «La poesía de Rafael Alberti», *Literatura española siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1970, p. 188. Sobre la significación de este poema nuclear, véase R. Jammes, «La Soledad Tercera de Rafael Alberti», en *Dr. Rafael Alberti. El poeta en Toulouse. Poesía, teatro, prosa*, Toulouse, Universidad de Toulouse-Le Mirail, 1984, pp. 132-37.

¹¹ Para esta trayectoria del surrealismo, desde sus orígenes hasta su politización, sigue siendo indispensable el ensayo de Walter Benjamin, «El surrealismo. La última instancia de la inteligencia europea», *Imaginación y sociedad. Iluminaciones 1*, Madrid, Taurus, 1980, pp. 41-62.

¹² Aunque el símbolo del ángel aparece plenamente desarrollado en la poesía de Rilke, el libro de Alberti se atiene más a su tradicional sentido bíblico de mediador entre lo humano y lo divino. Esta función mediadora es la que desempeña la palabra poética. Por lo tanto, sin negar la dimensión autobiográfica que enriquece la interpretación del libro, yo veo la figura del ángel como autorrealización poética, como una lucha para comunicarse con lo divino. José Jiménez ha rastreado la presencia del ángel dentro de la cultura contemporánea en su estudio *El ángel caído. La imagen artística del ángel en el mundo contemporáneo*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1983.

Desde la lucha de Jacob con el ángel hasta el ángel de la modernidad, esta figura terrible delimita un territorio incierto en el que se forma la escritura. A semejanza del ángel, la palabra poética es esencialmente mediadora y traduce un sueño ambiguo en el que no dejan de confundirse lo decible y lo indecible. Así son también estos seres terribles, «Ángeles buenos o malos», que llevan la palabra a su tensión máxima. De ahí que, por lo que al lenguaje se refiere, subsista a lo largo del libro la indefinición propia de lo poético. Desde «El ángel desconocido», en el que la caída traduce un sentimiento de nostalgia («Y sin embargo, yo era...»), hasta «El ángel superviviente», donde la destrucción engendra un nuevo génesis («Menos uno, herido, alicortado»), pasando por poemas tan significativos como «Invitación al aire», «El ángel bueno», «Tres recuerdos del cielo», «Muerte y juicio», hay una búsqueda de la identidad perdida, que en el poema-prólogo «Paraíso perdido» se hace evocadora pregunta («¿Adónde el paraíso, / sombra, tú que has estado? / Pregunta con silencio»), a través de un viaje onírico por los infiernos del ser. Porque *Sobre los ángeles*, libro profundamente interiorizado, lo que nos ofrece es una identidad del espíritu, la identidad original a la que aspira la poesía. El ángel, imagen del alma misma, tiene como principal función integrar lo disperso, reunir cuerpo y espíritu, ponernos de acuerdo con el paraíso. Esa trascendencia de lo humano que el ángel conlleva, propia del surrealismo, es la que nos deja ver el poema «El ángel bueno»

Vino el que yo quería,
el que yo llamaba.

No aquel que barre cielos sin defensas,
luceros sin cabañas,

5 lunas sin patria,
nieves.

Nieves de esas caídas de una mano,
un nombre,
un sueño,

10 una frente

No aquel que a sus cabellos
ató la muerte.

El que yo quería.

Sin arañar los aires,
15 sin herir hojas ni mover cristales.

Aquel que a sus cabellos
ató el silencio.

Para, sin lastimarme,
cavar una ribera de luz dulce en mi pecho
20 y hacerme el alma navegable.

El aspecto angélico es principalmente el de la *integridad*. Dentro de la tradición cristiana hay dos ángeles: el ángel de la luz o «ángel bueno» y el ángel de las tinieblas o «ángel malo». Los dos ángeles encarnan un doble y único movimiento de descenso y subida, de muerte y renacimiento, que es el que se da en la experiencia poética. De ahí que en el poema «Los dos ángeles», la espada, en su doble aspecto destructor y creador, aparezca como un símbolo del Verbo, de la Palabra («Ángel de luz, ardiendo, / ¡oh, ven!, y con tu espada / incendia los abismos donde yace / mi subterráneo ángel de las nieblas»). Pues bien, yo creo que «El ángel bueno» hay que leerlo en función de esta experiencia extrema, característica de lo poético. En realidad, ese ángel con el que se identifica el poeta («El que yo quería», vv. 1 y 13) no viene a la muerte («No aquel que a sus cabellos / ató la muerte»), sino al silencio («Aquel que a sus cabellos / ató el silencio»). Porque el poema ha de ser llevado al silencio, donde lo no dicho se deja ver como luz, como inminencia de toda manifestación («Para, sin lastimarme, / cavar una ribera de luz dulce en mi pecho / y hacerme el alma navegable»). Hay algo que sólo accede a la palabra en su intimidad, en su recogimiento. El lenguaje tiene que ser reducido al silencio para salvar la realidad. Y a eso viene el ángel: a salvar una realidad completa. Para mí, al menos en este libro, hay un rebasamiento de lo autobiográfico por lo poético.¹³

Lo invisible, la dimensión del ángel, aparece como lo otro, el otro reino u otro lugar, al que la poesía tiende. Por esa mediación de la palabra, el hombre se sobrepone a la disgregación y se proyecta hacia la unidad, lo existencial se torna trascendente. Si para nosotros, suspendidos todavía en lo visible, la figura del ángel resulta «terrible» porque garantiza el reconocimiento en lo invisible, esa transformación de lo visible en lo invisible aparece rodeada de incertidumbre, de ambigüedad. ¿Dónde termina y empieza el límite entre lo visible y lo invisible? El ángel funciona por relámpagos, por revelaciones súbitas, de ahí que el lenguaje del libro no esté sujeto a la lógica del discurso, sino al ritmo acelerado de imágenes dinámicas y contrapuestas que, salidas de lo oscuro y recién creadas, nos ofrece siempre la posibilidad de ir más allá, que define a lo poético. Porque este orden sagrado, suprapersonal, es el que justifica la existencia de los ángeles y al que aspira la poesía. Los ángeles nos ayudan a *resacralizar* el mundo y hacen que se correspondan nuestros destinos y el universo. Gracias a su acción mediadora, tenemos la

¹³ En el minucioso análisis del poema «Tres recuerdos del cielo», el profesor R. Senabre afirma que este poema y todo el libro son «una gigantesca —y magistral— amplificación en la que la realidad geográfica ha sido sobrepasada por el extraordinario creador de la palabra». *Opus Cit.* p. 57. Igualmente el profesor Francisco J. Díaz de Castro subraya que de todos los factores que confluyen en el libro el más importante es el estético, «La poesía de Rafael Alberti» en *Rafael Alberti, Ambitos Literarios / Premio Cervantes, Barcelona 1989*, p. 115. En efecto, el poder de la palabra poética es el que logra el milagro de la anulación de los contrarios, de la transformación del hombre en un ser nuevo, que es el verdadero significado del surrealismo. Quienes se esfuerzan por negar cualquier influencia surrealista en *Sobre los ángeles*, no sólo olvidan que el surrealismo es la novedad literaria más importante del momento, sino también que el lenguaje desgarrado del libro participa de esa rebelión estética que define la aventura surrealista. El lenguaje surrealista se convierte, pues, en el molde adecuado para verter toda esa crisis personal y estética, aunque el controlado irracionalismo esté bastante alejado de las alucinaciones y la escritura automática del surrealismo francés. En este sentido, véase el estudio de C.B. Morris *Rafael Alberti, «Sobre los ángeles»: Four major themes*, Hull, The University of Hull, 1966.

experiencia íntima del paraíso, la experiencia de que lo trascendente reside en la palabra¹⁴ *Sermones y moradas*, escrito entre 1929 y 1930, es un libro de transición entre la exploración íntima de los poemas angélicos y el compromiso con la poesía social y política, que aparece ya consolidado en la *Elegía Cívica* de 1930, comienzo simbólico de una nueva época. Entre tanto, el ciclo formado por *Sobre los ángeles*, *Sermones y moradas* y *El hombre deshabitado* se inscribe bajo el signo de la subversión propia del surrealismo. La situación de intemperie, de vacío, a la que alude el primer versículo de *Sermones y moradas* («En frío, voy a revelaros lo que es un sótano por dentro») expresa bien a las claras el intento de encontrar una voz libre de formas establecidas y abierta a cualquier posibilidad. Durante el período que va de 1931 a 1935, en el que tienen lugar experiencias tan radicales como el final de la Dictadura de Primo de Rivera y la proclamación de la Segunda República, el acercamiento al movimiento comunista tras las estancias en París, Berlín y Moscú, la fundación de la revista Octubre y la revolución de Asturias, Alberti siente la necesidad de que la voz poética debe ser una representación múltiple de voces y no un objeto lírico singular. Este ensanchamiento de la voz, esta integración de lo individual en lo colectivo, que ya resulta perceptible en los versos de la *Elegía cívica* («Oíd el alba de las manos arriba, / el alba de las náuseas y los hechos desbaratados, / de la consunción de la parálisis progresiva/ del mundo y la arterioesclerosis del cielo»), halla su cauce más adecuado en las composiciones comprometidas de la colección *El poeta en la calle (1931-1935)* y en las piezas teatrales *El trébol florido*, *El adefesio* y *La Gallarda*, que combinan los medios más diversos en la búsqueda de una forma de arte total. La evidente intertextualidad de poesía y teatro refleja un intento de relacionar la escritura con la realidad, de hacer que sean la misma cosa. Tal vez por eso vuelve a las formas de la lírica popular, ajenas a cualquier movimiento o escuela.¹⁵

¹⁴ Si la aventura poética de Alberti es, como la de Baudelaire, la del paraíso perdido, la caída refleja una voluntad de busca, el descenso va acompañado del ascenso, como ocurre en los grandes mitos. La crisis vivida por el poeta, personal y estética, impone una visión sombría, análoga a la de *Sombra del paraíso* de Alexandre, un tiempo anterior a la creación. El descenso apunta siempre a un más allá. Gracias al valor de la palabra, a símbolos como «el aire» o imágenes como «los ojos invisibles de las alcobas», se ponen en contacto lo visible y lo invisible y el paraíso perdido se transforma en paraíso recobrado. De ahí que el ángel, como figura neutra que encarna la nostalgia y la inquietud, sea expresión de la palabra. Así lo considera C.M. Bowra en su ensayo «R. Alberti, Sobre los ángeles», *The creative experiment*, London, 1949, p. 231. Citado por Kurt Spang en su estudio *Inquietud y nostalgia. La poesía de Rafael Alberti*, Ediciones Universidad de Navarra, 2a ed., Pamplona, 1990, p. 77.

¹⁵ Sin olvidar el fondo poético de este trabajo, es necesario tener presente la constante interferencia entre drama y poesía, que tal vez Alberti asimiló en la lectura de Gil Vicente y Lope de Vega. En la llamada prehistoria dramática de Alberti, formada por *La Pájara Pinta*, *Santa Casilda* y *El enamorado y la muerte*, hay un intento de trasladar al teatro mucho de lo que el poeta está haciendo entonces con sus poemas rítmicos y populares. Así, *El enamorado y la muerte* no es más que una dramatización del romance que comienza: «Un sueño soñaba anoche, / soñito del alma mía». En *El hombre deshabitado*, cuya imagen viene del poema «El cuerpo deshabitado» de *Sobre los ángeles*, la inserción de elementos líricos en la prosa dramática, tales como el juego infantil de los cinco sentidos o la canción que se oye mientras El Hombre, empujado por La tentación, se dispone a matar a La Esposa («Una paloma blanca / duerme en la nieve. / Quisiera despertarse, /pero no puede. / ¡Ay, pero no puede! / Quisiera despertarse, / ir por la nieve. / Pero no puede, ¡Ay ! / ir por la nieve»), tiene por objeto liberar al teatro del realismo prosaico. Ya en el período republicano, el de mayor contacto con el pueblo, Alberti acude al «romance de ciego» para componer *Fermín Galán*. Durante la guerra civil, la pieza teatral Radio Sevilla es un desarrollo del homónimo romance incluido en el *Romancero de la Guerra Civil*. Sin embargo, son las obras del exilio las que

Las composiciones de *Poeta en la calle* son inseparables de una determinada realidad histórica. Quiere ello decir que esta poesía vinculada a los hechos, directa, de urgencia, lleva implícita en sí misma una actitud revolucionaria: cambiar lo que está mal. Sin máscara en que esconderse, esta poesía popular permite al hombre vivir íntegramente una experiencia total de la vida. Se podría pensar que uno de los fallos de esta poesía fue el haber sacrificado el lenguaje a la urgencia del contenido, como ocurriría más tarde con la poesía del realismo social, pero poemas como «Un fantasma recorre Europa...», «Al volver y empezar», «La lucha por la tierra», «Los niños de Extremadura», «El Gil Gil» no sólo demuestran que están bien compuestos, sino también que en ellos el lenguaje se ensancha para acoger dentro de sí a la vida en su pluralidad. Y lo mismo sucede con los poemas «La familia» y «Nocturno», del libro *De un momento a otro* (1934-1938), en los que se da un verdadero ajuste, un compromiso entre la situación personal y la colectiva. Como el propio poeta afirma, quiere actuar «como poeta en la calle, a nivelar su voz con la del pueblo, a ser suyo en la lucha». ¹⁶

Cualquiera de los poemas señalados revela la dedicación del poeta a la poesía comprometida, de signo revolucionario. Sirva de muestra el poema político de tono popular «Los niños de Extremadura», que Alberti incluye en el «Homenaje popular a Lope de Vega»

Los niños de Extremadura
van descalzos.
¿Quién les robó los zapatos?

Les hierde el calor y el frío
5 ¿Quién les rompió los vestidos?

La lluvia
les moja el sueño y la cama.
¿Quién les derribó la casa?

ofrecen una mayor presencia de elementos líricos: *El trebol florido* comienza con el romance piscatorio («Las redes sobre la arena»), alude a los tréboles de *Peribáñez* («¡Trébole, ay Jesús, cómo huele!») y reelabora el romance marinero («Mañanita de San Juan»), que aparece en el *Romancero General* de Agustín Durán. Y lo mismo sucede con *La Gallarda*, que sigue parcialmente el conocido romance salmantino «Los mozos de Monleón», al que puso música Lorca. A pesar de los estudios sistemáticos sobre el teatro de Alberti, (R. Marrast, *Aspects du théâtre de Rafael Alberti*, París, Société d'Éditions d'Enseignement Supérieur, 1967; Louise B. Popkin, *The theatre of Rafael Alberti*, Londres, Tamesis books, 1976; Gregorio Torres Nebrera, *El teatro de Rafael Alberti*, Madrid, SGEL, 1982; Fernando de Diego, *El teatro de Alberti*, Madrid, Fundamentos, 1988; José Monleón, *Tiempo y teatro de Rafael Alberti*, Madrid, Primer Acto / Fundación Rafael Alberti, 1990), no hay un estudio de conjunto sobre esta interrelación de lo lírico y lo dramático.

¹⁶ R. Alberti, «Autobiografía» en *La Gaceta Literaria*, 49 (1929), ahora en: *Prosas encontradas 1924-42*, recogidas por R. Marrast, Madrid, Ayuso, 1970, pp. 24-25. Ejemplos claros de poesía comprometida son: la *Elegía cívica* (1930), *Con los zapatos puestos tengo que morir* (1930), *El poeta en la calle* (1931-35) y *De un momento a otro* (1934-39). Sobre la unidad de eficacia socio-política y artística, en que se basa la poesía de compromiso, véanse los estudios de J. Lechner, *El compromiso en la poesía española contemporánea*, Universidad de Leiden, 1968; y de A. Schone, *Über politische Lyrik im 20. Jahrhundert*, Gottiengen, 1969.

No saben
 10 los nombres de las estrellas.
 ¿Quién les cerró las escuelas?

Los niños de Extremadura
 son serlos.
 ¿Quién fue el ladrón de sus juegos?

Lo primero que se advierte en el poema es una situación de contraste, que es común a toda esta poesía civil. Frente a esos seres inocentes y desvalidos, lo que se destaca es la forma progresiva de la interrogación impersonal («los zapatos», «los vestidos», «la casa», «las escuelas»), que alude a un sistema claramente represivo. La técnica de la canción paralelística, con la reiteración semántica al principio y al final del poema («¿Quién les robó los zapatos?» y «¿Quién fue el ladrón de sus juegos?»), además de dar a éste una estructura claramente concéntrica, insiste mediante el estribillo en un mismo despojamiento. El sentido de la repetición regular de la interrogación, de la que depende la unidad del poema, lo que hace es expresar la impotencia de esos niños frente al sistema. Pero, al expresarla, logra en cierta medida superarla. Y así, cuando termina el poema, el estilo directo de la técnica salmódica da como resultado una violenta transformación en su contrario. Frente a un sistema opresor, los que resultan potenciados son los niños pobres de Extremadura que recuerdan a los que el poeta había visto patinar por el río Moscova helado. Al quitar la máscara al sistema, la palabra brota como un testimonio, cumple una función revolucionaria. Poesía y revolución marchan juntas en los libros que Rafael Alberti y Emilio Prados escriben durante estos años. Una concepción poética de la vida ha quedado expresada en estas obras comprometidas y transparentes, en las que se produce una proyección de lo individual sobre lo social que toda revolución exige.¹⁷

Y después de la guerra, el exilio. Larga espera de casi cuarenta años que el poeta ha sabido merecer y que da sus mejores frutos en obras como *Entre el clavel y la espada* (1939-1940), *A la pintura* (1945-1947), *Retornos de lo vivo lejano* (1948-1956), *Baladas y canciones del Paraná* (1953-1954) y *Roma, peligro para caminantes* (1964-1967).

Al salir de lo propio, aparece el abandono, la inmensidad del exilio, instante único que reclama el rescate de la identidad perdida. Pues que todo exiliado se halla dramáticamente escindido «entre el clavel y la espada», entre la libertad y su represión. Sostenerse en el límite de lo imposible, salvar esa distancia entre vida y muerte, es la primera exigencia de la poesía, que es siempre el lenguaje de lo imposible. Por eso, el título simbólico, la cita de Víctor Hugo que cierra la obra («Chante l'amour a voix basse; /

¹⁷ Poesía y revolución marchan juntas en *Poeta en la calle* (1931-35) y en *De un momento a otro* (1934-39), de Alberti; y en *Llanto en la sangre* (1934) y *Cancionero menor para los combatientes* (1936-38), de Prados. Analizar tales obras alargaría este trabajo. A este respecto, véanse los estudios de Juan Cano Ballesta, *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*, Madrid, Gredos, 1972; de Darío Puccini, *Romancero de la resistencia española*, Barcelona, Ediciones Península, 1982; y de Serge Salaün, *La poesía de la guerra de España*, Madrid, Castalia, 1985. También es importante el artículo de Antonio Jiménez Millán «El compromiso en la poesía de Alberti (República, guerra, exilio)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 485-86, Opus Cit., pp. 145-161.

Et tout haut la liberté!») y la invocación a la Musa perdida del prólogo («Vuelva a mi toda virgen la palabra precisa, / virgen el verbo exacto con el justo adjetivo») revelan una oscilación hacia la inocencia del amor que el clavel simboliza. No sorprende, pues, que una de las partes más importantes del libro sea precisamente «Metamorfosis del clavel» y, dentro de ella, la famosa canción sobre la paloma, que en su ritmo popular encierra una compleja significación simbólica:

Se equivocó la paloma.
Se equivocaba.

Por ir al norte fue al sur.
Creyó que el trigo era agua.

5 Se equivocaba.

Creyó que el mar era el cielo,
que la noche la mañana.
Se equivocaba.

Que las estrellas, rocío,
10 que la calor la nevada.
Se equivocaba.

Que su falda era su blusa,
que su corazón, su casa.
Se equivocaba.

15 (Ella se durmió en la orilla.
Tú, en la cumbre de una rama.)

Dentro del poema, experiencia básica de la unidad, todo resulta significativo: desde la elección del símbolo de la paloma hasta el paréntesis de la estrofa final, que tiene un significado más bien visual, extragramatical, pasando por la reiteración del estribillo («Se equivocaba»). Lo importante es la confluencia de todos estos elementos en una unidad superior de significación que los trascienda. Desde el comienzo mismo, hay algo personal, subjetivo, en la acción de equivocarse («Se equivocó la paloma. / Se equivocaba»). Las distintas estrofas no hacen más que desarrollar esa equivocación humana, y no animal, sintetizada por el estribillo, hasta que el paréntesis final produce una ruptura y cambio de entonación, que sirven para introducir un nuevo sujeto («Tú») y un cambio de tiempo verbal, del imperfecto al indefinido, con lo que volvemos al punto de partida. A estas estructuras formales hay que añadir la significación simbólica de la paloma, que ya desde Grecia aparece junto al toro y representa al «Eros sublimado». Habría, pues, una analogía entre la paloma y el toro, el toro de la muerte de la elegía *Verte y no verte* (1934), figuras del sacrificio que el amor exige. El que ama verdaderamente aprende a morir. Y he aquí lo que el poema nos ofrece en su unidad: el amor que corre hacia la muerte. La paloma que «se equivocaba» en su vuelo ha encontrado al fin la libertad. Símbolo del amor

que va hacia la muerte y, al mismo tiempo, de la palabra capaz de expresar ese instante. Porque la palabra poética, mediadora entre contrarios («el norte y el sur», «la noche y la mañana», «la calor y la nevada»), realiza la difícil hazaña de hacer visible lo invisible. La paloma, como la palabra, sería la cifra de esa extraña alianza entre la vida y la muerte.¹⁸

Entre el clavel y la espada, libro testimonial y crítico, tiene mucho de encrucijada. Escindido entre el arte y la historia, el poeta optará decididamente por la dimensión artística como medio de reconstruir un pasado que ya lleva dentro. Por eso, en *A la pintura*, que en su primera versión de 1945 fue dedicado «A la paz y al triunfo de la inteligencia y de la justicia contra la barbarie», el poeta vuelve a su original dedicación nunca interrumpida para recomponer la perdida unidad. El vacío del exilio era demasiado profundo para poder salvarlo y el poeta acude a la pintura para expresar la nostalgia de aquella tierra que nunca le falta. Elementos autobiográficos, materiales, técnicos y estructurales van en función de esta unidad de poesía y pintura, que es constante en Alberti y que éste expone en el poema-prólogo «1917» («Diérame ahora la locura / que en aquel tiempo me tenía, / para pintar la Poesía / con el pincel de la Pintura»). Desde Giotto a Picasso, a quien va dedicado el libro, se establece una relación analógica entre poesía y pintura, que acaso apunta a un lenguaje sagrado como raíz del arte. La materia era originariamente lo sagrado y entrar en relación con la materia es entrar en relación con lo sagrado. Lo que Alberti quiere dejar aparecer en la materialidad de su pintura, en sus colores azul y blanco, es la realidad. Porque ser creador, pintor, músico o poeta, es obedecer a esa voz de origen. Esta fidelidad a lo real, esta dependencia absoluta de la realidad, es lo que muestran siempre los grandes creadores: Tiziano, Velázquez, Picasso. La luminosidad de Tiziano («Nunca doró pincel en primavera / mejor cintura ni mayor cadera»), la transparencia de Velázquez («La pintura en tu mano se serena, / y el color y la línea se revisten / de hermosura, de aire y luz no usada», vemos siguiendo a Fray Luis), la libertad de Picasso («Azul toro de España»), revelan una inocencia, un agua de fondo, por donde la realidad se abre paso hacia nosotros. El pintor, que depende de la realidad, cree en ella y la espera. La pintura se convierte así, lo mismo que la poesía, en sueño de penetración en la realidad, en la posibilidad de vencer la resistencia de su secreto.¹⁹

¹⁸ Para la poesía del destierro, es básico el estudio de C. Argente del Castillo, *Rafael Alberti, poesía del destierro*, Granada, Universidad, 1986. En cuanto al poema, sigo la transcripción facsímil, hecha por el poeta al frente de las *Obras completas*, con el objeto de que no existan malas interpretaciones. Los análisis que han hecho tanto Marina Mayoral (*El comentario de textos*, I Madrid, Castalia, 1987, pp. 342-50) como Jaime Siles (*Diversificaciones*, Valencia, Fernando Torres, 1982, pp. 83-95) se quedan en lo meramente formal y parecen olvidar que Alberti se vale de imágenes y símbolos permanentes para trascender la realidad, para situarla fuera del tiempo. La paloma, como el toro, es el sello del sacrificio y traza un vuelo de amor y libertad, que es el que distingue a la palabra poética.

¹⁹ De los pintores evocados es Tiziano quien más le atrae: «El más que nadie, por su sentido perfilado de lo luminoso, me hizo confirmar luego, de manera definitiva, la pertenencia de mis raíces a las civilizaciones de lo azul y lo blanco, eso que había bebido desde niño en las fachadas populares, los marcos de las puertas y ventanas de los pueblos de mi bahía, sombreados por aquel azul traslúcido que nos viene de los frescos de Creta, pasando por Italia, azulando todo el litoral mediterráneo español hasta los pueblos gaditanos del Atlántico, siguiendo su viaje vuelve arriba hasta los confines de Portugal», *La arboleda perdida*, Barcelona, Seix Barral, 1975, p. 108. Sobre esta actitud de espera propia del arte, y que alcanza en el soneto «A la pintura» uno de sus puntos culminantes, véase el ensayo de Ramón Gaya «El sentimiento de la pintura», *Obras completas*, tomo I, Valencia,

Si *A la pintura* es el primer gran libro del exilio que expresa la añoranza de la tierra perdida, los libros siguientes no hacen más que profundizar en esa nostalgia que es la esencia del arte. *Retornos de lo vivo lejano* (1952) expresa la nostalgia del pasado, de un pasado que sigue vivo en el recuerdo. La unidad del libro, que viene dada por la nostalgia que lo preside, se apoya en un tono melancólico y un ritmo lento, que tienen su correlato lingüístico en las formas verbales de imprecisión temporal, en la fluencia del encabalgamiento y en una serie de procedimientos imaginativos, como la técnica del fundido o las transgresiones espacio-temporales, que contribuyen a que esta entrada en el ancho mundo de la memoria se convierta en experiencia poética. Porque sólo la poesía es capaz de anular la distancia y reunir lenguaje e historia, como en un principio. «Mas lo permanente es fundación de los poetas», había dicho Holderlin en su inolvidable poema «Recuerdo». Todo se ha ido y sólo permanece la poesía, que le sirve para afirmar su propia estética en el poema «Retornos de la invariable poesía» («Tú eres lo que me queda, lo que tuve, / desde que abrí a la luz, sin comprenderlo») o para fundirse con su pueblo («No sólo fue mi mano la tuya desde entonces, / sino que todo yo fui ya tú: tu garganta, / la cuna, desde entonces, de mi lengua»). Porque la continuidad en que lo poético se funda no surge por una necesidad inmediata, sino por obediencia a una experiencia íntima en la que se produce un contacto efectivo entre el poeta y la realidad. La poesía es realidad y lo que hace el poeta es sumarse a una realidad a la que pertenece afectivamente. Ser poeta es ser real y salvar lo real por la palabra. Desde la experiencia del exilio, lugar del hombre en poesía, el poeta ha querido que la realidad acudiese completa y su palabra la acoge para salvarla.²⁰

Baladas y canciones del Paraná (1954) tiene mucho de diario poético, de memorial. El recurso al diario indica que el poeta no quiere romper con la continuidad de un pasado feliz. El tono nostálgico sigue siendo el mismo de *Retornos*, pero cambia el ritmo, que se hace mucho más ligero y flexible en las canciones. Porque la canción concentra, en su brevedad, el instante en que se pone a prueba la realidad entera. Este instante realizado en sí mismo, fuera de la sucesión temporal, es un instante de plenitud anónima, de soledad compartida. Soledad que atraviesa el libro y que, en su indeterminación, ignora la diferencia y reconstruye la unidad, según vemos en la enigmática «Canción 17»

Pretextos, 1990, pp. 7-41. Son también importantes los artículos de Jerónimo Pablo González Martín «Alberti y la pintura», *Insula*, núm. 305, pp. 1, 12 y 13; y Antonio Risco «Notas sobre A la pintura de Rafael Alberti», *Hispanic Review*, Vol. 55, 1987, pp. 475-89.

²⁰ Lo que hace de la poesía del exilio una obra de madurez no es la separación, sino la continuidad. A ella se han referido Vicente Llorens en su ensayo «Rafael Alberti, poeta social: Historia y Mito», *Aspectos sociales de la literatura española*, Madrid, Castalia, 1981, pp. 199-214; y Aurora de Albornoz en su artículo «Por los caminos de Rafael Alberti», *Hacia la realidad creada*, Barcelona, Ediciones Península, 1979, pp. 221-237. Merece también atención el artículo de P. Pinto Villaverde «El exilio y el poder de la palabra: *Retornos de lo vivo lejano* de Rafael Alberti», *Acta literaria*, núms. 10-11 (1985-86), pp. 167-78.

A la soledad me vine
 por ver si encontraba el río
 del olvido.
 Y en la soledad no había
 5 más que soledad sin río.

Cuando se ha visto la sangre,
 en la soledad no hay río
 del olvido.
 Lo hubiera, y nunca sería
 10 el del olvido.

Recordar equivale a no morir. Memoria e inmortalidad son lo mismo. El Leteo, «el río del olvido», pertenece al territorio de la muerte. Mas para el poeta que recuerda la experiencia de la guerra («Cuando se ha visto la sangre»), la sangre no es muerte, sino vida fecundante. Frente a la forma verbal del pretérito-pluscuamperfecto de subjuntivo («Lo hubiera»), que expresa claramente la acción como acabada, lo que hace el instante de la soledad es borrar las diferencias, liberar la sangre de la muerte (del olvido) y reintegrarla a la vida. De acuerdo con los ritos arcaicos, el valor fecundante de la sangre no hace más que revelar la solidaridad con la vida.²¹

El exilio inaugura una soledad, una distancia íntima, entre quien recuerda y el objeto de su recuerdo. A esa soledad vienen a dar de manera involuntaria una serie de imágenes que actúan como límite para lo indefinido. Así la forma de una nube puede traer el recuerdo del mapa de España («hoy las nubes me trajeron / volando, el mapa de España») o el viento unos trenes lejanos («Mas en el viento que pasa / yo escucho trenes lejanos / que van hacia el Guadarrama»). Por medio de estas imágenes, el «caballo olvidado», la «paloma perdida», el «agua que no corría», fruto de un profundo entañamiento, disponemos de una distancia, de un vacío que la palabra debe llenar. Porque toda imagen está ligada con el fondo, con lo informe de la indeterminación, y desde la neutralidad que le es propia, hace que lo lejano y lo propio constituyan una sola unidad («¿Cuándo la tierra en que no estoy / me hará sentirme en otra tierra?», escuchamos en la «Canción 34» como expresión de la irreprimible nostalgia que recorre el conjunto). La soledad es la que alumbrá la nostalgia por el lugar evocado, por lo real, por aquello con lo que la relación del poeta está siempre viva, en poemas tan nucleares como «Canción I»,

²¹ La amistad de Lorca y Alberti fue constante y va más allá de la simple estancia en la Residencia de Estudiantes. Su común dedicación a la poesía y al teatro nos hace ver que ambos se asientan en mitos y temas comunes. Uno de ellos es el tema de la sangre, de la «sangre derramada» que anima tanto la elegía *Verte y no verte* (1934) como el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (1935). En este sentido, es de lamentar que no se haya hecho un estudio comparativo de ambas escrituras, que acaso revelaría su pertenencia a las religiones del origen, de «la maternidad o la naturaleza», según la terminología de Walter Schubart. No deja de ser revelador que Alberti, en su «Imagen primera y sucesiva de Federico García Lorca», hable de «su honda voz», una voz que viene de lejos y arrastra primitivos fondos religiosos. Véase R. Alberti, *Imagen primera de...* Madrid, Turner, 1975, pp. 14-31.

«Balada de la nostalgia irreparable» y «Balada del que nunca fue a Granada». Es sin duda en estos poemas, mucho más que en otros, donde esa nostalgia nacida de la soledad asocia pasado y presente, espacios y tiempos distintos, buscando una integración por el canto. Porque la palabra, que nace de esa soledad compartida, nombra lo indeterminado y único, aquello que no conoce aún orden ni sintaxis alguna. Palabra poética, palabra del origen.²²

Tras la experiencia de *La primavera de los pueblos* (1955-1957), de escaso interés poético por la imposición del contenido doctrinario sobre la tensión lírica, Alberti regresa a Roma en mayo de 1963 y allí nos da los dos libros más importantes de su última etapa del exilio: *Roma, peligro para caminantes* (1968) y *Canciones del Alto Valle del Aniene* y otros versos y prosas (1967-1972). En el primero se percibe ya un clima distinto: de las melancólicas orillas del Río de la Plata hemos pasado al ambiente popular de la Roma transteverina, de una poesía evocativa que buscaba la continuidad del pasado en el presente a una poesía esencialmente dramática, provista de un tono satírico y un ritmo oral que pertenecen a una tradición viva y alcanzan a todo el hombre. El libro está dedicado a Gioacchino Belli, poeta popular que escribió en romanesco. En el poema-prólogo «Monserrato, 20» aparece ya explícito este ambiente popular desde el que el poeta escribe («Quiero perderme en medio de tu aliento, / ser aire popular entre tus aires»), y que sirve de guía a un heterogéneo conjunto organizado en cuatro secciones: «X soneto», «Versos sueítos, escenas y canciones», «XI sonetos» y «Poemas con nombre». Todo el libro es un canto a Roma y son «los poemas escénicos» de la segunda sección, «La puttana andaluza», «Diálogo mudo con un vecino», «El hijo» y «El aburrimiento», los que mejor representan el contraste entre la ciudad y el poeta. Frente a la armonía y belleza de la ciudad, lo que se impone es el desorden romano en cuyo dinamismo fluye el agua que prolonga la dolorosa experiencia del exilio («Agua de Roma para mi destierro, / para mi corazón / fuera de sus dominios tantas veces»). Porque tal vez sea el agua fugaz y constante del viejo Tíber divinizado, el único que permanece y dura, el símbolo más genuino y reconocible de lo que la canción puede albergar. La función ritual del agua y del cántico, del agua hecha canción, permite al poeta trascender la angustia incesante del exilio. Para el que ha perdido todo («Dejé por ti todo lo que era mío, / dame tú, Roma, a cambio de mis penas, tanto como dejé para tenerte»), la nostalgia se le resuelve en canción, en posibilidad de recuperación. Canción, ritmo fluyente, imagen plástica. He aquí los rasgos de un lenguaje con los que el poeta quiere imaginar lo distante o invisible.²³

²² Para la soledad esencial de la obra literaria, que excluye el individualismo y busca la unidad, véase el estudio de Maurice Blanchot *El espacio literario*, Barcelona, Paidós, 1992, pp. 15-28. A esta soledad compartida, que hace a la palabra disponible, se han referido C. Argente del Castillo en su artículo «Baladas y canciones del Paraná», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 485-86, Opus Cit., pp. 316-19; y Concha Zardoya «Poesía y exilio de Alberti», en la misma revista, pp. 163-177. Ambos artículos deben completarse con el estudio más amplio de Catherine G. Bellver *Rafael Alberti en sus horas de destierro*, Salamanca Publicaciones del Colegio de España, 1984.

²³ Agua de las fuentes de Roma, agua simbólica, primordial. Si en el pensamiento primitivo el agua se empareja con la canción es por que ambas revierten al lenguaje original, a ese lenguaje ritual de las ceremonias mágico-religiosas. A este respecto, véase el estudio de Luis Cencillo Mito, *semántica y realidad*, Madrid, Gredos, 1970, p. 336. Sobre la etapa italiana de Alberti, son importantes los trabajos de M. Bayo, *Sobre Alberti*, Madrid,

La nostalgia de la tierra es lo que sostiene al poeta en el exilio. Y la palabra, residuo de lo real, cumple más que nunca, en el infinito espacio del destierro, la función de recomponer la unidad. De esta manera, lo que a primera vista parecía ser una separación se convierte en continuidad. Medio de entrar en contacto con lo real, con lo vivo lejano en el recuerdo y que sólo así es accesible, la palabra se hace signo de lo que ha quedado, de lo que nunca debe faltar, señal de transparencia. Porque al que sufre la angustia del destierro se le transparenta lo realmente vivido. *Baladas y canciones del Paraná* (1953-1954) y *Canciones del Alto Valle del Aniene* (1967-1972) tienen un fondo melancólico y elegíaco, porque en estos lugares se le revela al poeta la fidelidad a su destino. Y si en el primero los álamos le traen el recuerdo de Machado, de nuevo ahora los «álamos y sauces» le llevan a Juan Ramón y los «olivos» a Federico. La grandeza de estas canciones del exilio no la encontramos en la composición ni en el contenido, sino en la relación que hay en ellas entre el poeta y España. En el jardín de Anticoli Corrado, en ese centro íntimo donde lo inmediato se mezcla con los recuerdos, es en donde el poeta se mantiene firme en su soledad y su palabra fluye siempre igual y silenciosa. La soledad es el riesgo del escritor, aquello que nos permite ser confundidos con otro. Esa soledad esencial, que el poeta vive como algo profundo y definitivo, aparece siempre despierta y bien dispuesta en él por todo lo existente, según nos dejan entrever estos versos del poema «Diario de un día»

Me remuerde la soledad.
 Pero escucho mejor,
 me oigo temblando en ella
 para todas las cosas que me llaman
 ya fuera de su ámbito.

La soledad de la que aquí se habla no es sino el compromiso del poeta con el universo en su plenitud. El yo desaparece para dar voz a lo universal. Escribir es entregarse al dominio de lo incesante, de lo interminable. Y Alberti, en sus paseos por Juan Ramón, Lorca, Horacio, Leopardi, Ungaretti, no es que quiera individualizar su voz, sino liberarla de cuanto la impide ser palabra que comienza. No es el poeta quien habla, es lo otro. Estos poemas del exilio italiano, que nada añaden a una obra ya completa al final de su destierro americano, han sido escritos por el Alberti más íntimo y solitario. Lo que en ellos tenemos es una expresión inmediata de esa indeterminación que es la esencia de la escritura poética.

Tras el largo destierro, que acelera la madurez del escritor, se produce el regreso al lugar de origen. Y es la canción, sobre todo, la que con más fuerza y por más tiempo se mantiene viva en las *Nuevas coplas de Juan Panadero* (1976-1979), escritas durante el exilio en Roma y en los primeros años del regreso a España. Regresar a España es sumergirse en ella, en el fondo de su rica tradición popular. La voz de este Juan Panadero, que tanto recuerda a Juan de Mairena, es la voz del pueblo que viene desde el fondo mismo

Ediciones CVS, 1974; y de J.M. Velloso, *Conversaciones con Rafael Alberti*, Madrid, Sed may, 1977. Por otra parte, la significación que encierra Roma para Albeni es similar a la de Nueva York para Lorca. Sobre esta analogía, véase el ensayo de Francisco Javier Díez de Revenga: «Dos poetas, dos ciudades: Lorca-Alberti, Nueva York-Roma», en *Estudios literarios dedicados al Profesor Mariano Baquero Goyanes*, Murcia, Universidad, 1974, p. 68.

de la tradición. Con Gil Vicente y el Cancionero de Barbieri había iniciado Alberti su trayectoria; ahora vuelve con esa voz honda y sencilla para incorporarse al origen («Y vine para volver / a ser el mar y la tierra / que me dieron el nacer»). Y es que la palabra poética, en la soledad o en la calle, exige un arduo proceso de identificación con lo real, de aproximación al origen.

La palabra nace de la luz y su destino es volver a esa luz primera. Porque la poesía es siempre una caída, una encarnación en lo real inmediato, y el poeta lo sacrifica todo a la restauración de la inocencia. Esa búsqueda de lo real, de la luz que forma parte de la vida, es lo que se percibe en los poemas de *Fustigada luz* (1972-1978). Lo que se echa en falta es la inocencia de esa luz primordial, de esa voz del origen a la que el poeta debe ser fiel por encima de todo. Los versos finales del poema «Tiempos de condena» expresan claramente este deseo de restauración («Pero a pesar de tantos largos años oscuros, / tiempos también del alma que en su alto desconsuelo / espera que la luz se filtre entre la sangre / y se establezca en paz por encima de todo»). Este deseo de claridad total en el que desemboca la lucha por la luz, ya expresado por el poeta en el prólogo («La lucha por la luz, el hambre por la luz, la *fustigada luz*, algún día total, aurora pura, sin poniente»), se traduce en un sentimiento de conformidad con lo real, del que el poema «Canción de amor» se hace claro signo

Amor, deja que me vaya,
démame morir, amor.
Tú eres el mar y la playa.
Amor.

5 Amor, déjame la vida,
no dejes que muera, amor.
Tú eres mi luz escondida.
Amor.

Amor, déjame mirarte.
10 Abre los ojos amor.
Mis ojos quieren quemarte.
Amor.

Amor, déjame quererte.
Abre las fuentes, amor.
15 Mis labios quieren beberte.
Amor.

Amor, está anocheciendo.
Duermen las flores, amor,
y tú estás amaneciendo.
20 Amor.

Ser creador-poeta es ser siervo del sentimiento poético. Porque tanto la reiteración apelativa del vocativo («Amor») y de las formas verbales en imperativo («Déjame») como la relación del amor con la luz («Tú eres mi luz escondida») revelan una superioridad del amor sobre el poeta y un sometimiento de éste a aquél. Si a esto añadimos que el amor puede contenerlo todo («Tú eres el mar y la playa»), abrir lo oculto («Abre los ojos», «Abre las fuentes») y que aparezca inocente a causa de su manifestación («Duermen las flores, amor, / y tú estás amaneciendo») es porque el poeta quiere relacionar el amor con la palabra. La poesía se convierte en forma de acceso a lo real. El amor, como la palabra, nos abre a lo real. Para el poeta ser amor es ser realidad.

Leer este libro es asistir a una escritura acumulativa en la que la variedad temática y formal, el vigor constructivo, la unión de pintura y poesía, como sucede en la sección «Maravillas con variaciones acrósticas en el jardín de Miró», las imágenes de luz y color, apuntan a una indagación profunda de la realidad. Con un lenguaje plástico, que bien pudiera estar en la órbita del libro *A la pintura*, el poeta intenta hacer visible aquella luz primera que el tiempo ha oscurecido. *Fustigada luz* se configura así como un «diario poético» de liberación y retorno, pues que esa luz asediada necesita salvarse del tiempo para entrar en lo real, para volver a ser «luz de luz», según la fórmula teológica que expresa la coincidencia entre pensamiento griego y religión cristiana. Y la poesía, como acción sagrada del hombre, reitera la fidelidad a un origen en el que no había diferencias entre la luz y el *logos*. La luz misma es una herida, un espacio abierto en la vida, y la palabra, nacida de ella, viene para sobreponerse a esa escisión, para salvar la realidad. Lo que esa «luz fustigada» nos propone es una travesía hacia la identidad perdida que empieza a reconstruirse poéticamente.²⁴

Versos sueltos de cada día (1979-1982) constituyen una reflexión poética sobre lo vivido, un viaje simbólico a través de la materia oscura de la memoria para acercarnos a la totalidad de lo real. Su carácter de diario, el quedar reducido a una colección de anotaciones instantáneas y fugaces, vuelve a poner de relieve la función de la palabra poética de recomponer lo roto, de reunificar lo disperso. Lo ya sido está presente en lo que es y detrás de cada imagen hay otra semejante. De cuantas emergen en la memoria ninguna tan reveladora como la de aquellos trenes que el poeta oyó pasar junto a la sierra del Guadarrama y que ahora vuelven en el sueño («Nuevamente comienzan / a pasar viejos trenes por mi sueño»). El lector no está acostumbrado a estas transiciones tan bruscas y deja de ser lector pasivo para participar en lo que lee. El resultado de esta relación

²⁴ La lucha por la luz se hace aquí lucha por la palabra y el lenguaje en esta obra es búsqueda sin fin de su origen. Cuando Ana Rodríguez Fischer, refiriéndose a estos últimos libros de Alberti, dice que «son los libros del retorno» («Travesías de Alberti», *Rafael Alberti*, Premio Miguel de Cervantes 1983, Opus Cit., p. 52) o Francisco Javier Díez de Revenga sostiene que estos poemas de senectud «presentan la forma de diario» («Rafael Alberti: la fecundidad de un poeta otoñal», *Poesía de senectud*, Barcelona, Premio Ambito Literario de Ensayo de 1988, Anthropos, 1988, p. 221), lo que ese «diario» revela es una transformación del lenguaje inmediato en lenguaje esencial. Es, pues, un diario existencial y poético.

metafórica es crear poemas que abarquen la totalidad de la experiencia. Tal vez por eso tiene lugar en el alba («Los versos sueltos de la madrugada»), en esa zona fronteriza entre lo no visible, límite de lo indeterminado donde la escritura comienza a formarse²⁵

En el instante a la vez oculto y lúcido del alba, entre el caos y la lucidez, el tiempo se conjuga con la luz y en el poema palpita indeleble la memoria de lo vivido: «Canción, no me dejes, / y si ella me deja, / cántame, canción, / cántame con ella». Porque lo que hace la canción es mantener el amor, como símbolo de la vida, más allá de la muerte. De esta manera, la canción no se pierde en la memoria que ella misma va creando, sino que se hace forma reconocible de la vida. La canción salvadora, en su breve evocación, ofrece una exaltación del amor y la juventud, que trasciende siempre de esta inacabable escritura. Pues que toda escritura poética, al ser una intensa restauración de todo lo olvidado, presenta una continuidad. En esta amplitud inacabada se circunscribe el lenguaje de *Versos sueltos de cada día*, que se apoya en lo inmediato para lograr una analogía con lo real ausente. Y son las imágenes metafóricas, el tono evocador y el ritmo vertiginoso los principales instrumentos con los que cuenta el poeta para convertir lo no visible, lo que está en él por ausencia, en visible. El sentido de la poesía es llenar esa ausencia.

La poética de Alberti es una conjugación de la nostalgia por lo vivido y del empeño por recuperarlo: «Cántico empeñado», dirá el poeta escuetamente en *Fustigada luz*. Ambas constantes se reúnen en un lenguaje que somete la realidad a un proceso de transformación perpetua. Hacia esa metamorfosis, propia de la poesía, apunta *Los hijos del Drago y otros poemas* (1986), vasta miscelánea cuya unidad hay que buscarla en el poder de la palabra para salvar la distancia entre la luz y la sombra y vencer la resistencia de la realidad oculta. Lo que vuelve con esa luz anterior a todas las cosas, -»Retornos de lo que no fue» es el subtítulo del libro-, es el silencio de un amor siempre deseado, la cabellera del cometa Halley («cometa peregrino de mi vida, / invisible errabundo / a través de los signos y cifras estelares»), la nostalgia del otoño, signos de acceso a lo real que se defiende. Y cuando, después de una larga búsqueda, la realidad se da a ver, es para quedar en el límite de toda experiencia («Amor en vilo», se titula la segunda parte del libro), en el instante del alba.

²⁵ A través de los dos cuadernos que componen el libro, subtítulo «Primer y segundo cuaderno chinos», son muchas las referencias al alba, a ese momento de indeterminación previo al hablar, que es lo que el poema nombra. Dentro del «Primer cuaderno chino» podemos anotar los siguientes poemas: «Amanece y me creo / que por primera vez he amanecido»; «Y siempre este despertar / al alba, mas como siempre, / lejos, muy lejos del mar»; «Los versos sueltos de la madrugada»; dentro del «Segundo cuaderno chino», los más importantes son: «pero si viene el alba... / ¡Oh si viniera!»; «La poesía es no estar sentado, / es no querer morirse, apasionadamente, / es entrar en el alba a cuerpo limpio / en las ondas del día, / es no dormir y ser / el alba antes del alba», que constituye toda una declaración poética; o estos dos versos tan reveladores, «Cuando al alba despertó, / él dio a la luz la luz del alba», del poema «Las transformaciones del erizo». Pues que todo poema nos abre a lo infinito, dice la aventura del alba. Con razón Fanny Rubio habla de *Versos sueltos de cada día* como «libro inaugural» (*Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 485-86, Opus Cit., p. 323).

CANCIÓN

Yo vine hasta ti,
gacela del alba.
Tú no me esperabas.

Gacela del día
5 grande de mi vida.
Tú no me esperabas.

Gacela del alma,
gacela del cuerpo.
Tú no me esperabas.

10 No digas a nadie
que no me esperabas.

La relación con la poesía de tipo tradicional resulta evidente no sólo a nivel temático (el alba como lugar de encuentro), sino también a nivel formal (presencia del estribillo unificador y lenguaje desprovisto de cualquier ornamentación). Pero hay algo más: Porque tanto el progresivo alojamiento del símbolo («gacela del alba», «gacela del día / grande de mi vida», «gacela del alma, /gacela del cuerpo») como la sorpresa introducida por el estribillo («Tú no me esperabas») revelan una relación más poética que amorosa. En efecto, ante lo real que nos sobrepasa y que no se deja apresar hay que mantener una actitud pasiva, de obediencia, de espera a que se manifieste. Y es en el confín del alba donde aparece la palabra poética. Pues que el alba nos da una visión de lo indeterminado y único, de lo inacabado y lo recíproco, de la continua metamorfosis ya anunciada por el dragón. ¿No mantendría aquí el dragón una analogía con la palabra poética, acto de autodestrucción por excelencia?. En el fondo, la vuelta al origen es la preocupación que envuelve a toda escritura: escapar a toda determinación y a toda forma de existencia.

Canciones para Altair (1989) nos propone un viaje erótico en el que cuerpo y palabra resultan indisociables. Y lo que representa Altair, esa criatura de sueño que tal vez sea el sueño del poeta, está en el cosmos, entre el cielo y la tierra, la vida y la muerte. Si esa luz desciende en la noche («Para algo Altair descendió desgajándose / de su constelación aquella noche», leemos en el primer poema), espacio intermedio en que tiene lugar la inversión, es para seguir siendo fiel a su destino, para remitirnos al origen («ese inicial idioma, / imposible, Altair, / de dejar de escuchar, lejos, a la distancia»). Gracias al fluir de ese intenso erotismo en la noche («Ráspame, llámame, jadéame tú a mí, comienza y recomienza, con dientes y garganta, muriendo, agonizando, nuevamente volviendo, falleciendo otra vez, así por siempre, para siempre, en lo oscuro, quemante oscuridad, uncida noche, amor, sin morir y muriendo, amor, amor, amor, eternamente»), tiene lugar el presentimiento de lo otro. El sueño del amor en la noche es lo semejante que remite eternamente a lo semejante. Este movimiento de lo interminable, de lo que no puede interrumpirse, es también el de lo poético. Y signos de lo poético son la constante referencia a la altura por medio de la paronomasia («Alta Altair») o los símbolos de la

«insomne golondrina» o de «las rosas rojas», que revelan la transformación propia de la poesía. Amor y poesía son sueños de la noche, espacio puro de lo sagrado, lugar donde la luz de esa estrella hace visible lo invisible. Desde la experiencia erótica, que hace cierta la comunión entre vida y muerte, Alberti ha formulado el deber de la palabra poética, esa palabra que se pronuncia entre noche y día. Con su deseo de unirse al astro que arde, el poeta nos hace ver que estamos divididos y debemos buscar la unidad, nos hace participar de esta metamorfosis.²⁶

La palabra poética busca siempre la reintegración en el origen. Y así, desde la tradición a la que pertenece, descubre el ser colectivo y deja que a través de ella hable la voz del Pueblo: «La palabra poética -afirma Heidegger- no es sino la explicación de la voz del Pueblo». A esta palabra ligada a la tradición, que no puede interrumpirse, le corresponde, a través de sus múltiples registros, establecer una armonía con lo real, afirmar la totalidad. Por eso la poesía de Alberti, como afirma Luis García Montero, hay que leerla en su conjunto: «La poesía de R. Alberti no se preocupa por la construcción de un mundo personal único, sino por el respeto a un concepto de poesía con mayúscula, anterior al propio poeta, que debe ser dominado en su totalidad técnica y en sus cambios. La unidad de todo este bosque literario suele encontrarse en un vitalismo manifiesto, solucionado de distinta manera según las circunstancias. Toda su obra, recogida globalmente, puede leerse como trayectoria personal y como paradigma y ejemplo de los estilos contemporáneos. Dentro de ellos, la producción de R. Alberti ofrece una selectiva multitud de rincones». Tal vez por ello necesite esta poesía una situación límite para manifestarse y ésta parece ser el instante del alba, de la indeterminación, del puro intercambio: «Yo soy un hombre de la madrugada, / comprometido con la luz primera», escribió un día el poeta. De ahí que su lenguaje tenga la espontaneidad, la frescura, la inocencia del origen. Sea cual fuere la diversidad de aquel lenguaje, siempre nos remite a esa plenitud de lo anónimo ya señalada por Azorín: «Rafael Alberti se vuelve, con los brazos abiertos, hacia el pueblo». Esta continuidad de la tradición, que ya no es de nadie y que escapa a cualquier intencionalidad, es lo que da a esta poesía madura ese aspecto tan juvenil que nos hace recordar el verso de Virgilio: «Ya anciano, pero con la verde y floreciente vejez de un dios». Así esta palabra, camino del alba, ha ido formándose entre la nostalgia y la búsqueda sin fin de su origen. Palabra del alba, palabra esencial.

²⁶ *Canciones para Altair* se publicó por primera vez en la edición de *Obras completas* (T. III, 1988), preparada por Luis García Montero. Un breve avance apareció en *Cuatro canciones*, Málaga, Librería Anticuaria El Guadalhorco, 1987. Son las canciones: «Para algo llegaste, Altair, descendiste», «En aquella alta noche, Altair alzó el vuelo», «No son tus labios labios, Altair, en la noche» y «Cuando Altair se fue ya entrada la mañana». En forma de libro aislado apareció en la editorial Hiperión (Madrid, 1989). Se trata de un libro breve, pero intenso, que no ha recibido aún la atención que merece por parte de la crítica, sobre todo por lo que se refiere a esa analogía de la experiencia erótica con la poética, que está siempre presente en lo mejor de nuestra tradición.